

NUOVE ALLEANZE

DIRITTO ED ECONOMIA
PER LA CULTURA E PER L'ARTE

arte_critica

DOMENICO D'ORSOGNA
PIER LUIGI SACCO
MASSIMILIANO SCUDERI

GIULIANA ALTEA
ANTONELLA CAMARDA
ATTILIO MASTINO
TOMMASO EDOARDO FROSINI
ROBERTA PICCINELLI
ANDREA CRISMANI
RAFFAELLA MORSELLI

ELISA BORTOLUZZI DUBACH
GIOVANNA ROMANO
RUGGIERO DIPACE
TERESA CARBALLEIRA SILVEIRA
ALESSANDRA APARECIDA SOUZA
ALESSANDRO ISAIA
SERENA SECCHI

ALFREDO PIRRI
DANIELA BIGI
PAOLO COEN
MASSIMO BURGIO
ALESSANDRO ISAIA
SERENA SECCHI

MARIO PIERONI E DORA STIEFELMEIER
GABRIELE BOTTINO
PAOLA MULAS
GABRIELE BOTTINO
PAOLA MULAS
ALESSANDRO ISAIA
SERENA SECCHI

MARCOS VAQUER CABALLERÍA
OMAR CHESSA
GUIDO FERILLI
ANDREA AREDDU
ZAFOS XAGORARIS
CHRISTELLE FAMILIARI



NUOVE ALLEANZE DIRITTO ED ECONOMIA PER LA CULTURA E L'ARTE

a cura di
Domenico D'Orsogna
Pier Luigi Sacco
Massimiliano Scuderi

Il presente volume è stato elaborato nell'ambito delle attività formative del Master interateneo in Diritto ed economia per la cultura e l'arte / DECA Master dell'Università di Sassari, dell'Università di Cagliari e del Progetto di ricerca su "Politiche pubbliche ed economia della cultura. Strumenti giuridici e modelli economici per i servizi culturali", finanziato dalla Regione Autonoma Sardegna (Legge Regionale 7/2007). Al progetto hanno preso parte le unità di ricerca delle Università degli Studi di Sassari, Cagliari, Teramo, Venezia IUAV, coordinate dai professori Domenico D'Orsogna, Paola Piras, Raffaella Morselli, Pier Luigi Sacco. Hanno partecipato al progetto di ricerca, oltre ai coordinatori: Fabrizio Fracchia, Flavia Sini, Massimiliano Nuccio, Salvatore Casu (Sassari); Anna Maria Mancaleoni, Daniele Marongiu, Sabrina Sitzia, Fabrizio Mureddu (Cagliari); Massimiliano Scuderi, Roberta Piccinelli (Teramo); Guido Ferilli, Emanuela Scridel (IUAV Venezia).

Ringraziamenti istituzionali:

Regione Autonoma Sardegna, Provincia di Nuoro, Comune di Nuoro, Consorzio per la promozione degli studi universitari nella Sardegna centrale, Fondazione Banco di Sardegna, Universidad de Santiago de Compostela, Universidade do Minho, Universidad Carlos III/Madrid, Universidad Uned/Madrid, Zerynthia Associazione per l'Arte Contemporanea, Museo MAN, Fondazione Nivola, Consorzio di pubblica lettura Sebastiano Satta, Consorzio Sa Corona Arrubia, Peggy Guggenheim Foundation, Camera di Commercio di Nuoro, Comune di Arzachena, Comune di Bonorva, Comune di Posada.

Il volume è pubblicato con il contributo di:



Regione Autonoma della Sardegna



Consorzio per la promozione degli studi universitari nella Sardegna centrale



Fondazione Banco di Sardegna



Università degli Studi di Sassari / Dipartimento di Giurisprudenza

Si ringraziano inoltre:

Jesús Prieto de Pedro (Direttore generale del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte di Spagna), Marcos Vaquer Caballería (Direttore dell'Istituto para la comunicación cultural delle università UC3M e Uned di Madrid), Caterina Loi (Commissario del Consorzio per la promozione degli studi universitari nella Sardegna centrale), Luisa Mattu (Dirigente del Consorzio per la promozione degli studi universitari nella Sardegna centrale).

Un ringraziamento particolare a:

Cristiana Collu (Coordinatore artistico DECA Master, I edizione, a.a. 2010/11); Lorenzo Giusti (Coordinatore artistico DECA Master, II edizione, a.a. 2012/13); Isabella Manca e Francesco Cuccu (Coordinatori didattici DECA Master, I edizione); Sergio Scavio (Coordinatore didattico DECA Master, II edizione); Fausta Moroni e Alice Caddeo (tutor DECA Master, I edizione); Claudio Secchi (tutor DECA master, II edizione); Guido Ferilli (Coordinatore DecaLab, Laboratorio di economia della cultura dell'Osservatorio in diritto ed economia per la cultura e l'arte); Serena Secchi (supporto amministrativo al progetto di ricerca "Politiche pubbliche ed economia della cultura. Strumenti giuridici e modelli economici per i servizi culturali" e al DECA Master, I edizione); Giulia Arlotti (supporto amministrativo al DECA Master, II edizione); Antonella Piras, Ana Martin Garcia, Pierangela Tedde, Giovanna Romano, Fabrizio Fois, Andrea Areddu (dottorandi di ricerca in Diritto della cultura nell'Università di Sassari); Vanessa Porqueddu, Flavia Sini, Maria Ida Rinaldi, Salvatore Casu, Giuseppe Antonio Taras (cattedra di Diritto amministrativo e Scuola di specializzazione per le professioni legali, Università di Sassari);

i docenti, i lecturer, i visiting professor, i curatori dei laboratori del DECA Master e i partecipanti agli incontri interdisciplinari del ciclo *Nuove alleanze*: Giuliana Altea, Antonella Ardizzone, Antonio Blandini, Daniela Bigi, Gabriele Bottino, Gianfranco Bottazzi, Antonella Camarda, Marco Cammelli, Paolo Coen, Andrea Crismani, Teresa Carballeira Rivera, Francesco Cuccu, Ruggiero Dipace, Domenico D'Orsogna, Guido Ferilli, Paolo Fois, Fabrizio Fracchia, Tommaso Edoardo Frosini, Diana Urania Galetta, Santiago Gonzalez Varas, Marcello Maggiolo, Francesco Manganaro, Fabiana Massa, Loredana Mura, Raffaella Morselli, Fabrizio Mureddu, Serena Oggianu, Fulvio Maria Palombino, Roberta Piccinelli, Baingio Pinna, Paola Piras, Aristide Police, Jesús Prieto de Pedro, Pier Luigi Sacco, Massimiliano Scuderi, Alessandra Aparecida Souza Silveira, Claudia Tavani, Giorgio Tavano Blessi, Manuela Tola, Stefano Traini, Giovanni Maria Uda, Marcos Vaquer Caballería, Jacques Ziller, Elisa Bortoluzzi Dubach, Massimo Burgio, Cristiana Collu, Germana Di Falco, Lorenzo Giusti, Alessandro Isaia, Pasquale Mascia, Cecilia Canziani, Cristian Chironi, Costa Vece, Rizziero Di Sabatino, Christelle Familiari, Alessandro Floris, Marcello Fois, Antonello Grimaldi, Helga Marsala, Samuele Menin, Francesca Monni, Bruno Murgia, Arabella Natalini, Carlo Pala, Daniele Pieroni, Mario Pieroni, Laura Pintus, Alfredo Pirri, Enrico Pitzianti, Adriana Polveroni, Laura Pugno, Carlotta Poli, Giancarlo Porcu, Antonio Rojch, Paolo Sabbatini, Emiliana Sabiu, Diana Sirianni, Francesco Soddu, Dora Stiefelmeier, Giorgio Todde, Marco Vannini, Honorio Velasco Maillou, Zafos Xagoraris;

gli allievi della I edizione del DECA Master: Cristiana Gaviano, Sergio Scavio, Giancarlo Seazzu, Anna Maria Deiana, Andrea Lias, Giuseppina Ilaria Delogu, Davide Ferreri, Agostino Basile, Sara Marceddu, Tiziana Corda, Alice Lovicu, Sara Mura, Giovanni Gabriele Manca, Laura Pintus, Francesca Monni, Tatiana Careddu, Mara Satgia, Rossana Maoddi;

gli allievi della II edizione del DECA Master: Fabrizio Madeddu, Massimo Atzori, Alessandra Masuri, Ilenia Cillocco, Giovanni Curreli, Simonetta Longu, Marco Marongiu, Laura Simona Campus, Alba Isetta, Maria Alessia Sini, Antioco Milia, Alessia Pintus, Damiana Senette, Teresa Aleman, Serafina Soddu, Chiara Longu, Gavina Nicole Ginatempo, Enrichetto Piroddi, Silvestra Montanino, Giuliana Milia, Valentina Mossa, Giovanni Pisanu, Alessandra Pinna.

The distance from the center, sound procession di Zafos Xagoraris a cura di Massimiliano Scuderi (Nuoro, 14 e 15 ottobre 2011), è stata realizzata con la partecipazione degli allievi della I edizione del DECA Master.

Variazioni su tema, personale di Christelle Familiari (Posada, Castello della Fava, 1-7 agosto 2014) a cura di Massimiliano Scuderi, è stata realizzata con il supporto organizzativo del DecaLab e del DECA Master e con il contributo della Fondazione Banco di Sardegna, del Comune di Posada e della Camera di Commercio di Nuoro, nell'ambito del progetto *Prendas e Alleries*. Un ringraziamento particolare a Paola Mulas, che si è occupata del coordinamento generale, Laura Pintus e Mobilia per il contributo alla realizzazione della mostra.

indice

Arte e Critica

periodico trimestrale, anno XXI
supplemento al numero 80/81 - inverno 2015

Direttore Responsabile

Roberto Lambarelli

Codirettore

Daniela Bigi

Redazione

Andrea Ruggieri

Redazione Via dei Tadolini, 26
00196 Roma
Tel 06 45554880
E-mail: redazione@artecritica.it

Distribuzione in libreria

Joo Distribuzione
Via Filippo Argelati, 35 - 20143 Milano

Distribuzione in edicola

So.di.p.
Stampa Arti Grafiche Celori - Terni

Poste Italiane S.p.A. Spedizione in abbonamento postale
D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1 comma 1
DCB Roma - Iscr. Tribunale di Roma n. 280/96

www.artecritica.it

- 005 **PRESENTAZIONE**
di Domenico D'Orsogna, Pierluigi Sacco e Massimiliano Scuderi
- 006 **DIRITTI CULTURALI PER LO SVILUPPO UMANO**
di Domenico D'Orsogna
- 010 **L'ITALIA CHE VERRÀ, QUANDO? PER UNA VISIONE COERENTE CON LA NATURA DEL NOSTRO PAESE**
di Pier Luigi Sacco e Guido Ferilli
- 018 **PERCHÉ LE COMUNITÀ ETICHE**
di Massimiliano Scuderi
- 021 **LE PROFESSIONI DEI BENI CULTURALI: NOVITÀ NORMATIVE**
di Andrea Areddu
- 022 **CULTURA E COSTITUZIONE**
di Omar Chessa
- 024 **IL DISAGIO DELL'ARTE PUBBLICA**
di Giuliana Altea
- 029 **LA RELAZIONE TRA CULTURA E MERCATO NEL DIRITTO DELL'UNIONE EUROPEA:
DALL'ECCEZIONE ALLA DIVERSITÀ CULTURALE**
di Marcos Vaquer Caballeria
- 034 **ARTE E SOGGETTO DEMOCRATICO: FRANÇOIS HERS E I NOUVEAUX COMMANDITAIRES**
di Paola Mulas
- 036 **LA COGNIZIONE DEI BENI CULTURALI**
di Gabriele Bottino
- 038 **COMPAGNI DI VIAGGIO**
di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier
- 040 **UNA PASSIONE PER L'ARTE: LA PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION E I SUOI MECENATI**
di Elisa Bortoluzzi Dubach
- 046 **LA MANNAIA DELLA "SPENDING REVIEW" SULLE FONDAZIONI CULTURALI: TANTO RUMORE PER NULLA**
di Giovanna Romano
- 047 **LE SPONSORIZZAZIONI DI BENI CULTURALI**
di Ruggiero Dipace
- 054 **COLLEZIONISMO, MERCATO E ALLESTIMENTO:
I "NATURALIA" DI CASA GONZAGA TRA MODERNITÀ E CONTEMPORANEITÀ**
di Raffaella Morselli
- 060 **CULTURA E SISTEMA MUSEALE: LE REGOLE DEL GIOCO**
di Andrea Crismani
- 066 **IL MUSEO PRESIDIO E "CENTRO DI INTERPRETAZIONE" DEL TERRITORIO**
di Roberta Piccinelli
- 068 **IMPULSI DALLA PERIFERIA**
di Udo Thönnissen
- 071 **UN PENSIERINO SULL'UNIVERSITÀ...**
di Tommaso Edoardo Frosini
- 072 **LEGISLAZIONE NAZIONALE E LEGISLAZIONE REGIONALE DELLA SARDEGNA.
IL CASO DEI MUSEI: UN'OCCASIONE (PERDUTA?) PER LO SVILUPPO ECONOMICO?**
di Attilio Mastino
- 074 **CELEBRARE O CONNETTERE? IDENTITÀ E CAMBIAMENTO NEL MUSEO NIVOLA DI ORANI**
di Giuliana Altea e Antonella Camarda
- 080 **MUSEI E SOCIAL MEDIA: COMUNICARE E COINVOLGERE NELL'ERA DEL WEB 2.0
LE RECENTI ESPERIENZE DELLA FONDAZIONE TORINO MUSEI**
di Alessandro Isaia
- 081 **UNA LEGGE PER IL CROWDFUNDING**
di Serena Secchi
- 082 **BURNING MAN E GIFT ECONOMY: TRA FILOSOFIA, ECONOMIA E COMMUNITY**
di Massimo Burgio
- 086 **LA TRIPLICE PROTEZIONE DELLA CULTURA**
di Teresa Carballeira Rivera
- 090 **SIAMO APPENA ALL'INIZIO DI QUALCOSA**
di Alfredo Pirri
- 094 **COMUNITÀ ETICHE SU UN'ISOLA. L'ESPERIENZA DI ETICO_F**
di Daniela Bigi
- 100 **CONIUGAZIONE DEL VERBO "TUTELARE" AL PASSATO PROSSIMO, PRESENTE E AL FUTURO SEMPLICE:
IL CASO ARZACHENA NEL DIBATTITO MUSEOLOGICO DI IERI E DI OGGI**
di Paolo Coen
- 102 **DIRITTO DELL'UNIONE EUROPEA: ARTE E CULTURA IN UN CONTESTO DI INTERCOSTITUZIONALITÀ**
di Alessandra Aparecida Souza Silveira

PRESENTAZIONE

“Giuristi ed economisti dialogano con artisti, critici, storici dell'arte, curatori indipendenti, urbanisti, architetti, direttori di musei, istituti di cultura e di ricerca, fondazioni, organizzazioni non profit, riviste di settore. Un tavolo transdisciplinare di riflessione, per l'emersione di potenzialità inesprese del territorio, la creazione di nuovi contesti di produzione culturale, gestione e valorizzazione dei patrimoni dell'arte e della cultura; per l'attivazione di un fecondo dialogo tra norme giuridiche e regole di mercato, viste non solo come vincoli da rispettare, ma anche quali risorse attive, opportunità positive da rilevare, valorizzare e percorrere”.

Così presentavamo nel 2011 l'incontro di studi dal titolo *Nuove alleanze. Diritto ed economia per la cultura e l'arte* (Nuoro, 14 e 15 ottobre), organizzato dal Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Sassari – in collaborazione con la Fondazione Banco di Sardegna, il Museo MAN ed il Consorzio Universitario di Nuoro – a conclusione della prima edizione del *Master Universitario in Diritto ed Economia per la Cultura e l'Arte - DECA Master* e del progetto di ricerca di base finanziato dalla Regione Autonoma Sardegna su *Politiche pubbliche ed economia della cultura: strumenti giuridici e modelli economici per i servizi culturali*. Il progetto era inoltre parte integrante di un Programma di ricerca europeo, dal titolo *Citizenship and Solidarity in the European Union - from the Charter of Fundamental Rights to the Crisis, the state of the art*”, attivato in partenariato con l'Università portoghese di Minho, i cui risultati sono stati presentati il 10 e 11 maggio 2012 a Guimarães, Capitale Europea della Cultura per il 2012 (ora raccolti nel volume omonimo edito da P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2013).

L'incontro *Nuove alleanze* era articolato in due sessioni (*Servizi culturali per il territorio: attori e processi e Distretti culturali e sviluppo territoriale: diritto, economia, buone pratiche*), sei tavoli tematici: *Musei, Pubbliche Arti, Comunità etiche, Distretti culturali evoluti, politiche territoriali, turismo sostenibile, Politiche pubbliche per la cultura: le regole del gioco, Pubblico e privato nella promozione della cultura: buone pratiche* e una performance artistica: *The distance from the center*, sound procession di Zafos Xagoraris, con la partecipazione degli allievi del DECA Master.

Dal 2011 ad oggi la situazione si è certamente evoluta; nel frattempo il tema dello sviluppo su base culturale ha attirato l'attenzione anche dei non addetti ai lavori, dell'agenda politica nazionale e delle amministrazioni locali.

Ciononostante, in Italia, serie politiche pubbliche di sviluppo su base culturale stentano tuttora a decollare e, soprattutto, mancano strategie adeguate, efficaci e di ampio respiro.

In questo contesto, meritano di essere segnalate e supportate iniziative di alta formazione e ricerca che mirano specificamente a formare figure professionali idonee a supportare (quando ci saranno) le politiche e le azioni orientate allo sviluppo economico del territorio “trainato dalla cultura e dalla conoscenza”: figure che, nel settore pubblico come in quello privato, sono chiamate ad integrare competenze giuridico-amministrative ed economico-aziendali, conoscenza del funzionamento dei sistemi della cultura e dell'arte, delle tecniche di programmazione, finanziamento, gestione e comunicazione dei servizi culturali. Politiche pubbliche per l'arte e la cultura, diritto dei beni culturali, diritto delle organizzazioni non profit, diritto ed economia della cultura, marketing e gestione dei servizi culturali, tutela del patrimonio artistico e organizzazione di eventi, sono alcune delle materie coinvolte nel DECA Master, a cui si affiancano incontri con esperti ed operatori del settore, tirocini formativi e laboratori interdisciplinari su fund raising, arte contemporanea e sviluppo territoriale, progettazione di eventi culturali. Tutto questo avviene nella consapevolezza che la formazione deve confrontarsi in continuazione con la dimensione operativa e con la dimensione dinamica delle problematiche reali legate ai settori sopra elencati. Molte infatti sono le esperienze che, se sulla carta rispondono perfettamente ad alcune necessità, presentando presunti requisiti progettuali, in concreto falliscono puntualmente il conseguimento di obiettivi importanti. E proprio in tal senso accogliamo di buon grado le timide innovazioni che di recente sono state varate, quali il cosiddetto Decreto *Art-Bonus*, e la stessa riorganizzazione del MIBACT che sottolineano alcune criticità ed alcuni ritardi del nostro Paese in merito alla cultura ed alla gestione delle risorse per la tutela e la promozione del patrimonio, ridistribuendo doveri e competenze e semplificando l'assetto gestionale e burocratico delle strutture preposte.

Il lavoro svolto in questi anni da tutte le città che hanno presentato la candidatura quale Capitale europea della cultura 2019, inoltre, è un patrimonio di progettualità che non può essere disperso. Esso va messo a sistema: la cultura è uno dei nostri asset fondamentali, su cui è necessario costruire una prospettiva di rilancio.

Il numero speciale di “Arte e Critica” che qui presentiamo raccoglie, oltre alle relazioni ed interventi presentati nel convegno *Nuove Alleanze*, anche una selezione di ulteriori scritti concepiti nell'ambito delle attività formative del DECA Master, giunto nel frattempo alla III edizione, ovvero preparati specificamente per questo volume.

DIRITTI CULTURALI PER LO SVILUPPO UMANO

di Domenico D'Orsogna

1. Da alcuni anni il tema dello sviluppo su base culturale è oggetto di crescente attenzione: proliferano rapporti, manifesti, convegni, festival, "stati generali", atti normativi di varia natura e livello in cui è richiamato il *mainstream* della cultura quale motore o moltiplicatore dello sviluppo produttivo ed occupazionale, fattore di valorizzazione delle personalità e dei talenti, soprattutto dei giovani.

Sono disponibili analisi economiche approfondite sulle diverse componenti della cultura e sulle sue ricadute economiche sia, classicamente intese, in termini di contributo all'innalzamento del PIL sia, in una visione più aggiornata, in termini di miglioramento delle condizioni di vita e di benessere delle persone (cfr. ampiamente Sacco-Ferilli, in questa rivista).

I contributi più recenti della scienza economica offrono strumenti teorici e dati affidabili per una adeguata riflessione sull'argomento (tecnicamente: un'analisi "per" le politiche pubbliche), anche se è bene non dimenticare che alcuni temperamenti sono comunque opportuni. Anche i modelli economici più avanzati hanno bisogno di supporto, integrazione e, se necessario, correzione, attraverso il dialogo con altri apporti disciplinari (Prieto de Pedro, 2004 e 2013).

Sull'altro versante – quello poco serio – del dibattito si collocano invece alcuni stili di pensiero e molti luoghi comuni, spesso del tutto infondati, che continuano ad inquinare il "romanzo a catena" dei convegni sulla cultura e anche molte politiche di sviluppo su base culturale.

Secondo questa visione stereotipata gli italiani sarebbero "il popolo più creativo del mondo", depositario "della Costituzione più bella del mondo" e "del più grande patrimonio culturale al mondo", con una percentuale oscillante, a seconda dei convegni, tra il 50% e l'80%!

Versione più strutturata (e dannosa) di questo resistente stile di pensiero è quella che sta alla base della ricorrente "metafora petrolifera" applicata ai beni culturali (correttamente

criticata da Caliendo e Sacco, 2011): il patrimonio culturale come "giacimento" da sfruttare e "mettere a reddito"; metafora che spiega l'enfasi eccessiva riposta sul tema della valorizzazione, intesa, non a caso, soprattutto in senso economicistico (Barbati, 2009).

Si è passati da un eccesso all'altro? Da uno stereotipo secondo cui "con la cultura non si mangia" all'altro in base al quale "la cultura fattura"? A guardare molte esperienze italiane parrebbe di sì: basti menzionare i tentativi effimeri di "trapianto" di modelli che hanno avuto successo altrove (le città creative, i festival, le città d'arte), dimenticando che lo sviluppo su base culturale non è una ricetta pronta per l'uso, da applicare in modo meccanico e indifferenziato in qualsiasi contesto, e che, al contrario, nell'elaborazione di un piano di sviluppo, ogni territorio è un caso a sé, è "una situazione problematica" site specific, perché gli attori particolari, le risorse e la tradizione culturale richiedono una indagine situazionale e determinano volta per volta un modo di procedere specifico, unico (cfr. Thönnissen, in questo volume).

Il tema dello sviluppo su base culturale presuppone una concezione di cultura aperta, dinamica e relazionale, dialogica, capace di ibridazione, autoriflessione e autotrascendimento; evoca uno scenario che rimanda a una cultura dell'innovazione, un ecosistema culturale favorevole all'innovazione e alla creatività e, più in generale e al fondo, a un orizzonte di consolidamento di un tessuto economico/produttivo e di commerci floridi, che è l'ambiente in cui l'innovazione e la cultura dell'innovazione attecchiscono.

"Cultura" è, infatti, il telaio per progettare il futuro, per attingere a punti di vista diversi, trovare soluzioni inedite a problemi che appaiono insuperabili, se guardati "da" una certa cultura: ogni modo di vedere è (anche) un modo di non vedere.

Molteplici e di varia natura sono le ragioni della difficoltà che incontra da diversi anni l'Italia a percepire il presente (con le

sue potenzialità latenti) e, di conseguenza, ad immaginare e progettare il proprio futuro.

Una di queste risiede senz'altro nell'inceppamento della continuità ed osmosi tra il circuito della produzione culturale (contemporanea) e la protezione dei beni culturali.

Sul piano giuridico i nodi sono molteplici. In questa sede basti ricordare che l'intero sistema normativo in materia trova la sua principale testa di capitolo nell'art. 9 della Costituzione: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione".

Ebbene: a lungo ha prevalso una interpretazione riduttiva ed "estetizzante" di questa disposizione di principio, che ha finito poi per innervare l'intero sistema della legislazione e delle fonti sottordinate: una concezione ornamentale della cultura, intesa quale mero "abbellimento" (cfr. Chessa, in questo volume). È per troppo tempo mancata cioè (o è stata quanto meno grandemente sottovalutata) la considerazione della profonda osmosi che nella storia del nostro Paese era avvenuta tra la cultura d'élite e la cultura diffusasi su più ampia scala, e che da un lato poggiava su, dall'altro alimentava un patrimonio ben più ampio di quello costituito dalle opere d'arte, e nutrito dal patrimonio della produzione culturale (Amato, 2012); un continuum fecondo mirabilmente descritto nei recenti lavori di Richard Sennett (in particolare ne *L'uomo artigiano*).

L'affermarsi di una rinnovata lettura dell'art. 9 della Costituzione è peraltro acquisizione relativamente recente. Risultano quindi tuttora in gran parte da costruire tutti i correttivi e le modifiche a cascata sulle normative di settore, non senza resistenze e "freni": si pensi, ad esempio, alle dispute, tanto frequenti quanto inconcludenti, tra tutela e valorizzazione, tra pubblico e privato, tra centralismo e decentramento... (Covatta, 2012), oppure alla querelle dottrinarie che in Italia si è



Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea*, 2007, video 5'30". Courtesy l'artista e kaufmann repetto, Milano

registrata attorno alle forme di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale "intangibile", e che si è concentrata quasi esclusivamente sulla possibilità di estensione al patrimonio immateriale della disciplina prevista dal Codice per la tutela dei Beni Culturali "materiali" (Tarasco, 2008): un dibattito del tutto fuori fuoco, perché riguardante una disciplina in tesi inadeguata (Cammelli, 2012).

2. C'è da dire che, quanto meno a livello di elaborazione teorica, anche in Italia è maturato un importante allargamento di prospettiva: dal diritto dei beni culturali al diritto della cultura, e focalizzato (non solo sui beni culturali, ma anche) sulla tutela dei diritti culturali e sul principio di valorizzazione delle diversità culturali (D'Orsogna, 2013). Diritti c.d. di "quarta" generazione, riconosciuti e protetti sia a livello internazionale (ad es. le convenzioni UNESCO, la Convenzione Internazionale dei Diritti del Fanciullo, la Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo) sia di accordi di integrazione regionale (Carta iberoamericana dei diritti culturali, Trattati europei) e nelle Costituzioni statali.

Il "Diritto della cultura" è costruito su tre pilastri teorici (cfr. Carballeira; Vaquer, in questo volume): a) la dottrina tedesca del *Kulturstaat* (Häberle, 2001; 2006), nella quale l'autonomia della cultura si proclama come diritto di libertà ma anche di prestazione, ovvero, come missione dei poteri pubblici; b) la dottrina italiana dei beni culturali, la cui origine ha avuto inizio nei lavori della Commissione Franceschini, istituita con la Legge 26 aprile 1964, n° 310, che nella sua Prima Dichiarazione definì i beni culturali nei seguenti termini: "Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà"; c) la dottrina francese del *service public culturel*, basata sulla peculiarità della cultura come oggetto dell'azione delle Amministrazioni pubbliche. Queste tre teorizzazioni hanno anche in comune da un lato l'affermazione della autonomia della cultura, intesa come ambito della dignità umana e delle relazioni sociali governato da una propria logica, non suscettibile né subordinabile interamente alla logica economica, mercantile o patrimoniale, dall'altro l'estensione ad altri ordinamenti europei. Costituiscono, dunque, la base sulla quale s'è potuto affermare un *acquis* europeo in materia di Diritto della cultura.

Se, come osservano Sacco e Ferilli (cfr. infra), il tema dello sviluppo su base culturale "postula uno spazio di intervento pubblico ineludibile", in quanto "parte dell'evoluzione strutturale del settore è determinata dalle politiche pubbliche e dal sistema di decisioni collettive", ecco che il contributo dei giuristi (in particolare dei cultori del diritto pubblico) si rivela essenziale anche da questa prospettiva.

La Commissione Europea, come è noto, insiste da alcuni anni su tre obiettivi principali, tra loro strettamente interrelati: a) la promozione della diversità culturale e del dialogo interculturale; b) la promozione della cultura come elemento vitale nelle relazioni internazionali dell'Unione Europea; c) la promozione della cultura quale attrattore della creatività nella cornice della Strategia di Lisbona e (ora) di Europa 2020.

L'attenzione della scienza economica è rivolta principalmente al terzo profilo, che attiene alle numerose politiche dell'Unione in campo culturale e alle azioni della Commissione.

È utile, quindi, dedicare dapprima alcune rapide considerazioni ai primi due profili, attraverso un breve excursus sull'emersione del principio di tutela e valorizzazione dei diritti culturali e della diversità culturale nell'ordinamento europeo; per poi tornare sul terzo, con l'obiettivo di evidenziare su quali aspetti il contributo dell'analisi giuridica possa essere di ausilio, anche nel contesto italiano, per la teoria (e la prassi) dei distretti culturali evoluti e, più in generale, l'analisi e l'implementazione delle politiche di sviluppo su base culturale.

3. Nell'ordinamento giuridico europeo il termine "cultura" richiama due questioni strettamente interconnesse: a) la creazione di un'identità costituzionale europea attraverso la cultura; b) la tutela e la valorizzazione delle diversità culturali (statali e sub-statali, ma anche, in certa misura, individuali) rispetto all'identità nazionale (Ferri, 2008).

Già a partire dagli anni ottanta, il termine "cultura" assume un significato inclusivo: è utilizzato al plurale ("culture"), per sottolineare l'intrinseca diversità che connota il contesto europeo (Oommen, 2002; de Witte, 1988). Si prende atto da un lato che una politica culturale europea non può tendere programmaticamente ad ammorbidire le differenze culturali; dall'altro che il senso della creazione di uno spazio culturale europeo risiede nell'interdipendenza e nella differenziazione: "solo riconoscendo le diversità delle tradizioni culturali vive nella realtà europea si dà loro la possibilità di comunicare creativamente" (Ferri, 2008).

La "cultura" entra formalmente per la prima volta nei Trattati europei nel 1992 (art. 151 TCE, corrispondente, senza modifiche particolarmente rilevanti, all'attuale art. 167 TFUE): la promozione delle diversità culturali presenti nello spazio europeo diviene obiettivo dell'azione comunitaria. Analogamente, l'art. 22 della Carta dei Diritti Fondamentali dichiara solennemente che "l'Unione rispetta la diversità culturale, religiosa, linguistica".

Il settore "cultura" rappresenta un esemplare *case study* del modo in cui ha lavorato e lavora l'integrazione comunitaria (Shore, 2011; Woods, 2003; Craufurd Smith, 2005): concetto indeterminato e per molti versi indefinibile, disciplinato in modo diverso sul piano del diritto internazionale e del diritto interno, la "cultura" diviene norma comunitaria, nei Trattati e nella giurisprudenza della Corte di Giustizia. L'ampiezza della nozione e la sostanziale trasversalità della materia hanno consentito, in una prima fase, di evitare l'elemento unificante dei valori comuni, ma anche di "erodere" le competenze nazionali; successivamente si sono rivelate funzionali all'emergente principio della protezione della diversità culturale, riferibile sia alla differenziazione endo-europea (diversità di tradizioni culturali statali e sub-statali) sia alla differenziazione extra-europea (che deriva dai processi di immigrazione).

La tutela della diversità culturale è divenuta principio vincolante (oltre che valore) della "costituzione culturale" europea: la nozione costituisce per un verso sviluppo della nozione di "eccezione culturale", ma si distanzia dal contenuto politico-

giuridico di questa, includendo al suo interno anche una serie di istanze identitarie, ascrivibili ai gruppi (anche, ma non esclusivamente, minoritari) presenti in una società che è in sé multiculturale.

Il successo della nozione risiede anche nel suo ruolo nella formazione e nella protezione delle identità (cfr. Benhabib, 2005; von Bogdandy, 2007): presupposto di essa è la coesistenza di gruppi culturali diversi all'interno di un medesimo spazio socio/geografico.

La situazione di multiculturalità costituisce il dato fattuale; il riconoscimento, la tutela e la promozione della diversità culturale rappresentano la risposta sul piano (assiologico e) normativo: una meta-cultura della convivenza e del dialogo tra culture (D'Orsogna, 2013; Zagrebelsky, 2012).

La diversità culturale evolve e supera il tradizionale topos legislativo di tutela delle minoranze (intrinsecamente legato all'idea dello stato-nazione); include forme culturali e tutela dei diritti culturali, individuali e collettivi (anche attraverso azioni di promozione); diritti individuali di partecipazione alla vita collettiva, di fruizione e produzione di contenuti culturali differenti e l'insieme di pratiche e compiti legati a una appartenenza culturale, etnica, religiosa ovvero a elementi (quali ad es. la libertà di espressione artistica: cfr. Silveira, in questo volume) che determinano l'identità di una persona in riferimento a un gruppo (maggioritario o minoritario che sia); ma anche diritti di accesso alle culture che più siano adeguate alle proprie inclinazioni e scelte, attraverso concrete opportunità a favore di individui e gruppi (cfr. ampiamente Prieto de Pedro, 1993, 2004, 2008; Famiglietti, 2010).

Dalla normativa comunitaria e dalla giurisprudenza della Corte di Giustizia emerge il principio di tutela della diversità culturale degli Stati membri e interna ad essi, ma anche dell'individuo. La giurisprudenza applicativa del principio di non discriminazione, ad esempio, ha spesso riguardato l'esercizio di diritti culturali. In alcuni casi la diversità culturale è stata utilizzata anche quale parametro costituzionale: il principio di tutela e promozione della diversità culturale è stato così ritenuto prevalente, in caso di contrasto, non solo sulle libertà economiche, ma anche su norme nazionali, ove lesive di essa (cfr., ad esempio, le sentenze *Bickel Franz*: Corte di Giustizia, 24 novembre 1998, *Procedimento penale a carico di Horst Otto Bickel e Ulrich Franz*, Causa C-274/96; *Angonese*: Corte di Giustizia, 6 giugno 2000, in *Roman Angonese c. Cassa di Risparmio di Bolzano Spa*, Causa C-281/98 e *Garcia Avello*: Corte di Giustizia, 2 ottobre 2003, in *Carlos Garcia Avello c. Stato belga*, causa C-148/02).

Si supera decisamente, pertanto, una concezione assimilationistica di integrazione, e si riconosce la diversità culturale come parte dell'architettura costituzionale europea; declinazione peculiare del principio di uguaglianza formale (non discriminazione) che trova la propria ragione di tutela anche con riferimento al concetto di cittadinanza europea, comprensivo di una serie di "diritti culturali" il cui rispetto deve essere assicurato a livello comunitario, anche con riguardo all'individuo che esprime la propria identità nell'ambito dello spazio costituzionale europeo, coperto dalla *rule of law*, in cui la diversità dell'individuo va tutelata prima e meglio dell'identità statale, o anche a costo della lesione (o rideterminazione) di quest'ultima: può citarsi al riguardo

il caso Richards (Corte di Giustizia, 27 aprile 2006, *S.M. Richards c. Secretary of State for Work and Pensions*, causa C-423/04, in Racc. 2006, I-3585), in cui la tutela della diversità culturale individuale (nel caso in esame: sessuale) è stata ritenuta prevalente rispetto a una (presunta) identità culturale (etica).

In tale prospettiva anche la "diversità costituzionale" (tutelata anch'essa dal Diritto europeo) è bilanciata con altre istanze di diversità, nella ricerca continua di equilibrio dinamico, in linea con la raffigurazione dell'Unione Europea come processo di costituzionalizzazione in fieri, che si alimenta di un intrinseco pluralismo culturale (Palermo, 2005; Poiates Maduro, 2003; de Witte, 2002; Weiler, 1999; Pernice, 1999; Schwarze, 1985).

La tutela e promozione della diversità culturale riposa sull'adesione ad un'accezione ampia di cultura come valore e sul netto rifiuto dell'idea di "purezza" e di "incommensurabilità" delle culture e, soprattutto, della "possibilità stessa di individuare le culture come totalità discrete" (Benhabib, 2005), che postula un multiculturalismo "a mosaico" (per una critica del multiculturalismo "a mosaico" cfr. Hannerz, 2001).

4. In tale contesto generale diviene prioritario investire non solo in capacità produttiva, ma anche nella costruzione di contesti di senso: i territori, visti nella loro interezza e complessità, si trasformano progressivamente in sistemi produttori di simboli culturali-identitari. La cultura diviene progressivamente il fattore che entra nei processi di crescita di valore, divenendo anche un bene di merito, in funzione della capacità di creare coesione sociale e di mantenere viva la memoria storica di una popolazione. Il supporto alla cultura da parte del settore pubblico diviene così un elemento fondamentale nel momento in cui si scopre la sua centralità ed importanza nella catena del valore economico, mentre per il settore privato quale *asset* produttivo primario per la costruzione della propria identità di prodotto, della cultura, della qualità, di un profilo di responsabilità sociale realmente ancorato alle aspettative e alle categorie di valore delle comunità locali.

Il modello dello sviluppo su base culturale e la teoria dei distretti culturali evoluti fanno riferimento a processi di autorizzazione stimolati e sostenuti dalle politiche pubbliche. Il modello fa leva da un lato sull'attivazione della risorsa della capacitazione (Amartya Sen); postula, dall'altro, l'integrazione orizzontale e complessa di più filiere di attori, di differente dimensione, natura e livello. Attori pubblici e privati: enti territoriali, enti strumentali, università (cfr. Frosini, *infra*), enti di ricerca, sistemi museali, fondazioni (cfr. Bortoluzzi Dubach, Camarda, Isaia, *infra*), imprese private, società miste, enti non profit, individui etc..

Il concetto di sviluppo implicato da tale prospettiva non è di immediata evidenza. Spesso per sviluppo si intende – nel linguaggio comune – un sinonimo di ricchezza economica, in termini di semplice reddito. Questo significato non si può definire errato, ma senza dubbio almeno incompleto: non tiene conto del rapporto di implicazione, reciproca e necessaria, tra sviluppo e libertà né dei nessi che legano strettamente lo sviluppo economico all'innovazione e alla creatività, non solo delle industrie, ma anche degli individui (cfr. ampiamente Sacco e Ferilli, in questo volume).

Dall'individuo (inteso come attore economico razionale) si passa così alla considerazione e alla centralità della "persona", intesa nella sua interezza e nei suoi bisogni, sia nel discorso economico (in Italia cfr. Sacco e Zamagni, 2002 e 2006) sia in quello giuridico (cfr. Immordino-Police, 2003):

la persona quale attrattore dello sviluppo, che si snoda sui canali della capacitazione e della cittadinanza attiva, dell'innovazione e della qualità della vita e della creatività.

L'inserimento del *paradigma relazionale* nella teoria economica è una novità emergente. Soltanto pochi anni fa, il nucleo duro della teoria economica era costituito da modelli in cui le preferenze individuali, la tecnologia e le istituzioni erano un dato, gli agenti economici erano pienamente razionali, e il contesto sociale era ininfluenza. Ultimamente questi capisaldi sono stati messi in discussione anche all'interno del pensiero dominante. Se non è più possibile postulare un determinato orientamento motivazionale ma occorre dimostrarne la salienza in ogni circostanza, il processo di selezione sociale diviene il vero livello fondamentale di descrizione della fenomenologia economica. E così quelle variabili che per la gran parte degli economisti erano estranee al discorso economico e andavano ricondotte al dominio di pertinenza delle altre scienze sociali, finiscono oggi per conquistarne il centro.

L'accoglimento della prospettiva relazionale comporta il recupero della *ragionevolezza*: non vi sono solamente bisogni di natura biologica che reclamano soddisfazione; esistono bisogni relazionali che, se trascurati, possono rendere vano lo sforzo di accrescere i livelli di efficienza, poiché le persone "fioriscono" solamente in determinati contesti relazionali (cfr., in questo volume, Bigi, Bortoluzzi Dubach, Burgio, Pirri, Scuderi, Pieroni, Stiefelmeier, Xagoraris).

Il "paradigma relazionale", emergente nel campo della teoria economica (Zamagni, Sacco, 2002 e 2006; Sacco e Ferilli, in questo volume), ma anche in estetica (il riferimento è ovviamente all'estetica relazionale: Bourriaud, 2001; in questo volume cfr. Altea), offre molti elementi di confronto e dialogo con il giurista: basti sottolineare, in linea generale, il riferimento ai temi della costruzione della "sfera pubblica" (Habermas, 1998), la cittadinanza attiva, la partecipazione, la ragionevolezza, l'inclusione e la coesione sociale, la democrazia partecipativa, deliberativa, l'intersoggettività (cfr. ex multis: Benvenuti, 1992; Allegretti, 2010, L. Bobbio, 2006; Pubusa, 2009).

Più in particolare: mostra interessanti punti di convergenza e contatto con l'emersione del "paradigma relazionale" e il recupero della "centralità della persona" (e dei suoi bisogni relazionali e di partecipazione attiva: Arena, 2005) negli studi giuridici sulla pubblica amministrazione (D'Orsogna, 2003 e 2005; Iannotta, 2005: teorie "dell'operazione amministrativa complessa" e della "amministrazione di risultato").

È questo un dato molto significativo, se si considera che nel modello dello sviluppo su base culturale l'intervento dei pubblici poteri è raffigurato come essenziale sia nel sostegno e nell'incentivazione del settore; sia nella messa a punto di meccanismi di collaborazione: privati/privati; pubblico/privati; pubblico/pubblico (ossia tra diverse istituzioni pubbliche, attraverso la coordinazione della politica di settore con altre politiche contigue: istruzione, governo del territorio, tutela del paesaggio, ricerca, turismo, etc.).

Riguardo al primo punto è bene far riferimento, per semplicità, a tre settori diversi, caratterizzati da un diverso grado di dipendenza dai fondi pubblici: a) la produzione per il consumo culturale (radio, tv, editoria, cinema, festival, musei e siti di alta attrattività, software etc.); b) la produzione per la promozione culturale (archivi e biblioteche, musei e siti a bassa attrattività; spettacoli dal vivo); c) la produzione culturale per lo sviluppo (scuola, università, ricerca), da sostenere senza condizioni: in questo campo l'apporto dei privati al servizio pubblico è senz'altro prezioso, ma il "pubblico" è essenzia-

le: l'offerta pubblica deve essere sostenuta decisamente e senza esitazioni. Ma è soprattutto nei primi due ambiti (e maggiormente nel secondo) che è da incoraggiare, incentivare, sostenere, premiare, anche attraverso la fiscalità, un maggiore intervento dei privati (Laterza, 2012).

Riguardo al secondo aspetto: è necessario approfondire e chiarire il senso e le prospettive implicati dall'emersione del "paradigma relazionale" sia in campo economico sia in campo giuridico. Ciò al fine di far affiorare convergenze e divergenze, assonanze e dissonanze, difficoltà di comunicazione e di traduzione inevitabilmente insite tra discorso economico e discorso giuridico, sia in linea generale sia nell'ambito delle politiche pubbliche nel settore culturale.

La teoria economica e quella politologica (tradizionalmente più sensibili, per lo meno in Italia, alla prospettiva di *policy analysis*) riconoscono da tempo un rilievo decisivo, nella implementazione delle politiche, agli *attori istituzionali*, sia in considerazione dei "freni" che possono eventualmente derivare alle stesse dal basso tasso di coordinamento tra i diversi livelli di governo, sia per la tradizionale incapacità delle pubbliche amministrazioni, nel contesto italiano, di gestire in modo adeguato forme non autoritative e consensuali di gestione del pubblico potere.

Ciononostante lo studio giuridico delle "politiche pubbliche" è stato in Italia a lungo trascurato (cfr. Ham-Hill, 1986).

È necessario superare questa lacuna. La letteratura anglo-americana mostra che la prospettiva di analisi delle (o per le) politiche pubbliche è *problem-oriented*: guarda ad una serie coordinata di azioni verso un risultato (informato a un valore). La disciplina e lo studio giuridico del fenomeno amministrativo, a lungo prevalenti in Italia, invece, hanno quasi sempre preso in considerazione il singolo atto, la singola azione amministrativa, il singolo decisore pubblico, lasciando fuori del campo della regolazione e dell'analisi l'attività amministrativa considerata nel suo complesso e nei suoi risultati ultimi.

Solo di recente la prospettiva di analisi delle politiche pubbliche è stata assunta all'interno del diritto amministrativo, agevolando l'impostazione di una serie di problemi peculiari anche all'implementazione della politica pubblica in campo culturale: il riparto delle competenze, il coordinamento e l'integrazione funzionale delle molteplici competenze e funzioni coinvolte nella politica e, in particolare, l'individuazione di meccanismi idonei a risolvere "in concreto" i "difetti di coordinamento" e "la lotta per le attribuzioni" (Casini, 2012); la programmazione strategica, il controllo e la valutazione dei risultati e del ciclo della performance; il coordinamento con altre politiche contigue.

È necessario inoltre considerare con maggiore attenzione le numerose variabili giuridiche poste dall'inclusione di operatori privati nella erogazione del "servizio pubblico" in campo culturale (cfr. Bottino, Coen, Crismani, Dipace, in questo volume), sia sul piano funzionale (accordi, intese, partenariati, donazioni e sponsorizzazioni, fundraising) sia sul piano organizzativo (partecipazioni societarie degli enti locali, fondazioni, etc.).

Il settore museale è al riguardo emblematico (cfr. Crismani, Mastino, Morselli, Piccinelli, in questo volume): un sistema fortemente disaggregato, incerto e difficilmente riconducibile ad unità sul piano della disciplina giuridica. Basti menzionare l'annosa questione delle erogazioni liberali (intese in senso lato: donazioni, sponsorizzazioni, fundraising, su cui, in questo volume, cfr. Bortoluzzi Dubach, Burgio, Dipace) a favore dei musei e delle attività culturali che essi svolgono. Nel nostro Paese le erogazioni liberali sono esigue rispetto all'ammontare raccolto dai musei di altri Paesi come il Regno Unito

e gli Stati Uniti. I fattori negativi sono essenzialmente tre. Il primo riguarda il sistema delle agevolazioni fiscali previsto per le erogazioni liberali che è eccessivamente macchinoso e burocratizzato tanto da non favorire il donatore. Il secondo attiene al sistema d'incentivazione a donare: manca un efficace sistema di promozione e sensibilizzazione ad elargire e difettano i meccanismi di riconoscimento sociale e visibilità personale per il donatore. Infine, vi è una scarsa trasparenza e tracciabilità nell'impiego delle erogazioni liberali raccolte dalle istituzioni culturali, che deriva soprattutto dallo scarso grado di istituzionalizzazione dell'organizzazione del museo: gran parte dei musei italiani non ha identità giuridica e non ha un conto economico proprio; essi hanno un carattere "istituzionale" più sul piano simbolico che su quello giuridico. In tale contesto si segnalano due novità normative di rilievo: il Decreto Legge n. 83/2014, convertito con modificazioni nella Legge n. 106/2014, che ha introdotto un credito di imposta (peraltro di natura temporanea) per incentivare le erogazioni liberali a sostegno della cultura (c.d. "Art-Bonus"); il recente regolamento di riorganizzazione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (MIBACT), che è intervenuto sui principali punti critici, lacune e disfunzioni della precedente disciplina, nel tentativo di conseguire una maggiore integrazione funzionale tra cultura e turismo; la semplificazione dell'amministrazione periferica e l'ammodernamento della struttura centrale; la valorizzazione dei musei italiani e delle arti contemporanee; il rilancio delle politiche di innovazione, formazione e valorizzazione del personale del Ministero (cfr. Crismani e Coen, in questo volume).

BIBLIOGRAFIA

- Allegretti U., *Democrazia partecipativa e processi di democratizzazione*, in "Democrazia e diritto" n.2/2008, p.175 e ss.
- Amato, *Introduzione, Stati generali della cultura*, in www.ilsole24ore.com, Roma, 15 novembre 2012.
- Arena G., *Cittadini attivi*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- Barbati C., *Governo del territorio, beni culturali e autonomie: luci e ombre di un rapporto*, in "Aedon" n.2/2009, www.aedon.mulino.it.
- Benhabib S., *La rivendicazione dell'identità culturale. Eguaglianza e diversità nell'era globale*, Il Mulino, Bologna (ed. it.), 2005.
- Benvenuti F., *Il nuovo cittadino*, Venezia, 1994.
- Bobbio L., *Dilemmi della democrazia partecipativa*, in *Democrazia e diritto*, 4/2006, p.12 e ss.
- Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Paris, 2001.
- Calliandro C. e Sacco P.L., *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Il Mulino, 2011.
- Cammelli M., *I beni culturali e il mercato*, in "Aedon" n.1-2/2012, www.aedon.mulino.it, pref. a Covatta L. (a cura di), *I beni culturali tra tutela, mercato e territorio*, Passigli Editori, 2012.
- Cammelli M., *Amministrazione di risultato*, in "Annuario 2002 dell'Associazione italiana dei professori di diritto amministrativo", Milano, 2003.
- Casini L., *Oltre la mitologia dei beni culturali*, in "Aedon" n.1-2/2012, www.aedon.mulino.it.
- Covatta L., *I beni culturali tra tutela, mercato e territorio*, Passigli Editori, 2012, in "Aedon" n.1-2/2012, www.aedon.mulino.it.
- Craufurd Smith R. (a cura di), *Culture and European Union Law*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- D'Orsogna D., *Contributo allo studio dell'operazione amministrativa*, Edizioni scientifiche, Napoli, 2005.
- D'Orsogna D., *Citizenship, Cultural Diversity, Migrations Flows*, in Silveira A., Canotilho M., Madeira Froufe P. (a cura di), *Citizenship and Solidarity in the European Union*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2013.
- de Witte, *Il processo semi-permanente di revisione dei trattati*, in "Quaderni costituzionali" n.3/2002, pp.499-519.
- de Witte, *Cultural Policy: The Complementarity of Negative and Positive Integration*, in Schwarze J., Schermers H.G. (a cura di), *Structure and Dimensions of European Community Policy*, Nomos, Baden Baden, 1988, p.195 e ss.
- Famiglietti G., *Diritti culturali e diritto della cultura*, Giappichelli ed., Torino, 2010.
- Ferri D., *La Costituzione culturale dell'Unione europea*, Cedam, Padova, 2008.
- Glenn H.P., *Tradizioni giuridiche nel mondo. La sostenibilità della differenza*, Il Mulino, Bologna (ed. it.), 2011.
- Habermas J., *L'inclusione dell'altro*, Feltrinelli, Milano, 1998.
- Häberle P., *Costituzione e identità culturale*, Giuffrè, Milano, 2006.
- Ham C., Hill M. (a cura di), *Introduzione all'analisi delle politiche pubbliche*, Il Mulino, Bologna (1 ed. it.), 1986.
- Hannerz U., *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- Iannotta L., *Merito, discrezionalità e risultato nelle decisioni amministrative (l'arte di amministrare)*, in *Giust. amm.*, 2005, p.26 e ss.
- Iimmordino M., Police A. (a cura di), *Principio di legalità e amministrazione di risultati*, Giappichelli, Torino, 2004.
- Laterza A., *Il rapporto pubblico/privato nel rilancio del patrimonio culturale*, in "Stati generali della cultura" (Roma, 15 novembre 2012), in www.ilsole24ore.com.
- Oommen T. K., *Pluralism, Equality and Identity*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2002, p.69 e ss.
- Sacco P. L., Zamagni S. (a cura di), *Teoria economica e relazioni interpersonali*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- Sacco P. L., Zamagni S. (a cura di), *Complessità relazionale e comportamento economico. Materiali per un nuovo paradigma di razionalità*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Palermo F., *La forma di Stato dell'Unione europea*, Cedam, Padova, 2005.
- Pernice I., *Multilevel Constitutionalism and the Treaty of Amsterdam: Constitution-Making Revisited?*, in *Common Market law review*, 1999, pp.703-750.
- Poiaras Maduro M., *Contrapunctual Law: European Constitutional Pluralism in Action*, in Walker N. (a cura di), *Sovereignty in Transition*, Hart Publishing Oxford, 2003, pp.501-537.
- Prieto de Pedro J., *Diversidad y derechos culturales, en una discusión sobre la gestión de la diversidad cultural*, Madrid, 2008.
- Prieto de Pedro J., *Cultura, Culturas y Constitución*, Madrid, 1993.
- Prieto de Pedro J., *Derechos culturales y desarrollo humano*, in "Pensar Iberoamerica" n.7/2004.
- Prieto de Pedro J., *Cultural Diversity as a political and Legal Challenge and a basis for Humanism in Our Times*, in Silveira A., Canotilho M., Madeira Froufe P. (a cura di), *Citizenship and Solidarity in the European Union*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2013.
- Pubusa A., *La democrazia partecipativa: nuovo processo di democratizzazione o autolimita del potere?*, in "Diritto e processo amministrativo", 2009, p.122.
- Sennet R., *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano (1 ed. it.), 2008.
- Sennet R., *Insieme. Rituali, piaceri, politiche della collaborazione*, Feltrinelli, Milano (1 ed. it.), 2012.
- Romano Tassone A., *Amministrazione per risultati*, in *Scritti in onore di Elio Casetta*, vol. II, Napoli, 2001, p.813 e ss.
- Sacco P. L., Ferilli G., *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, in Dadi/Wp_4/06.
- Schwarze J., *Constitutional Developments in European Community: Definition and Foundations*, in *Law and State*, 1985, p.106 e ss.
- Scoca F.G., *Attività amministrativa*, in *Enc. Dir.* vol. II aggiornamento, 2002.
- Silveira A., Canotilho M., Madeira Froufe P. (a cura di), *Citizenship and Solidarity in the European Union*, P.I.E. Peter Lang, Brussels, 2013.
- Shore C., *The Cultural Policies of the European Union and Cultural Diversity*, in Bennet T., *Differing Diversities: Transversal Study on the Theme of Cultural Policy and Cultural Diversity*, Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2011, p.111.
- Tarasco A. L., *Diversità e immaterialità del patrimonio culturale nel diritto internazionale e comparato: analisi di una lacuna (sempre più solo) italiana*, in "Foro amministrativo - Consiglio di Stato" fasc. 7-8/2008, p.2261 e ss.
- Von Bogdandy A., *The European Union as Situation, Executive, and Promoter of the International law of Cultural Diversity - Elements of a Beautiful Friendship*, "Jean Monnet Working Paper" n.13/2007, in <http://www.jeanmonnetprogram.org>, 7.
- Weiler J., *The Constitution of Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Woods L., *Culture and the European Union*, in Van Empel M., "From Paris to Nice" *Fifty years of legal integration in Europe*, Kluwer, The Hague 2003, pp.109-130.
- Zagrebelky G., *Relazione per La settimana internazionale dei Beni culturali e Ambientali Florens 2012* (3-11 novembre 2012, "Cultura, qualità della vita"), in www.fondazioneflorens.it/florens-2012/

Domenico D'Orsogna

Professore ordinario di Diritto amministrativo nella
Università degli Studi di Sassari e
Direttore scientifico del Master in Diritto ed Economia per la
Cultura e l'Arte / DECA Master

L'ITALIA CHE VERRÀ, QUANDO? PER UNA VISIONE COERENTE CON LA NATURA DEL NOSTRO PAESE

di Pier Luigi Sacco e Guido Ferilli

1. La contraddittoria relazione tra cultura e sviluppo in Italia: oltre la retorica del patrimonio-petrolio

Il tema della valorizzazione del patrimonio culturale è stato a lungo al centro delle politiche culturali italiane a tutti i livelli – da quello centrale, a quello regionale e urbano – e la ragione è semplice: nel nostro Paese, il patrimonio storico-artistico identifica uno degli elementi ritenuti caratterizzanti del nostro sistema di offerta culturale, e quindi si pone come un potenziale fattore di vantaggio competitivo non soltanto sul versante del mercato turistico ma anche su quello della produzione culturale vera e propria.

Il concetto di patrimonio culturale è tuttavia complesso e pone non pochi problemi metodologici. Per cui, al di là del suo forte potere evocativo e al di là di una collezione di casi che rientrano sicuramente nella fattispecie comunque la si definisca, è a volte difficile intendersi sulle condizioni che concorrono a definire cosa sia esattamente il patrimonio culturale di un Paese. La questione non è puramente terminologica, e nemmeno meramente teorica: essa riguarda infatti la relazione che esiste tra l'identità storica e simbolica del Paese e i suoi processi di sviluppo economico e sociale. Parlare di valorizzazione del patrimonio implica in particolare che lo sviluppo socio-economico possa e in un certo senso “debba” muoversi lungo una traiettoria evolutiva nella quale la cultura non può che giocare un ruolo di primissimo piano: una grande opportunità, certamente, ma anche, allo stesso tempo, una grande responsabilità.

Nelle politiche di sviluppo locale di questi ultimi anni, e ancora di più forse a livello di sistema Paese, il potenziale di sviluppo del patrimonio è stato però declinato soprattutto sul versante turistico, spesso facendo riferimento ad una retorica celebrativa e ad un immaginario oleografico e datato, genericamente centrato su una concezione stereotipata della città d'arte, che rispecchia pedissequamente i più vietati luoghi comuni mediatici, ma così facendo si ritiene adeguata a soddisfare le aspettative di un mercato turistico di massa dai gusti non particolarmente sofisticati e però con buone capacità di spesa. Una scelta che tuttavia non ha pagato, e non soltanto per i mancati exploit in termini di dinamiche di affluenza al di fuori delle città d'arte “canoniche”, ma soprattutto perché, ragionando in termini di stereotipi mediatici predeterminati, l'offerta culturale all'interno

di questo contesto finisce per essere modellata a misura di una *customer orientation* che ne svilisce progressivamente l'autenticità, la vitalità culturale, la capacità di innovare, consegnandosi ad una logica di puro sfruttamento di una rendita dalle basi sempre più esili.

È purtroppo grazie alla diffusione di questa logica, apparentemente dettata da considerazioni di razionalità economica ma in realtà rispondente ad una concezione ottusa e strumentale del senso economico della cultura, che si è assistito alla progressiva involuzione di tante città d'arte della cosiddetta “Italia minore” (una terminologia che non potrebbe essere più infelice nel consegnare tante parti del nostro straordinario territorio ad una condizione simbolica e mentale di marginalità che finisce per auto-realizzarsi), che nel tentativo di attrarre flussi turistici di una qualche entità, hanno dato spazio crescente a modesti mercatini di souvenir e pacchetti vacanze spesso di dubbio gusto, che le hanno fatte assomigliare sempre più a repliche dimesse e poco competitive dei classici parchi a tema. È questa la teleologia inevitabile di una strategia di valorizzazione che vuole far sì che il nostro Paese “viva di cultura” rinunciando però allo stesso tempo, direi programmaticamente, a “vivere la cultura”, a fare cioè dell'accesso culturale, in primis dei suoi residenti, il dato fondamentale del modello di sviluppo locale e prima ancora del modello di cittadinanza attiva.

Se si vuole dare nuovo slancio e nuova attualità a questo modello bisogna allora liberarsi di tutte le consolatorie ma totalmente fuorvianti metafore “petrolifere” che ancora affliggono il ragionamento sul potenziale di sviluppo del nostro patrimonio culturale, inducendo a pensare in modo del tutto inappropriato che la valorizzazione economica della cultura sia una scommessa sicura che richiede soltanto di sapere, appunto, estrarre con perizia una rendita bell'e pronta. È vero esattamente il contrario: per creare sviluppo attraverso la cultura, bisogna entrare appieno in una logica di investimento, rischio, sperimentazione, sapendo che la cultura ha un senso, anche economico, soltanto quando è viva, capace di esplorare nuovi territori, indurre il cambiamento, liberare nuove energie. E questo è tanto più vero per le nuove generazioni di nativi digitali che vivono l'espressione culturale come un fatto naturale

e quotidiano, e che non sono più interessati ai vecchi modelli di esperienza dello spazio urbano fatti di foto ricordo e Torri di Pisa sotto vetro, ma vivono già nella nuova frontiera disegnata dall'innovazione tecnologica, fatta di luoghi che ibridano fisico e virtuale, che lavorano su un concetto nuovo e più ricco di patrimonio nel quale i flussi informativi multimediali assumono un ruolo centrale e superano la dimensione dell'intrattenimento fine a se stesso, che già ragionano nei termini che definiranno l'esperienza dello spazio nei prossimi 5-10 anni: la realtà arricchita, l'Internet degli oggetti, e tutte le piattaforme che già stanno dando vita, in molti Paesi, alla *smart city* prossima ventura.

Pensare al patrimonio culturale in termini banalmente rievocativi e nostalgici non è soltanto una scommessa persa, è condannare la cultura ad un futuro di malinconica decadenza e marginalità – e questo vale anche per quelle grandi città d'arte che sono sì invase da folle di turisti smaniosi di esserci, ma che stanno appunto smettendo di essere città per diventare caotici, costosi, inefficienti parchi a tema e che così facendo distruggono il loro tessuto sociale e civile oltre che culturale, consegnandosi ad un futuro di città-fantasma, di palcoscenici privi di vita al di fuori del *peak time* dei flussi turistici – e quindi destinate ad un'esistenza e poi infine ad una sopravvivenza sempre più forzata, artificiale, inautentica. Per cui, il futuro del patrimonio culturale come possibile piattaforma di sviluppo passa da strade molto diverse da quelle abitualmente evocate nei tanti, forse troppi dibattiti dedicati al tema: la produzione e l'imprenditorialità creativa, la capacità di connettersi alle grandi reti internazionali, la capacità di attirare investimenti. Si tratta cioè di direttrici di sviluppo che presuppongono una reale capacità imprenditoriale, uno sforzo creativo simile, per qualità e complessità, a quello che ha permesso all'Italia di uscire dalle secche della crisi degli anni settanta – uno sforzo per il quale servono idee, competenze, e soprattutto credibilità. E per operare questa rivoluzione che ormai diventa tanto necessaria quanto urgente, servono soprattutto territori che si candidino ad essere laboratori di sviluppo di buone prassi da estendere progressivamente all'intera realtà nazionale.

2. Lo sviluppo a base culturale, oggi: dalla valorizzazione alla produzione creativa

Tanto in Europa quanto nel resto del mondo sono rintracciabili diversi fatti stilizzati che testimoniano come sia possibile fare emergere i nessi causali tra dinamiche dello sviluppo e ruolo della cultura. Negli ultimi anni, dunque, molti sistemi socio-economici hanno sperimentato una svolta culturale (*the cultural turn*, nella terminologia coniata dai geografi inglesi Amin e Thrift) che ha influenzato tanto il sistema economico quanto quello politico. La lettura di tale narrativa può essere collocata all'interno di un dispositivo interpretativo che ha un suo significato storico. Nella scansione lungo un *continuum* temporale è possibile, infatti, rilevare come pensiero economico e condotta

politica abbiano configurato tre differenti stadi pertinenti che rappresentano tre rispettive concettualizzazioni del ruolo e del potenziale della cultura nelle traiettorie di sviluppo.

Il ricorso alla scansione del tema su un sentiero ordinato assume un significato fondamentale per comprendere che la produzione e il consumo di beni culturali sono entrati nel discorso economico e politico secondo modelli differenti. Tale dispositivo, inoltre, è utile nel delineare le relazioni ed il progressivo avvicinamento tra la dimensione socioeconomica e la dimensione culturale e nell'ordinare concettualmente questo fenomeno all'interno di un quadro di riferimento. Nei tre

momenti, infatti, sono rintracciabili caratteristiche differenti dei due piani di osservazione, caratteristiche che si esplicano osservando l'atteggiamento del pensiero economico verso il settore culturale, e la razionalità delle linee di policy. I tre momenti scandiscono altrettanti modelli: la “Cultura 1.0”, la “Cultura 2.0” e la “Cultura 3.0” a seconda dell'enfasi riposta nella cultura, o meglio, a seconda dell'attributo e ruolo più evidenti in essa consolidati.

Per sviluppare questo percorso è necessario tratteggiare ogni configurazione in forma stilizzata, ossia enfatizzando gli elementi ed i caratteri che sono più fortemente distintivi

nei confronti degli altri. Non è superfluo, dunque, sottolineare che questo percorso implichi un grado di semplificazione, ma in cambio consenta di tracciare un orizzonte interpretativo saliente per osservare il fenomeno poiché individua l'affermarsi di orientamenti e finalità differenti, tanto nel pensiero economico quanto nell'atteggiamento politico. Sarebbe semplicistico, comunque, individuare brusche cesure tra le varie configurazioni, in quanto nel processo evolutivo di transizione da un modello all'altro segnali di novità convivono comunque con elementi di continuità.

Nel modello della Cultura 1.0 la concezione dominante è quella che assegna alla cultura il ruolo di promozione spirituale e di identificazione sociale dell'individuo. In questo contesto emerge come dimensione preponderante l'aspetto formativo ed educativo dell'esperienza culturale. L'economia è ancora inquadrata in un sistema tradizionale, caratterizzato da un ambiente socioeconomico a strati, statico, nel quale i bisogni degli individui sono gerarchizzati in funzione della scarsità di risorse materiali. Il problema principale delle analisi economiche è orientato verso l'efficienza allocativa delle risorse primarie e verso la crescita lungo un processo di affrancamento dalla scarsità di risorse tangibili. In questo scenario si trovano accenni ai processi economici della produzione culturale, ma inquadrati come attività che contribuiscono in modo al più modesto alla produzione di valore economico. I riferimenti del pensiero economico nei confronti del settore culturale sono di natura eminentemente incidentale, sono casi in cui si sostiene che le categorie dell'analisi economica non possono essere applicate a questo settore, che costituisce un'eccezione al mercato, per quanto in esso vengano prodotti e consumati una serie di beni. L'approccio che prevale è proprio quello del pensiero classico, che distingue tra lavori produttivi e lavori improduttivi, emarginando in maniera decisiva la riflessione sui beni culturali dal campo economico. Le uniche riflessioni presenti riguardano la giustificazione teorica del finanziamento pubblico del settore, senza interesse per i funzionamenti dei mercati nei quali si manifestano le attività di scambio.

Lo status che viene assegnato ai beni culturali è quindi quello di beni pubblici e beni meritori, per cui la razionalità delle politiche culturali è paternalistica ed è informata dal valore ri-educativo e civilizzante del settore culturale. La spesa pubblica si concentra sulla conservazione di infrastrutture tradizionali, quali teatri, biblioteche e musei. Al tempo stesso si sostiene l'offerta dei beni in queste infrastrutture, attraverso sussidi finalizzati all'aumento dell'accesso da parte della collettività. All'interno del processo di democratizzazione della cultura, si legittima la sua inclusione nel welfare state perché il settore culturale è il motore dell'emancipazione sociale e dello sviluppo identitario della comunità. Ne sono un esempio tutte le capitali europee nel periodo di ricostruzione post-bellica ed in fase embrionale di sviluppo economico. Il settore culturale ha una configurazione "minima" polarizzata sul binario categoriale *highbrow vs lowbrow arts* (manifestazione, rispettivamente, di una cultura "alta", istituzionalmente riconosciuta e destinataria delle risorse pubbliche, ed una cultura "bassa" o popolare, fondata sulla autoproduzione e sul vitalismo spon-

taneo), includendo al suo interno una distinzione basata sul supporto materiale del bene culturale: Visual Art (arti visive come la pittura e la scultura), Performing Art (arti performative come lo spettacolo dal vivo) ed heritage (il patrimonio culturale ereditato dal passato). Di ogni categoria vengono comunque enfatizzate e sostenute, come già accennato, soprattutto le rappresentazioni formali "alte".

Il tratto saliente che emerge da questo modello è la dimensione non economica della cultura, il cui ruolo è contemplato e giustificato eminentemente dal punto di vista demo-etno-antropologico. La cultura nel senso più lato del termine sovrasta il concetto di settore economico culturale. Ad essa si assegna, dunque, un ruolo civilizzante, quello di migliorare le condizioni di vita della collettività, in virtù dell'attivazione di processi di "coltivazione" del senso di appartenenza a tracce identitarie condivise. In questa prospettiva la rilevanza del settore è subordinata all'insieme di manifestazioni che rientrano nell'*ethnos* di un popolo, ossia come un bene in grado di descrivere ed identificare (non senza un'articolazione semantica complessa) il patrimonio demo-etno-antropologico che distingue un determinato sistema sociale. Si tratta, nella sostanza, di una categorizzazione usata principalmente per marcare l'alterità di un sistema rispetto ad un altro (ad esempio il mondo urbano dal mondo rurale). Questo modello assume quindi una connotazione pre-industriale in cui la cultura non è un motore di sviluppo ma è uno dei tanti modi che esistono per impegnare una ricchezza prodotta con altre modalità. Non a caso il protagonista assoluto di tale modello è il mecenate, che ha risorse economiche che provengono da fonti diverse dalla cultura, che decide di sovvenzionare la forma artistica e culturale che lo attrae per una passione personale e per ragioni di costruzioni di prestigio o consenso politico. Il mecenate opera con modalità che non hanno a che fare con la produzione di valore economico, e che anzi per molti versi si contrappongono, anche polemicamente, ad esse. Chi produce cultura secondo questo modello si preoccupa principalmente quindi di incontrare i gusti e gli orientamenti del mecenate, e i destinatari dell'offerta culturale sono di conseguenza riconducibili alla sfera delle relazioni del mecenate. Nella maggior parte dei casi, quindi, la cultura è un'esperienza per pochi, e che non produce ma assorbe valore economico.

Il sostegno pubblico alla cultura affermatosi progressivamente in Europa con l'emergere dei moderni stati-nazione non è altro che la trasposizione nella sfera pubblica della logica di committenza del mecenate. La differenza fondamentale è che mentre il mecenate agisce in base ai suoi gusti personali, lo Stato dovrebbe agire in base a linee condivise di politica culturale che rappresentano l'interesse collettivo, in modo da garantire che tutte le espressioni culturali ritenute interessanti della collettività siano messe in grado di operare e di essere fruibili dalla stessa. Il superamento di questo modello interamente centrato sulla dimensione non economica della cultura avviene a cavallo tra il XIX e XX secolo, quando con grande rapidità una serie di innovazioni tecnologiche permette a molte forme di espressione culturale di diventare accessibili ad un numero di persone straordinariamente maggiore, un momen-

to che potremmo chiamare “rivoluzione industriale culturale”. Ne è un esempio la dimensione industriale che assumono le tecniche di stampa o le tecnologie che permettono la nascita dell’industria discografica e cinematografica, della radio e della televisione, permettendo il rapido sviluppo dei settori che oggi conosciamo come industrie culturali. Dal punto di vista economico, non è sufficiente la possibilità tecnica di produrre determinati contenuti per generare un mercato ed un’industria culturale propriamente detta; occorre anche che esista un numero sufficiente di persone che possano accedere a quei contenuti ad un prezzo per loro accessibile. Ad esempio, ancora nell’Inghilterra della seconda metà dell’ ’800, il costo medio di un libro equivaleva al salario medio settimanale di un operaio, ponendo così il libro fuori della portata della maggior parte della popolazione, alla stregua di un bene di lusso.

Con l’emergere delle moderne industrie culturali (editoria, musica, cinema e radio-televisione) si creano invece in breve tempo le condizioni per la nascita di veri e propri settori industriali, in grado di generare profitti sul mercato. Coesistono con tali espressioni le forme di produzione culturali pre-esistenti a questa rivoluzione, quali le arti performative, le arti visive e il patrimonio storico-artistico, la cui sostenibilità continua ad essere legata alla disponibilità di ingenti finanziamenti pubblici. Il modello italiano della valorizzazione turistico-culturale rimane, per così dire, intrappolato nella transizione tra il modello della Cultura 1.0 e quello della Cultura 2.0, puntando sulla profitabilità legata ad un crescente orientamento verso la commercializzazione del patrimonio e dello sviluppo delle filiere dell’indotto, ma ignorando sostanzialmente i fattori di complementarità strategica con le filiere dell’industria culturale vera e propria, con il risultato di dar luogo ad un modello poco capace di incorporare l’innovazione tecnologica legata alla produzione dei contenuti culturali e sostanzialmente ripiegato su un modello di esperienza turistica sostanzialmente obsoleto.

Nel modello della Cultura 2.0, la produzione ed il consumo di beni culturali si integra pienamente all’interno di un modello di sviluppo industriale. L’aumento del benessere e del tempo libero a disposizione, resi possibili dall’aumento del reddito e dalla diminuzione del tempo-lavoro tipici delle fasi avanzate dello sviluppo industriale, ed associati inoltre ad un aumento dei livelli di educazione, fanno registrare un aumento della domanda di beni culturali. Gli individui manifestano una disponibilità a pagare per la cultura, e anche il settore pubblico inizia ad interessarsi alla domanda pagante. Il settore culturale, quindi, diventa a tutti gli effetti una componente del sistema economico.

Il progressivo orientamento al profitto di parte della produzione culturale tende ad abbattere in misura crescente la tradizionale differenziazione gerarchica tra cultura “alta” e cultura “bassa” o popolare. Ma nel caso italiano, come già osservato, l’attenzione del settore pubblico si concentra non tanto sulle nuove possibilità produttive, che in Italia si sviluppano secondo una logica spesso spontanea e prevalentemente centrata sull’iniziativa privata, quanto piuttosto sullo sfruttamento di una rendita di posizione legata alla grande presenza di patrimonio storico-artistico di pregio, che considera come unico mercato possibile quello turistico-culturale e che punta semmai alla produzione di grandi eventi culturali, finendo così per trasformare progressivamente le città d’arte in una sorta di parchi a tema di uno splendore culturale in gran parte passato e più o meno filologicamente rievocato. In una fase avanzata di questo modello si riscontrano anche approcci fertili, volti ad enfatizzare la relazione funzionale tra la produzione culturale e gli apparati produttivi non culturali ma sostenuti da input fortemente creativi quali l’architettura, la moda, il design e la

comunicazione pubblicitaria. In tal senso il progressivo contributo del settore a livello macroeconomico incentiva una serie di *policy* mirate non solo ad espandere l’accesso e la domanda ma anche la capacità produttiva e lo spirito imprenditoriale.

Tale fase avanzata è inscrivibile nel processo di de-industrializzazione economica che colpisce le economie mature e i suoi grandi centri produttivi. Il declino delle forme tradizionali di industria pesante e manifatturiera crea una serie di dis-equilibri, tanto economici quanto sociali ed ambientali. Si registra un’accelerazione del processo di terziarizzazione dell’economia, la necessità di ricollocare la forza lavoro disoccupata, e di colmare i “vuoti urbani” lasciati dalla chiusura di numerosi centri di produzione. Viene, dunque, posta l’enfasi sul potenziale di rigenerazione economica e fisica della produzione culturale, in un momento in cui lo sviluppo economico significa anche aumento della qualità della vita e sostenibilità ambientale. In quest’ultimo caso si rileva il grado di libertà nel processo di territorializzazione di elementi del settore culturale per via del basso impatto ambientale e della intrinseca funzione riqualificante delle attività culturali nel tessuto urbano. Inoltre le spinte globali della competizione rendono il settore culturale sempre più “desiderabile” dalle città in quanto elemento di distinzione e fattore di vantaggio competitivo. Pur riconsiderando il tessuto sociale del corpo urbano ed il potenziale produttivo dei cluster di imprese, le politiche culturali sono rivolte alla riqualificazione delle infrastrutture urbane, conferendo loro una nuova destinazione d’uso (culturale appunto), ad incentivare l’attrazione di imprese, capitali e persone verso la città, mediante un’intensa attività di *city marketing*, puntando a migliorare l’immagine della città. Questo è l’attributo più evidente nelle politiche, che manifestano spesso una retorica identitaria. La riqualificazione urbana viene sovente affermata sulla presunta ricostruzione dell’identità civica, ma di fatto è polarizzata ancora sul fenomeno dell’attrazione esterna di risorse esogene. Oltre alla riqualificazione delle infrastrutture esistenti se ne creano di nuove di forte impatto nell’immagine della città. Città come Bilbao, Manchester, Barcellona, Glasgow, Rotterdam hanno usato la politica culturale per acquistare un’immagine di rinascita, di modernità, di dinamismo culturale.

Il settore culturale assume sempre più mobilità nei suoi confini categoriali all’interno di questa configurazione, perdono consistenza le classificazioni rigide, sino ad identificare il settore come un agente sinergico per la produzione di beni e servizi in altri settori ad esso più o meno correlati. Nei casi più virtuosi, si intravedono le prime espressioni del modello Cultura 3.0, si sostiene una crescita economica endogena che, al di là della *physical beautification* e dell’attrattività, punta ad un processo di rigenerazione urbana e locale che è caratterizzato da un *up-grading* del settore industriale, basato sull’inserimento di beni immateriali e culturali nel processo di produzione, un processo di fertilizzazione dove i beni e servizi culturali costituiscono principalmente beni intermedi, oltretutto finali.

Nel modello Cultura 2.0 le industrie culturali producono reddito e occupazione e individuano un settore ben preciso dell’economia, ma quello che sta accadendo oggi è che il ruolo economico e sociale della cultura sta uscendo al di fuori di un settore specifico e sta acquistando una valenza fondamentale come fornitore di contenuti per qualsiasi altro settore, incentivando allo stesso tempo una produzione sempre più estesa e partecipativa dei contenuti culturali dovuta alla progressiva diffusione delle tecnologie di produzione digitale di questi ultimi e ad una circolazione sempre più pervasiva e non più mediata necessariamente dal mercato ma anche, e alternativamente, dai social media. Sono questi gli attributi fondamentali del modello della Cultura 3.0.

Le attività legate al consumo, ma anche alla produzione ed alla pratica culturale sono alla base dei processi contemporanei di apprendimento e di capability building collettivo. In tal senso, il modello della Cultura 3.0 comporta un passaggio da un paradigma a carattere economico-produttivo, centrato su un modello di specializzazione settoriale e ampiamente connotato in termini neo-marshalliani, ad un apparato concettuale che attribuisce un peso crescente ai processi di apprendimento socializzati e interattivi al di fuori di un ambito settoriale specifico. La declinazione teorica di tali meccanismi

di sviluppo trova spazio in quello che è stato definito modello distrettuale evoluto, nel quale patrimonio culturale e spillovers creativi si manifestano non tanto nella specializzazione mono-filiera ma nell'integrazione di molte filiere differenti, e in cui la cultura non produce valore soltanto in quanto capace di produrre profitto in un ambito produttivo specifico ma in quanto fattore decisivo di produzione di capacità competitive intangibile. In uno scenario nel quale quest'ultima si lega sempre di più all'orientamento all'innovazione, il ruolo della cultura diviene quello di operare come agente sinergico che

fornisce agli altri settori del sistema produttivo contenuti, strumenti, pratiche creative, valore simbolico ed identitario, e quindi in ultima analisi costituisce un canale diretto e importante di creazione di valore aggiunto. In questo scenario, il ruolo dei policy maker consiste nella elaborazione di strategie di intervento basate soprattutto sulla capacità di cogliere le interdipendenze critiche tra la dimensione economica e quella culturale, e di affrontarle in modo incisivo con azioni fortemente innovative.

3. L'industria culturale: la prospettiva europea nel contesto globale

Le industrie culturali e creative rappresentano, pur all'interno del quadro di mutamento strutturale indotto dall'emergere del modello della Cultura 3.0, la frontiera più avanzata dello sviluppo economico contemporaneo, una dimensione produttiva che unisce innovazione e cultura in un processo di trasformazione continua nella quale il valore generativo è determinato dalla giusta combinazione di fattori quali il capitale umano, le opportunità di sviluppo di tali aziende determinate dal mercato e dagli attori pubblici, la percezione di questo settore economico quale strategico per lo sviluppo futuro della società da parte dei cittadini, l'innovazione e la cultura.

Il Rapporto prodotto da KEA per la Commissione Europea nel 2006 ha delineato chiaramente la dimensione economica del meta-settore culturale e creativo per l'economia europea:

- nel 2003 il settore culturale e creativo ha prodotto il 2,6% del PIL europeo. Questo dato va confrontato con lo 0,5% del PIL per il settore tessile e con l'1,9% del settore cibo, bevande e tabacchi;
- la crescita complessiva del valore aggiunto del settore è stata pari al 19,7% nel periodo 1999-2003, vale a dire del 12,3% più alta rispetto alla crescita dell'economia generale;
- nel 2004, il meta-settore impiegava 5,8 milioni di persone, pari al 3,1% dell'occupazione totale;
- il meta-settore è caratterizzato infine da un alto livello formativo, con il 46,8% dei lavoratori laureati, rispetto al 25,7% della forza-lavoro complessiva.

Per quanto per gli ultimi anni non si disponga di un aggiornamento sistematico di tali dati in quanto la ricerca non è più stata ripetuta su scala continentale su iniziativa della Commissione Europea, le evidenze parziali disponibili mostrano che il peso dell'industria culturale e creativa nell'economia europea non è certamente diminuito e molto probabilmente è ulteriormente aumentato in modo sostanziale. Ad esempio il recente studio TERA del 2010 ha stimato come, nel 2008, le industrie creative dell'UE abbiano contribuito per il 6,9% al PIL europeo, pari a 860 miliardi di euro, con una quota del 6,5 dell'occupazione totale (14 milioni di lavoratori).

Inoltre, tra le considerazioni di maggior rilievo presenti nel Rapporto KEA viene enfatizzata la connessione tra industrie culturali e creative ed il settore dell'ICT. La produzione di contenuti è, infatti, uno degli input più strategici per lo sviluppo dei *creative media* e della *internet industry*. Le nuove tecnologie, in tal senso, dipendono sempre più dalla capacità di sviluppare piattaforme di contenuti creativi applicate poi ad attività

economiche come videogiochi, audiovisivo, telefonia mobile etc. Riprendendo uno studio della PricewaterhouseCoopers, il Rapporto KEA enfatizza la componente dinamica che la globalizzazione, le nuove tecnologie e la diffusione di Internet stanno imprimendo alla concorrenza nei settori ICT quali i giochi online, l'acquisto di video on demand, la distribuzione di musica digitale sulla telefonia mobile ed i libri elettronici. In confronto agli altri settori industriali (manifatturieri e servizi) quello culturale e creativo così come definito nel Rapporto è quello che maggiormente contribuisce alla crescita del PIL nazionale. Eccezioni a questo trend generale su scala europea sono registrate unicamente nel caso del cibo e delle bevande per Irlanda, Lettonia e Polonia; prodotti chimici in Belgio, Irlanda e Slovenia, supporti elettronici ed ottici in Irlanda, Ungheria e Finlandia; beni immobiliari (real estate) in Danimarca e Svezia. In Francia, Italia, Olanda, Norvegia e Regno Unito il settore culturale e creativo domina tutti gli altri settori analizzati in termini di contributo alla crescita nazionale.

Nel misurare il contributo del settore culturale e creativo alla crescita e alla coesione in Europa, l'importanza del Rapporto KEA sta anche nell'aver adottato una prospettiva interpretativa multidimensionale della cultura, declinata non solo attraverso la sua valenza economica, ma anche considerando la dimensione sociale, spaziale e politica. Come sottolineano Pine e Gilmore, il consumo di beni culturali ha una forte componente esperienziale, legata alla quale coesiste l'espressione di bisogni relazionali e posizionali, bisogni che già Bourdieu e Veblen avevano individuato nei loro studi. L'approccio sociologico a questo discorso deriva dal concetto di scarsità sociale di Hirsch, e sottolinea il ruolo strategico della cultura per il complicato processo di coesione sociale, dialogo interculturale, senso di appartenenza ad una comunità e benessere collettivo in una società non più dominata da pesanti scarsità di ordine materiale. Le componenti esperienziali e relazionali sono alla base dei social network i quali a loro volta rappresentano oggi le piattaforme più efficaci e propulsive tanto dei flussi di comunicazione tra gli individui che di distribuzione dei contenuti creativi. Una serie di flussi che potenzialmente possono manifestare forme di "apprendimento collettivo", che mettono a loro volta in rilievo l'importanza del sapere localizzato come fattore di competitività territoriale. Tale importanza diviene fondamentale se si accetta il fatto che determinati sistemi culturali e creativi (di scambio, produzione e consumo) hanno un ruolo territorializzante, vale a dire distinguono uno spazio geografico dall'altro, in termini anche competitivi.

Dire che un sistema culturale ha una dimensione spaziale

(e cioè relativa all'interdipendenza specifica tra economia, cultura e luogo) significa ancorare gli aspetti fenomenici del sistema ad un carattere "areale", e che le relazioni, che scaturiscono dai rapporti circoscritti, privilegiati e selettivi, posseggono una loro territorialità. Vale a dire che tale sistema può essere definito come una matrice di relazioni tra individui contenuta significativamente in termini spaziali. Da questa prospettiva, ogni azione degli agenti socioeconomici si caratterizza per uno specifico intreccio di relazioni spaziali tra i luoghi dello scambio, della produzione e del consumo di beni culturali e creativi. L'individuazione della dimensione spaziale della cultura rappresenta un punto di accesso privilegiato per interpretare i modelli di sviluppo locale basati sulla cultura. In tal senso Pratt richiama l'attenzione sulla prospettiva spaziale della produzione culturale argomentando come le catene causali tra produzione e consumo di beni culturali, creatività ed innovazione non possano essere descritte unicamente in maniera atomistica, attraverso i modelli che vedono la creatività e l'innovazione localizzate negli individui, confermando che anche la creatività e l'innovazione richiedono un contesto nel quale nascere, svilupparsi e diffondersi.

Il tema dello sviluppo culture-led postula nello spazio analitico ad esso dedicato, uno spazio di intervento pubblico ineludibile. Di fatto, parte dell'evoluzione strutturale del settore è determinata dalle politiche pubbliche e dal sistema di decisioni collettive. L'apporto di un efficace sistema di policy non deve limitarsi al classico sostegno finanziario del settore, quanto piuttosto strutturare azioni di governance delle interdipendenze e delle esternalità positive del settore, riposizionando il ruolo strategico dello stesso all'interno della strategia Europa 2020, potenziando gli investimenti in creatività, incentivando la produzione, distribuzione e consumo delle attività culturali e creative, promuovendo verso di loro attività di formazione. Oggi molte delle maggiori economie a livello europeo stanno elaborando e applicando strategie ambiziose e sofisticate in termini di politiche economiche industriali per il settore culturale e creativo. Secondo l'ultimo rapporto commissionato a KEA dalla Comunità Europea nel 2009, fino ad oggi le policy culturali dell'UE sono state orientate in tre direzioni principali: scambi culturali, cooperazione culturale e conservazione del patrimonio. Nel maggio 2007, la Commissione Europea ha prodotto la *European Agenda for Culture in a Globalizing World*, con tre obiettivi principali ed interconnessi:

1. promozione della diversità culturale e del dialogo interculturale;

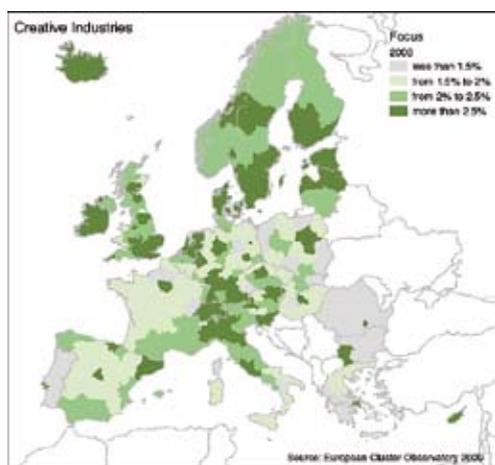


Figura 1. Georeferenziazione delle Regioni d'Europa per quota di mercato del lavoro nelle industrie culturali e creative.
Fonte: European Cluster Observatory, 2009

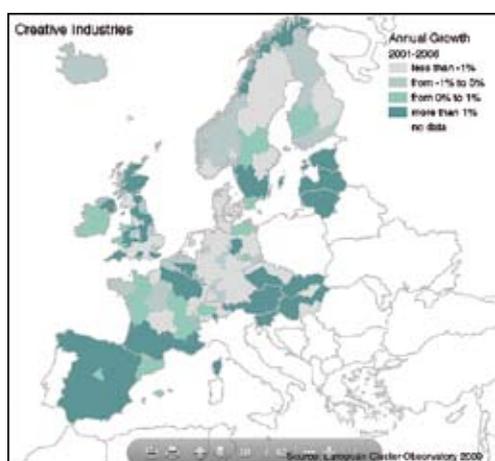


Figura 2. Georeferenziazione delle Regioni d'Europa per crescita nel periodo 2001-06 delle industrie culturali e creative.
Fonte: European Cluster Observatory, 2009

2. promozione della cultura come catalizzatore della creatività nella cornice della Strategia di Lisbona;
3. promozione della cultura come elemento vitale nelle relazioni internazionali dell'UE.

Sulla base di questo documento, i ministri della cultura dei 27 stati membri hanno riconosciuto l'importanza degli investimenti strategici nelle industrie culturali e creative per lo sviluppo socioeconomico e per l'occupazione. Il Regno Unito è stato uno dei primi Stati membri ad elaborare una propria strategia coerente e comprensiva (*Creative Britain: New Talents for the New Economy*, 2008), che riconosce sia il valore della creatività e del talento individuali, sia quello delle industrie basate sul copyright. La Svezia, invece, focalizza la sua attenzione su "individui e aziende che creano esperienze", oltrepassando la definizione legata ad un settore specifico, adottando la nozione di *Experience Industries*, mentre la Danimarca si concentra sull'industria dei giocattoli design-oriented e l'Italia sull'"industria del gusto". Infine, il governo tedesco ha pubblicato, nel febbraio 2009, una strategia complessiva dedicata al supporto delle industrie culturali e creative, introducendo l'idea di una riforma profonda delle misure di supporto economico. La Francia rimane legata al concetto di "industrie culturali" e sembra privilegiare la dimensione sociale rispetto a quella economica; nel febbraio 2009 è stato istituito un Consiglio per la creazione artistica finalizzato ad una riflessione sulla creazione di una policy adeguata per la creatività.

Siamo dunque di fronte ad uno scenario in grande movimento, che trae ulteriore spinta dallo scenario strategico Europa 2020 nel quale, come si è detto, la produzione culturale e creativa inizia ad acquistare un peso strategico crescente dopo un primo momento di sostanziale sottovalutazione del settore. Ma come si declina tale scenario al livello forse cruciale, dal punto di vista produttivo e della governance, quello delle Regioni?

Nel 2010 l'Osservatorio europeo dei cluster ha elaborato un report utilizzando una metrica regionale per descrivere la concentrazione territoriale di un mercato che impiega come ricordato il 6,5% degli occupati nei 30 Paesi considerati e che, in 24 delle 25 regioni al top della graduatoria, sta crescendo a ritmi più sostenuti degli altri settori economici.

Alla stessa stregua degli altri settori industriali, anche il meta-settore culturale e creativo si distribuisce in maniera differente tra le regioni. I livelli di occupazione e competitività non risultano direttamente correlati alla dimensione del mercato del lavoro e della numerosità degli abitanti, ma piuttosto al grado

di specializzazione e di clusterizzazione presenti nelle differenti regioni (come si evince dalla figura 1). Dall'analisi svolta risulta, inoltre, che nelle regioni in cui si osserva una maggiore concentrazione di industrie culturali e creative si registrano anche i più alti tassi di prosperità economica.

Come si può notare, la produzione culturale e creativa in Italia si concentra nelle regioni centro-settentrionali mentre le regioni del Mezzogiorno, con la parziale eccezione della Campania, sono caratterizzate da una incidenza settoriale molto modesta su scala continentale. Nella Tabella 1 si riportano inoltre le prime 10 regioni per incidenza di occupati, che mostrano come l'Italia riesca invece a piazzare ben due regioni nelle prime 10, ovvero la Lombardia e il Lazio.

Se si ragiona invece in termini dinamici e non di dimensione assoluta, i livelli più alti di crescita sono maggiormente concentrati in Centro Europa in aree quali Francia, Spagna, Regno Unito e stati del Baltico (figura 2). Nel periodo di rilevazione 2001-2006 l'incremento annuale della forza lavoro più sostenuto è registrato da Paesi quali Austria (6,2%), Lituania (5,79%), Estonia (4,02%), Slovacchia (3,88%), Lettonia (3,87%) e Slovenia (3,76%). In termini di pattern industriali, i settori maggiormente interessati sono quelli legati alla manifattura specializzata quali *recorded media and musical instruments*, mentre quelli meno interessati sono quelli relativi ad attività legate eminentemente al consumo come librerie, cinema e spazi espositivi.

Si noti come in tal caso non sia possibile analizzare la situazione italiana per mancanza di dati completi e significativi: una lacuna che denuncia in modo eloquente la scarsa importanza strategica attribuita nel nostro Paese al settore malgrado il suo peso economico e sociale.

Ben diversa è la situazione in altri Paesi europei nei quali lo sforzo di sviluppo strategico nei settori culturali e creativi è chiaro e in parte efficace. Un esempio interessante in tal senso è il Creative Economy Green Paper for the Nordic Region, elaborato dal Nordic Innovation Centre (NICe) nel 2007. Muovendo dalle direttrici stabilite dalla Strategia di Lisbona, e dalla sua enfasi su un modello di economia basato sulla conoscenza, la sostenibilità e la coesione sociale, il Green Paper delinea una matrice concettuale per i policy maker ancorata a quattro temi chiave: 1) approccio imprenditoriale alla creatività; 2) sviluppo di nuove opportunità legate al settore creativo; 3) incentivazione della formazione dei cluster

Tabella 1 – Ranking delle 10 Regioni d'Europa per occupati nei cluster culturali e creativi

| Regioni d'Europa | Occupati | Rank |
|----------------------------|----------|------|
| Île de France (Parigi) | 301.895 | 1 |
| Inner London | 235.327 | 2 |
| Lombardia (Milano) | 195.848 | 3 |
| West-Nederland (Amsterdam) | 195.646 | 4 |
| Madrid | 172.800 | 5 |
| Cataluña (Barcellona) | 153.202 | 6 |
| Danimarca | 124.352 | 7 |
| Lazio (Roma) | 118.047 | 8 |
| Oberbayern (Monaco) | 97.050 | 9 |
| Stoccolma | 86.239 | 10 |

Fonte: European Cluster Observatory, 2009

creativi; 4) pianificazione integrata dei territori creativi. Tutti i temi sono legati dalla necessità di stabilire un approccio sistemico a medio lungo termine basato sull'armonizzazione e sul coordinamento dei sistemi di misurazione del valore economico e sociale prodotto dalla cultura, e sull'interdipendenza delle linee di policy, evitando la frammentazione degli interventi che spesso caratterizzano questo ambito. Vengono infine delineate tre policy recommendation al fine di sviluppare l'economia creativa delle regioni nord europee attivando: 1) la connessione delle regioni con il resto d'Europa e del mondo; 2) la connessione tra industrie creative e l'intero sistema economico; 3) la connessione tra innovazione e creatività.

Se le economie avanzate occidentali sono ancora i maggiori produttori ed esportatori del settore, a livello globale le economie emergenti stanno affrontando una fase di enorme sviluppo economico e di trasformazione sociale che produce impulsi molto significativi anche nei settori culturali e creativi: da Singapore a Hong Kong, dalla Corea del Sud al Brasile, fino all'India (la quale, per esempio, ha già sorpassato gli Stati Uniti in termini di fatturato nel campo cinematografico). Come rilevato dall'ultimo Rapporto delle Nazioni Unite sulla creative economy del 2008, le economie leader del continente asiatico come Giappone, Corea del Sud, Cina e Singapore stanno formulando politiche economiche orientate allo sviluppo delle industrie creative come leva strategica per la crescita e la competitività internazionale. La Cina in particolare si sta distinguendo per lo sviluppo di un approccio di policy multidisciplinare che coinvolge più ministeri e una moltitudine di partner privati in un'ottica strategicamente integrata e settorialmente trasversale, per permettere la nascita di un nuovo sistema di industrie creative a forte componente tecnologica. L'orientamento politico è infatti quello di segnare il passaggio dal "Made in China" verso il "Created in China". Un caso paradigmatico è rappresentato dal Shanghai Creative Industry Center: quest'area a vocazione distrettuale

Tabella 2 – Contributo delle industrie creative all'economia di Shanghai

Contributo delle industrie creative all'economia di Shanghai

| | Output (in billions of RMB) | | Added value (in billions of RMB) | |
|-------------------------|--------------------------------|---------------|-------------------------------------|-------------|
| | 2005 | 2006 | 2005 | 2006 |
| Total | 197,57 | 229,17 | 54,94 | 67,4 |
| R/D Design | 89,28 | 96,58 | 2,09 | 28,79 |
| Architectural design | 37,16 | 41,96 | 9,87 | 11,87 |
| Arts and media | 12,84 | 14,84 | 4,94 | 5,73 |
| Consulting and planning | 41,03 | 54,41 | 13,68 | 18,27 |
| Fashion consumption | 17,26 | 21,38 | 2,36 | 2,8 |

Fonte: UNCTAD, 2008

accoglie 3.000 compagnie provenienti da 30 paesi differenti, occupando più di 25.000 unità lavorative, e illustra in modo eloquente il forte orientamento di policy cinese verso l'attrazione di investimenti e talenti esterni. Il contributo delle industrie creative al PIL di Shanghai registra un 6% nel 2006 mentre output e valore aggiunto sono rappresentati schematicamente in tabella 2.

Risulta quindi evidente anche solo da questi rapidi esempi come a livello globale la concorrenza sui temi della produzione culturale e creativa stia assumendo una forte rilevanza, imponendo quindi forti vincoli di efficacia ai territori che vogliono provare a difendere e a potenziarle una propria specializzazione produttiva.

4. Il settore delle industrie culturali e creative in Italia: concetti e dati fondamentali

Uno dei motivi per cui si generano più spesso malintesi intorno all'impatto economico della cultura è che all'interno della sfera culturale esistono molte sottostere diverse, alcune delle quali sono organizzate in modo industriale e sono in grado di generare strutturalmente profitti, mentre altre non lo sono. Poiché le aree non organizzate industrialmente, che sono anche le più antiche come le arti visive, lo spettacolo dal vivo e il patrimonio storico-artistico, sono spesso considerate le forme di espressione culturale per antonomasia, diventa naturale concludere che siccome tali aree producono pochi profitti o non ne producono affatto essendo invece bisognose di trasferimenti per operare, ciò debba necessariamente valere per tutte le forme di produzione culturale.

Un'altra distinzione importante e spesso sottovalutata, che è a sua volta all'origine di molti malintesi, è quella tra cultura e creatività. La sfera culturale ha una particolarità: quella di produrre contenuti che non hanno altra finalità che di essere esperiti ed apprezzati in quanto tali, senza finalità ulteriori: vedere un film, ascoltare un pezzo musicale, leggere un romanzo. La sfera creativa, al contrario, applica i contenuti culturali ad ambiti di esperienza in cui esistono altre, importanti finalità: un oggetto di design potrà essere molto originale ma allo stesso tempo, se è una sedia o un laptop, deve poter permettere

all'utente di sedersi comodamente o di elaborare dati con rapidità, ergonomia ed efficacia. Il rapporto tra cultura e creatività assomiglia a quello tra ricerca di base ed applicata: nel primo caso si è liberi di porsi e di affrontare i problemi più fantasiosi e interessanti prescindendo in larga misura da qualunque considerazione di rilevanza pratica, mentre nel secondo sono proprio le istanze di rilevanza pratica a dettare l'agenda della ricerca e le relative priorità. E così come nel caso della dialettica ricerca di base-applicata, la cultura in genere produce un valore aggiunto relativamente limitato rispetto alla creatività, ma d'altra parte molto del rilevante valore aggiunto prodotto dalla creatività è il risultato di contenuti e stimoli provenienti dalla sfera culturale. La creatività è generalmente più redditizia in termini economici, ma gran parte di essa avrebbe molta meno capacità di generare valore se non potesse attingere al vasto serbatoio della cultura. Sarebbe quindi alquanto miope distinguere, come a volte si è fatto recentemente nei Paesi più sensibili al richiamo dell'industria culturale e creativa, tra settori redditizi e settori meno redditizi o addirittura in perdita: sono tutti componenti di uno stesso ecosistema creativo e, proprio come negli ecosistemi, l'estinzione o la messa in pericolo di una specie apparentemente trascurabile può mettere a rischio la sopravvivenza delle specie più grandi e apparen-

temente forti e importanti, che magari sono responsabili della maggior parte della biomassa. La creatività, in ultima analisi, produce quindi un impatto economico generalmente molto superiore a quello della cultura, ma d'altra parte senza la cultura la creatività perderebbe molte delle sue capacità migliori di generare valore economico. In particolare, sottovalutare i settori che producono poco fatturato ma hanno una enorme capacità di generazione di contenuti culturali come appunto i settori non industriali (arti visive, spettacolo dal vivo, patrimonio storico-artistico) costituisce un errore strategico grave le cui conseguenze si ripercuotono su tutto il sistema.

Dobbiamo quindi distinguere sette sottoaree, diverse per il loro orientamento più o meno industriale e per il peso relativo che i contenuti creativi hanno nella loro catena del valore. È su questo sistema a cerchi concentrici, e ricco di differenziazioni interne, che si basa la sfera della produzione culturale e creativa nella sua interezza. Più precisamente:

1. il **nucleo non industriale** (core), che si compone dei settori ad alta densità di contenuti creativi ma che per la loro natura non possono essere organizzati industrialmente, e sono fondati sulla produzione di oggetti ed esperienze unici o comunque limitatamente riproducibili: arti visive, spettacolo dal

vivo, patrimonio storico-artistico;

2. le **industrie culturali**, che hanno appunto una organizzazione industriale pur mantenendo un'alta densità di contenuti creativi, e sono quindi basati sulla produzione di un numero potenzialmente illimitato di copie identiche e del tutto interscambiabili: editoria, musica, cinema, radio-televisione, videogiochi;

3. le **industrie creative**, che mantengono un'organizzazione industriale ma presentano una densità di contenuti creativi relativamente minore, nel senso che rispondono anche a imperativi funzionali non-culturali: architettura, design (inclusi l'artigianato, la moda e, in prospettiva, il food design), comunicazione;

4. le **piattaforme digitali** di contenuti, che pur avendo una organizzazione parzialmente industriale contengono anche vaste aree non intermedie dal mercato e basate su una economia di condivisione e di scambio volontario, denso di contenuti creativi con una significativa componente di contenuti generati dagli utenti;

5. i **settori complementari**: educazione, turismo culturale, information technology, ovvero settori che di fatto non appartengono alla sfera culturale e creativa in senso stretto ma presentano forti complementarità strategiche con questi ultimi;

6. la **experience economy**, ovvero tutti quei settori non-culturali nei quali tuttavia i contenuti creativi stanno sviluppando una penetrazione sempre più pervasiva, e che ormai comprende pressoché tutti i consumer goods e persino una componente crescente di beni strumentali (una tendenza che non potrà che aumentare con il crescente grado di dotazione computazionale degli oggetti di prossima generazione);

7. la **scienza e la tecnologia**, che funzionano secondo regole proprie e parzialmente diverse da quelle della produzione culturale, ma che ancora una volta presentano con essa delle forti complementarità, soprattutto in vista della crescente pervasività di uso di piattaforme tecnologiche sempre più sofisticate in molte forme di produzione artistica (arti visive, performance, cinema, musica elettronica, ecc.).

Come si vede, il confine tra sfera culturale e non-culturale è complesso e sfumato, anche se convenzionalmente, nelle misurazioni del valore aggiunto culturale e creativo si considerano soltanto le prime quattro aree, tenendo conto delle oggettive difficoltà di misurazione del valore aggiunto delle piattaforme digitali che pone problemi tecnici non ancora del tutto risolti. In un certo senso, come si è detto sopra, se volessimo tenere conto di tutti i settori nei quali la cultura gioca un ruolo percepibile nella formazione del valore economico, soprattutto attraverso i meccanismi della experience economy, non potremmo che dedurre che l'intera economia si sta "culturalizzando" e che i modelli di consumo emergenti (e ben esemplificati dalle tesi della modernità liquida di Bauman) assomigliano sempre di più ai modelli di accesso alle esperienze culturali. Si può quindi capire quindi quanto economico e fuori dal tempo sia l'idea che la cultura conti poco economicamente, e tanto più ciò sarà vero negli anni che verranno.

Nel nostro Paese, il sistema delle industrie culturali e creative in senso stretto (vale a dire le sottoaree 1-3 sopra) vale, sul 2011, il 5,4% del PIL. Se invece consideriamo una definizione estensiva del sistema delle filiere culturali e creative che contiene le sottoaree 1-3, più parte della 5 (educazione e turismo culturale ma non l'ITC), parte della 6 (quella relativa alle produzioni tipiche, alle produzioni di stile, ai trasporti relativi a territori ad alta densità di città d'arte, alle attività connesse all'edilizia in aree di pregio storico-culturale) e parte della 7 (ricerca e sperimentazione nel campo delle scienze sociali,

umanistiche e culturali) si arriva, sempre su dati 2011, ad un peso pari al 15% del PIL.

Considerando che le attività della filiera culturale estesa si servono prevalentemente di idee e contenuti elaborati nella sfera culturale e creativa vera e propria, possiamo quindi costruire alcuni indicatori di un certo interesse. Definiamo moltiplicatore culturale il rapporto tra la quota del PIL prodotta dall'industria culturale e quella prodotta dall'industria creativa, sapendo che i contenuti prodotti dall'industria culturale vengono a loro volta utilizzati e trasformati come input produttivi dall'industria creativa. Il fatturato dell'industria culturale vale circa il 2,51% del PIL, mentre quello dell'industria creativa il 2,54%: ne deduciamo che il moltiplicatore culturale è all'incirca pari a 1, ovvero per ogni euro di fatturato prodotto dall'industria culturale si produce un ulteriore euro di fatturato nell'industria creativa.

Considerando poi il rapporto tra settore culturale e creativo nel suo complesso e filiera estesa della creatività come definita sopra, possiamo introdurre un ulteriore indicatore che definiamo moltiplicatore creativo, vale a dire quanto ogni euro di valore aggiunto prodotto nella sfera culturale e creativa vera e propria genera a sua volta sotto forma di valore aggiunto indotto nelle sfere produttive ad alta intensità di input culturale. Nel caso dell'Italia ai dati 2011, il moltiplicatore creativo è pari a 2,77: per ogni euro fatturato dalle industrie creative, vi è un ulteriore fatturato indotto di 2,77 euro in media.

Un altro dato piuttosto interessante riguarda la capacità di esportazione dei settori creativi. Nel 2011, le industrie culturali e creative hanno generato il 10,1% dell'export totale italiano, per la gran parte nella componente delle industrie creative, che vale il 9,3% contro lo 0,8% dell'industria culturale. Considerando che il fatturato del settore culturale e creativo è pari al 5,4% del PIL, ciò significa che il settore è molto più orientato all'esportazione della media dell'economia italiana. In particolare, un settore che presentasse un orientamento all'esportazione pari a quello medio dell'economia presenterebbe un rapporto della quota di esportazioni sulla quota del PIL pari a 1. Nel caso del settore creativo, l'indice di orientamento all'esportazione è invece pari a $10,1/5,4=1,87$, ovvero quasi il doppio della media dell'economia italiana. Se distinguiamo tuttavia l'indice di orientamento all'esportazione del settore culturale e di quello creativo, vediamo come per il settore culturale esso è pari a $0,8/2,51=0,31$, mentre per il settore creativo esso è pari a $9,3/2,54=3,66$: la sofferenza relativa dell'industria culturale italiana si deve quindi almeno in parte ad una sua ridotta capacità di esportazione rispetto a quella creativa, a fronte di una sostanziale parità di fatturato. Il settore culturale, in particolare, ha un orientamento all'esportazione pari soltanto ad un terzo della media dell'economia nazionale, mentre il settore creativo ha un orientamento pari a tre volte e mezzo quello medio nazionale. È questo un limite strutturale dell'industria culturale italiana che va affrontato. Questo andamento viene confermato dal dato della bilancia dei pagamenti culturale e creativa, rispettivamente, che nel 2011 fanno registrare la prima un disavanzo di 2,335 miliardi di euro, la seconda un avanzo di 22,624 miliardi di euro, valori che, rapportati ai rispettivi fatturati in valore assoluto, danno una propensione netta all'export pari a circa -0,06 per le industrie culturali e a circa 0,63 per le industrie creative.

Dal punto di vista dell'occupazione, la produzione culturale e creativa impiega al 2011 circa 1.390.000 persone, pari al 5,6% degli occupati del Paese, una percentuale che è addirittura leggermente aumentata rispetto al 2007 e mostra quindi una capacità di tenuta occupazionale del settore anche in periodi di forte crisi. All'interno del settore, la maggiore capacità di assorbimento occupazionale viene dalle industrie creative

con il 53,5%, seguite dalle industrie culturali con il 39,1%. Le arti visive e lo spettacolo dal vivo assorbono soltanto il 5,9%, e il settore del patrimonio storico-artistico solo l'1,5%. In termini di produttività espressa come valore aggiunto per occupato, a fronte di un dato medio nazionale pari a 57.166 euro, nelle industrie creative essa è pari a circa 48.045 euro, contro i 64.960 dell'industria culturale, i 50.289 del settore del patrimonio storico-artistico e i 45.569 dei settori delle arti visive e dello spettacolo dal vivo. Disaggregando ulteriormente per sottosettori, i dati di produttività sono i seguenti: architettura 55.734, comunicazione 49.309, design e produzione di stile 46.017, artigianato 42.323, film, video e radio-tv 107.375, videogiochi e software 55.593, musica 84.102, libri e stampa 60.415, musei, biblioteche e archivi 50.289, arti visive e spettacolo dal vivo 45.569.

In Italia, dunque, in termini di impatto economico la produzione culturale regge il passo di quella creativa, ma il problema emerge quando si considera la capacità di circolazione internazionale delle due sfere: la creatività presenta una propensione all'esportazione molto superiore. E questo è un dato significativo che merita una riflessione. Per quanto la cultura sia fisiologicamente meno orientata al mercato rispetto alla creatività, esistono margini di miglioramento sia, soprattutto, dal punto di vista della sua capacità di generare valore che della sua propensione all'esportazione: ci sono Paesi che hanno sviluppato una grande capacità di dare alla propria produzione culturale un'ampia circolazione a livello globale, ma nel caso dell'Italia questa capacità appare al momento relativamente modesta, e ciò finisce in ultima analisi per provocare danni anche alla nostra capacità di esportazione della produzione creativa. Non è un caso se in molti campi, al di fuori del nostro Paese, quando si tratta di fare riferimento alle punte più avanzate della cultura italiana in campo letterario o artistico, musicale o cinematografico la contemporaneità è spesso assente o nel migliore dei casi marginale. Nell'attuale ecosistema culturale globale, l'Italia è tenuta a galla più da una rendita di posizione fondata sull'eccellenza passata che sul dinamismo e l'interesse generato dalla produzione attuale.

Dal punto di vista della produttività, invece, si evidenzia come sia a livello di macro-comparti che di singoli settori produttivi i dati siano relativamente soddisfacenti, e in molti casi superiori alla media dell'economia nazionale. Spiccano in particolare i dati della radio-tv e della musica e dell'editoria, mentre è interessante notare come settori tipicamente ad alto contenuto di innovazione e molto produttivi altrove, come ad esempio i videogiochi, in Italia presentino un dato di produttività inferiore alla media nazionale. È peraltro interessante notare come i settori a più alto valore aggiunto siano quelli dell'industria culturale più tradizionale, ed in particolare quello della radio-tv che in Italia continua ad occupare un posto centrale all'interno dell'architettura complessiva di sistema. In termini di macro-comparti, solo l'industria culturale presenta un valore di produttività superiore alla media nazionale. Da questo quadro emerge come, da un lato, la produzione culturale e creativa presenti buoni margini di produttività ma sia ancora aperta a molti potenziali miglioramenti in termini di efficienza e, dall'altro, che non esiste al momento una capacità di collocare efficacemente i settori di produzione culturale e creativa potenzialmente più dinamici e innovativi sulla frontiera competitiva del sistema. Se davvero si vuole puntare sul potenziale di sviluppo della cultura, approfittando del potenziale competitivo ancora non pienamente espresso dal settore, occorre mettere a punto una strategia industriale molto più coerente, sofisticata e coordinata a quella degli altri settori complementari rispetto a quanto si è fatto finora.

BIBLIOGRAFIA

- Akerlof G. A., Kranton, R.E., *Economics and Identity*, in "The Quarterly Journal of Economics", 2000, pp.115, 715-753.
- Anderson C., *The Long Tail. Why the Future of Business Is Selling Less of More*, Hyperion, New York, 2006.
- Arnold M., *Culture and anarchy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1869.
- Bauman Z., *Liquid modernity*, Polity Press, Cambridge, 2000.
- Baumol W., Bowen W.G. (a cura di), *On the performing arts: the anatomy of their economic problems*, in "American Economy Review" n.55(1), 1965, pp.495-502.
- Becattini G., *Il Distretto Industriale*, Rosenberg & Selleir, Torino, 2000.
- Bourdieu P., *The Forms of Capital*, 1986, in John G. Richardson (a cura di), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenwood, New York, pp.241-258.
- Bourdieu P., *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, New York, 1963.
- Charters S., *Aesthetic products and aesthetic consumption: a review. Consumption, Markets and Culture*, vol. 9, 2006, pp.235-255.
- Evans G., *The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A Review of Evidence*, in "Proceedings of Third International Conference on Cultural Policy Research", Montreal, 25-28 agosto 2004.
- Ferilli G., Sacco P.L., Tavano Blessi G. (a cura di), *Cities as creative hubs: from the instrumental to the functional value of culture-led development processes*, in Nijkamp J., Fusco G. (a cura di), *Sustainable city and creativity: promoting creative urban initiatives*, Ashgate, Londra, 2012.
- Gibson L., Stevenson D. (a cura di), *Urban space and the uses of culture*, in "International Journal of Cultural Policy", 2004, 10:1-4.
- Higgs, P., Cunningham, S., Bakhshi, H., (a cura di), *Beyond the creative industries: Mapping the creative economy in the United Kingdom, technical report*, NESTA, Londra, 2008.
- KEA European Affairs, *The economy of culture in Europe*, The European Commission, Brussels, 2006.
- Lindstrom M., *Buyology: truth and lies about why we buy. Crown Business*, New York, 2010.
- Marshall A., *Principles of economics*, Macmillan, London (VIII ed.), 1929.
- Moulaert C., Demuybck, H., Nussbaumer, J. (a cura di), *Urban Renaissance: From Physical Beautification to Social Empowerment*, in "City", 2004, 8, pp.229-235.
- Nye J. S., *The future of soft power*, Public Affairs, New York, 2011.
- Porter M. E., *The Competitive Advantage of Nations*, The Free Press, New York, 1989.
- Postrel V., *The substance of style. How the rise of aesthetic value is remaking commerce, culture and consciousness*, Harper Collins, New York, 2003, pp. 43-58.
- Sacco P.L., *La partecipazione culturale come spazio di coesione sociale. Idee ed esperienze*, in Grossi R. (a cura di), *La cultura serve al presente*, "Rapporto Annuale Federculture", Etas, Milano, 2010.
- Sacco P.L., Ferilli G. (a cura di), *Politiche locali e sviluppo dei distretti creativi*, in Grossi R. (a cura di), *La Creatività e produzione culturale: un paese tra declino e progresso*, "Rapporto Annuale Federculture", Etas, Milano, 2008, pp.73-91.
- Sacco P.L., Ferilli G., Tavano Blessi G. (a cura di), *Culture 3.0: A new perspective for the EU Active citizenship and Social and Economic cohesion policy*, in *The cultural component of citizenship: an inventory of challenges*. European House for Culture, 2012, pp.195-213.
- Sacco P.L., Ferilli G., Tavano Blessi G., Nuccio M. (a cura di), *Culture as an engine of local development processes: system-wide cultural districts. I: theory*, in "Growth & Change", 44 (4), 2012, pp.555-570.
- Sacco P.L., Ferilli G., Tavano Blessi G., Nuccio M. (a cura di), *Culture as an engine of local development processes: system-wide cultural districts. II: prototype cases*, in "Growth & Change", 44 (4), 2012, pp.571-588.
- Sen, A., *Commodities and Capabilities*, Oxford University Press, Oxford, 1985.
- Tapscott, D., Williams, A. D. (a cura di), *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*, Portfolio, New York, 2006.
- Tapscott, D., Williams, A. D., (a cura di), *Macrowikinomics: Rebooting Business and the World*, Portfolio, New York, 2010.
- Throsby D., *Economics and culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Triglia C., *Sviluppo locale. Un progetto per l'Italia*, Laterza, Roma, 2005

Pier Luigi Sacco

Professore ordinario di Economia della cultura con delega rettorale all'innovazione e alle relazioni internazionali nella Università IULM di Milano

Guido Ferilli

Ricercatore di Economia della cultura nella Università IULM di Milano

PERCHÉ LE COMUNITÀ ETICHE

di Massimiliano Scuderi



L'arte tra ventesimo e ventunesimo secolo è stata caratterizzata da due questioni importanti: il processo di smaterializzazione dell'opera d'arte e la continuità tra le prospettive dell'arte e quelle della vita attraverso l'interazione degli artisti con il mondo. Per quanto riguarda il primo aspetto, dopo Duchamp e il concetto di funzione dell'arte e di produzione di oggetti a *coefficiente artistico*¹, si assiste alla sparizione dell'opera come prodotto materiale e all'affermazione di un atteggiamento culturale che, attraverso il primato del programma e dei processi su qualsiasi altro *modus operandi*, prova a fare piazza pulita di un certo formalismo obsoleto e ridondante.

Negli anni sessanta e settanta si giunge così alla definizione di un'estetica, come per il Concettuale, per cui il fare non implica la costruzione di una cosa e il ricorso ad un talento artigianale; il fare arte in quegli anni sarà strettamente legato alla definizione di un campo d'azione per cui l'artista afferma la propria legittima esistenza attraverso la sola, tautologica², dichiarazione di appartenenza all'arte. Un pensiero questo che racchiude il senso di un nuovo modo di fare arte e che giunge negli ultimi decenni a comprendere tutta quella vasta produzione di casi che genericamente si riconduce all'ambito dell'estetica relazionale.

Negli ultimi decenni, si sono sviluppati linguaggi fondati sugli assiomi dell'Arte concettuale, sviluppando azioni in ambito sociale, su aspetti legati alla vita quotidiana delle persone e su aspetti legati alla vita e all'identità di gruppi e di comunità urbane; questo è stato possibile per mezzo di un dialogo tra e attraverso le discipline finalizzato all'apertura di nuove prospettive e di nuove possibilità progettuali. Quest'idea di aper-

tura porta con sé alcune questioni inerenti la figura autoriale o la natura dell'opera stessa³. In questo senso con *comunità etiche* si vogliono rappresentare quelle comunità che nascono a partire da occasioni contingenti in grado di creare, attraverso i progetti d'arte e i processi creativi, un ambito comune di dialogo tra attori diversi a partire da problematiche condivise; un confronto sul "come" oltre che sul "cosa" fare all'interno della società, attraverso un approccio metaprogettuale dell'artista che ha sviluppato la capacità di determinare nuove modalità di lavoro e nuovi ruoli, come catalizzatore virtuoso di saperi e di esperienze. Egli infatti sembra aver recuperato una capacità di tradurre, comprendere e disseminare processi di un'identità alternativa. Sembra così opportuno ricondurre il lavoro dell'arte nei contesti ad esempio urbani all'interno di quelle esperienze di servizio, come capacità di infrastrutturazione relazionale delle comunità urbane. Questo perché l'arte, come testimoniato dall'esperienza dei Futuristi, dei Situazionisti o ancora da figure importanti come Joseph Beuys, Vito Acconci, Peter Fend, Niek van de Steeg, Haha o Zafos Xagoraris, possa stabilire un rapporto di vero e proprio scambio con la società civile, in un ruolo attivo e aperto fuori dai contesti sistemici dell'arte stessa. Come ribadisce spesso Peter Fend, l'artista nella contemporaneità ha bisogno di vere committenze e non di un sistema autoreferenziale che finisce per essere una bolla entropica. Questo atteggiamento si può ricondurre ad una progettualità che si potrebbe definire etica, che scardina la logica chiusa delle scatole disciplinari e sociali, che posiziona il proprio baricentro nell'idea di apertura e di impegno che travalica il contesto stesso dell'arte. Un approccio positivista che potrà condurre alla creazione di nuovi strumenti progettuali, più flessibili e più attenti alle esigenze immateriali, e non solo, della realtà contemporanea.

per entrambe le immagini: Zafos Xagoraris, *The Distance from the Center*, Nuoro, ottobre 2011



The Distance from the Center_ Zafos Xagoraris

"Nell'Atene di oggi, i trasporti pubblici si chiamano *metaphorai*. Per andare a lavoro o rientrare a casa, si prende una 'metafora' – un autobus o un treno"⁴. Così Michel de Certeau introduce nel libro *L'invenzione del quotidiano* il concetto di spazio come racconto legato all'esperienza dell'individuo che si oppone alle convenzioni costrittive dell'ambiente costruito e dell'ordine sociale. I racconti come *metaphorai*, appunto, rappresentano la capacità del singolo di organizzare i propri transiti e di tradurre le esperienze, individuali o collettive, dei luoghi. Il racconto determina quindi la creazione di teatri d'azione, cioè ha una funzione fondativa per le imprese e gli atti a venire, creando il contesto entro il quale dare forma a nuovi accadimenti.

Nel caso della processione *The Distance from the Center* realizzata a Nuoro nell'ottobre del 2011 con la partecipazione degli studenti del DECA Master, assistiamo ad una delle strategie tipiche di questo artista. Nuoro è una città in cui le persone sono "abitate" dal luogo, da tradizioni radicate e in generale da condizioni ambientali e culturali difficili da penetrare ed in cui essere incisivi determinando nuovi corsi. Sebbene ci siano stati deboli ammiccamenti a nuovi valori, niente sembra avere avuto la forza dirompente di un cambiamento. Parafrasando il titolo del lavoro di Zafos Xagoraris, meglio prendere le distanze dal centro, se il centro è il proprio ombelico! Il problema vero, quindi, per Xagoraris è stato quello di dare voce, ed una forma efficace, alle nuove istanze culturali del territorio al fine di sviluppare quelle potenzialità creative rimaste inespresse o poco sviluppate. Questo grazie ad una strategia che potremmo definire di *disturbo culturale*⁵, figlio di quel *détournement* di *debordiana memoria* che sembra poter essere, oggi e in futuro, una necessaria forma di dialettica sociale.

The Distance from the Center affronta, con rispetto per il contesto culturale e sociale per cui è stato concepito, una delle più profonde piaghe che affliggono non solo la Sardegna, ma tutta l'Italia: l'autoreferenzialità. Il lavoro consiste in una processione in cui i racconti intimi e personali dei partecipanti vengono tradotti letteralmente attraverso le vie della città, mediante l'impiego di un altoparlante utilizzato dai sacerdoti per celebrare i riti legati alle celebrazioni liturgiche come ad esempio quelle per la Pasqua. E in effetti la processione di Xagoraris riprende laicamente alcune caratteristiche della ritualità religiosa, come l'andamento scandito da intervalli e da stazioni, rinforzando così il senso di appartenenza di una nuova comunità che attorno al progetto si è formata.

Un'altra dimensione che viene introdotta è quella relativa ad una riflessione sulla *contemporaneità*. Questo aspetto è ciò che fa percepire il luogo attraverso una sfasatura temporale che la partecipazione al rito induce a vivere; si genera così un diacronismo tra l'appartenenza al proprio tempo e la presa di distanza da esso, dovuto allo scarto tra il tempo del racconto personale e il presente. Dice Agamben parlando di coloro che si adeguano alla propria epoca: "non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa"⁶. Ecco quindi il valore intrinseco del rito-feticcio di Xagoraris, uno strumento in grado di mettere in relazione il passato con ciò che è capace di far prefigurare il presente in un'ottica pro-gettuale.

Un aspetto più generale dell'opera di questo artista è quello strategico nell'impiego di oggetti presi dalla realtà quotidiana e familiare dell'individuo, al limite dell'archetipico. Solitamente Xagoraris realizza i propri interventi utilizzando macchinari e oggetti già presenti nella vita e di uso comune, a volte segnati

dall'uso e dal tempo, per una scelta di campo precisamente antimonumentale.

Queste scelte coincidono con il disinteresse da parte dell'autore verso la forma fine a se stessa, in un mondo di oggetti assoluti in cui non esistono problemi; Xagoraris, al contrario, privilegia l'aspetto strumentale della forma per esprimere concetti chiari e innescare processi partecipativi. Questo atteggiamento culturale si riferisce chiaramente ad altre esperienze artistiche precedenti, da Duchamp in poi, come il Situazionismo, l'Arte concettuale o ancora la Land Art, ed è partecipe di un processo di graduale smaterializzazione dell'opera in atto da molti decenni nel mondo dell'arte; egli ha adottato questa posizione critica attraverso l'impiego del suono; sebbene anch'esso implichi questioni formali, ha spesso la valenza di un *object trouvé* nel senso di un prodotto spontaneo prelevato da ambiti reali e decontestualizzato. Possiamo dire che con Xagoraris l'orinatoio di Duchamp subisce un ennesimo spostamento: dallo spazio della galleria o del museo ritorna nella realtà quotidiana, ma non per ripristinare la sua funzionalità originaria, ma in quanto il nuovo contesto per l'arte contemporanea è la realtà quotidiana. Negli ultimi decenni la ricerca artistica, anche a causa degli effetti della globalizzazione e degli stravolgimenti geopolitici internazionali, si è rivolta verso tematiche sociali. L'artista al giorno d'oggi pone l'accento sul recupero di una capacità desiderante autonoma o collettiva⁷ rispetto ad uno spazio condiviso che può essere risignificato o ancora compreso e svelato. Xagoraris appartiene a quella schiera di artisti che pensano all'opera d'arte come un'utopia realizzabile, al limite dell'offerta di un servizio rivolto alle comunità che incontrano, mettendo in campo attraverso il proprio fare processi identitari, più che produzione di oggetti. I



Zafos Xagoraris, *The Distance from the Center*, Nuoro, ottobre 2011

sui lavori implicano un approccio sinergico e di condivisione e conducono a riflessioni universali, in cui è forte il senso dell'approccio etico dell'artista.

1. È Marcel Duchamp a parlare di "coefficiente artistico" nell'intervento alla Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, 3-6 aprile 1957. Pubblicato in "Art News", vol. 56, n. 4, estate 1957.
2. Si pensi in questo periodo a Joseph Kosuth e al ricorso nella sua ricerca artistica di strumenti propri del campo della linguistica.
3. Eco U., *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 2009.
4. De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2012.
5. Callandro C. e Sacco P.L., *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Il Mulino, Bologna, 2011.
6. Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo*, nottetempo, Roma, 2008.
7. Pietromarchi B. (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar, Barcellona, 2005

Zafos Xagoraris, *Downhill Talks*, 2013





Christelle Familiari, *Rosace en perles de porcelaine*, 2014

Christelle Familiari_Variazioni su Tema

Christelle Familiari è un'artista che coniuga l'esperienza personale, al limite dell'autobiografico, alla cultura alta e ad una misura intima del fare che permette di riferirla ad altri importanti percorsi artistici nel corso dei secoli.

Cucire, legare, intrecciare, infilare, arrotolare, stringere, tessere sono alcune delle azioni che si ritrovano nel lavoro di tante figure importanti della storia dell'arte come Marisa Merz, Gary Kuehn, Louise Bourgeois, Gabriel Orozco, Eva Hesse, Ana Mendieta, accanto ad altre a lei più vicine dal punto di vista generazionale per cui una certa astrazione di gusto organico si sposa con la tradizione minimalista. Inoltre Christelle è una persona curiosa e ironica, una silenziosa osservatrice, capace di entrare nel profondo delle cose, nella realtà pulsante della vita quotidiana. Gli oggetti, le loro forme, i materiali di cui sono costituiti, le trame attraverso le quali la materia diventa struttura, la gestualità che dirige verso la creazione di un oggetto, non necessariamente una scultura, o quella strettamente legata all'uso, lo spazio. È attenta ad ogni dettaglio, che analizza con minuziosità e delicatezza. E con velocità comprende, metabolizza ciò che serve all'interno di uno suo ordine linguistico, direi "fisiologicamente" personale.

Georges Perec in un suo celebre saggio¹ si interrogava su come parlare delle "cose comuni", come dar loro un senso, una lingua, uno statuto riconoscibile. Ovvero si chiedeva come ritrovare lo stupore di fronte alla scoperta cognitiva, *in quanto quello stupore è ciò che ci ha plasmato*. Nella sua tensione classificatoria, parlava della necessità di interrogare i mattoni, il cemento, il vetro, le nostre maniere a tavola, i nostri utensili, i nostri orari, i nostri ritmi. Il fondamento di una nostra personale antropologia, non più l'esotico, ma l'endotico. Ecco perché per Christelle lavorare in qualsiasi maniera, per creare un oggetto, una scultura o un pezzo di design, per un video, un collage, un disegno o qualsiasi altra cosa – il linguaggio si trasforma e viene creato di volta in volta – coincide con l'impegno pari a qualsiasi suo gesto quotidiano. E proprio sui gesti ha inteso fondare il nucleo di preziose sculture per questa mostra in Sardegna, attraverso la condivisione di un fare comune a tutti coloro che si adoperano per mutare la materia in altro. Queste "strade gestuali" nelle mani di Christelle danno luogo ad una nuova sintassi per la scultura contemporanea. La ripetizione del gesto da parte dell'artista muta il senso originario del gesto stesso, se ne differenzia². Ma proprio differenziandosi ne riafferma l'appartenenza e

l'apparato statutario come atto creativo. Inoltre il rapporto con il contesto e con lo spazio dell'opera appartiene e si fonda su sistemi costruiti in anticipo, su sistemi a priori. L'intero corpus del lavoro di Christelle Familiari si fonda su processi che determinano la forma con contezza del tempo utile alla realizzazione, elemento che alla stregua della gestualità diventa esso stesso strumento plastico.

Elementi importanti nella sua opera sono rappresentati dall'allestimento di luoghi sensuali, come quelli realizzati sottoforma di tappeti di filo di ferro bianco intrecciato. Veri e propri giardini zen, articolati nella loro dimensione spaziale predominante soltanto da piccoli rilievi, volumetrie che ne disegnano il landscape (*Entendue*, 2002-03). Così pure i video in cui la dislocazione in spazi urbani di figure zoomorfe, realizzate con oggetti d'uso quotidiano, vengono rielaborate in post-produzione. Christelle Familiari ha sviluppato negli anni una serie di filmati per la realizzazione dei quali è stato necessario effettuare una serie di azioni utilizzando in modo inusuale degli indumenti come una gonna nera, tipica della tradizione boliviana. La scelta di questi abiti tradizionali ha origine dopo un soggiorno a La Paz, dove l'uso di specifici indumenti è tradizionalmente legato all'appartenenza ai diversi ceti sociali. Questi abiti, dopo essersi usurati, vengono progressivamente impiegati in altro modo, come ad esempio coperture per mercati o per piccoli rifugi, diventando essi stessi paesaggio e architetture, con la capacità di segnare e delimitare un territorio oppure di diventare altri oggetti come borse per proteggere gli alimenti dal freddo. Attraverso un processo di parziale rimozione del contesto architettonico, Christelle Familiari sottrae alle immagini volumi ritenuti poco importanti nella configurazione finale dell'opera. La riduzione ad elementi base, minimali, appartiene ad una maniera che accomuna sicuramente la tecnica della post-produzione video alle processualità tipiche della scultura o dei collage e degli assemblaggi in cui le figure, prese da riviste e da fotografie, vengono ritagliate, come panneggi di volumi permeati dal senso di un classicismo moderno e da un immaginario surrealista, ironico ed elegante.

In ultimo la scultura le ha permesso di porre le basi per approfondire la riflessione sugli oggetti d'uso e sul design, permettendole di cimentarsi su progetti diversi che vanno dalla scala umana, fino alla realizzazione di grandi ambienti con una particolare attenzione ai dettagli architettonici.

Christelle Familiari, veduta della mostra *Variazioni su Tema*, Posada (Nu), 2014, nell'ambito degli eventi del *Decalab* del Consorzio Universitario Nuorese. Crediti fotografici Paola Mulas, Donatello Tore



Christelle Familiari, veduta della mostra *Variazioni su Tema*, Posada (Nu), 2014, nell'ambito degli eventi del *Decalab* del Consorzio Universitario Nuorese. Crediti fotografici Paola Mulas, Donatello Tore

NOTE

1. Perec G., *Infra-ordinario*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1994.
2. Vedi Deleuze G., *Differenza e Ripetizione*, Cortina Editore, Milano, 1997

Massimiliano Scuderi

Architetto e critico d'arte, docente di Gestione e applicazione delle arti visive presso il Master in Diritto ed economia per la cultura e l'arte / Deca Master

Massimiliano Scuderi e Christelle Familiari



LE PROFESSIONI DEI BENI CULTURALI: NOVITÀ NORMATIVE

di **Andrea Areddu**

Si è finalmente concluso l'iter legislativo del Disegno di Legge (cfr. Atto Camera n. 362-B): i professionisti dei beni culturali, grazie alla Legge n. 110/2014, del 22 luglio, sono riconosciuti sia dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.lgs n. 42/2004 e s.m.i.), sia dagli elenchi nazionali di prossima istituzione.

L'art. 1 della Legge n. 110/2014 introduce nel Codice l'art. 9 bis, dedicato all'istituzione e formalizzazione dei "Professionisti competenti ad eseguire interventi sui beni culturali": in particolare, si prevede che "In conformità a quanto disposto dagli articoli 4 e 7 e fatte salve le competenze degli operatori delle professioni già regolamentate, gli interventi operativi di tutela, protezione e conservazione dei beni culturali nonché quelli relativi alla valorizzazione e alla fruizione dei beni stessi, di cui ai titoli I e II della parte seconda del presente Codice, sono affidati alla responsabilità e all'attuazione, secondo le rispettive competenze, di archeologi, archivisti, bibliotecari, demoetnoantropologi, antropologi fisici, restauratori di beni culturali e collaboratori restauratori di beni culturali, esperti di diagnostica e di scienze e tecnologia applicate ai beni culturali e storici dell'arte, in possesso di adeguata formazione ed esperienza professionale".

L'art. 2 della Legge n. 110/2014, prevede, al comma 1, l'istituzione di "Elenchi nazionali dei professionisti competenti ad eseguire interventi sui beni culturali", per "archeologi, archivisti, bibliotecari, demoetnoantropologi, antropologi fisici, esperti di diagnostica e di scienze e tecnologia applicate ai beni culturali e storici dell'arte". Gli elenchi sono aperti ai soli soggetti in possesso di requisiti individuati dalla legge stessa: infatti, il comma 2 dispone che "Il Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, sentito il Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, previa intesa in sede di Conferenza permanente per i rapporti tra lo Stato, le Regioni e le Province autonome di Trento e di Bolzano, sentite le rispettive associazioni professionali, individuate ai sensi dell'articolo 26 del Decreto Legislativo 9 novembre 2007, n. 206, e successive modificazioni, e della legge 14 gennaio 2013, n. 4, e le organizzazioni sindacali e imprenditoriali maggiormente rappresentative, per gli ambiti e nei limiti delle rispettive competenze, in conformità e nel rispetto della normativa dell'Unione Europea, stabilisce, con proprio decreto, le modalità e i requisiti per l'iscrizione dei professionisti negli elenchi nazionali di cui al comma 1 del presente articolo nonché le modalità per la tenuta degli stessi elenchi nazionali in collaborazione con le associazioni professionali. I predetti elenchi sono pubblicati nel sito Internet istituzionale del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Il decreto di cui al presente comma è emanato entro sei mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, previo parere delle Commissioni parlamentari competenti per materia".

Di rilievo è anche il comma 4, dell'art. 2, Legge n. 110/2014, il quale sottolinea che "per i restauratori di beni culturali e per i collaboratori restauratori di beni culturali resta fermo quanto disposto dall'articolo 182 del Codice" e s.m.i.

La legge presenta aspetti positivi, ma anche alcune criticità.

Tra i primi, è da registrare l'opportunità dell'inserimento, nel Codice dei Beni culturali e del Paesaggio, dell'art. 9-bis, in funzione attuativa degli interventi di tutela e di valorizzazione, previsti dallo stesso Codice Urbani.

Inoltre, la novità normativa appare necessaria anche a livello sovranazionale: infatti, l'Unione Europea ha da molto tempo sollecitato l'esigenza di individuare puntuali figure professionali atte a garantire uniformità di disciplina nei vari settori economici. Si deve considerare che i professionisti sono, al pari delle imprese, soggetti alle regole di concorrenza (cfr. art. 101 del TUE), con riguardo ai cosiddetti "diritti esclusivi", ovvero a tutte le regolamentazioni che riservino alcune attività a una ristretta categoria di professionisti.

Criticità: nell'elencazione delle professioni introdotte dall'art. 9-bis, manca la figura del "registrar" che è nata e assume sempre maggiore rilievo a livello internazionale. Tale figura, seppur richiamata dalla normativa italiana nel Decreto ministeriale 10 maggio 2001 e dalla Carta nazionale delle professioni museali del 2006 e s.m.i., continua tuttavia ad essere incomprensibilmente snobbata dal legislatore.

In base alla normativa citata, il registrar "assicura dal punto di vista organizzativo la movimentazione delle opere, la relativa documentazione e le procedure che la regolano, soprattutto in connessione ai prestiti", svolgendo, altresì, "compiti di raccordo tra le competenze diverse del consegnatario, del direttore/curatore, del restauratore, e le professionalità esterne al museo".

Il problema pratico che si viene a creare è che l'Italia, a differenza di altri Paesi in cui vige la professione del registrar, deve ricorrere a varie figure professionali, anche per far fronte al crescente prestito/scambio di opere e di beni culturali. In altre realtà nazionali tale problema non sussiste: il "rapporto circolatorio" dei beni in oggetto è riferibile all'insieme delle attività di un registrar nei confronti di un altro registrar.

Un altro profilo critico della disciplina riguarda la non chiara definizione della natura giuridica (e degli effetti) degli elenchi delle professioni sui beni culturali: non si comprende come mai l'art. 2, comma 3, della legge n. 110/2014, disponga che "Gli elenchi di cui al comma 1 non costituiscono sotto alcuna

forma albo professionale e l'assenza dei professionisti di cui al comma 1 non preclude in alcun modo la possibilità di esercitare la professione".

Il legislatore, quindi, se da un lato mostra di voler innovare la disciplina elevando il grado di professionalità richiesto per gli interventi sui beni culturali, dall'altro non riserva l'esercizio della professione ai non iscritti agli elenchi, optando, in sostanza, per il carattere puramente ricognitivo e dichiarativo degli elenchi stessi.

Tuttavia, la Legge n. 106/2014 (in conversione del D.L. n. 83/2014, cosiddetto "Decreto cultura"), all'art. 8, comma 1, attribuisce una "rilevanza premiale" agli iscritti negli elenchi menzionati: infatti, in relazione all'imminente assunzione di professionisti di beni culturali, sia pur a tempo determinato, in un'ottica di rafforzamento degli interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale presso gli istituti e luoghi della cultura di appartenenza pubblica, si prevede che "a decorrere dall'istituzione presso il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, ai sensi della normativa vigente, degli elenchi nazionali dei professionisti competenti ad eseguire interventi sui beni culturali, i contratti di cui al precedente periodo sono riservati ai soggetti iscritti in detti elenchi".

Andrea Areddu

Dottorando di ricerca in Diritto della cultura
nella Università degli Studi di Sassari

CULTURA E COSTITUZIONE

di Omar Chessa

Nel diritto costituzionale non c'è una definizione di museo; non troviamo neanche una definizione precisa di cosa debba intendersi per partecipazione.

A seguito della riforma del Titolo V della Parte Seconda della Costituzione approvata nel 2001 abbiamo qualche riferimento in più rispetto al passato.

Prima il punto di riferimento privilegiato era l'articolo 9 della Costituzione, il quale come tutti sappiamo ci dice che è compito della Repubblica promuovere lo sviluppo della cultura e della ricerca tecnica e scientifica, ed è sempre compito della Repubblica tutelare il paesaggio e il patrimonio artistico, storico della nazione. All'articolo 33 della Costituzione si dice che l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento; queste erano le direttrici costituzionali. L'articolo 9 della Costituzione nelle sue prime interpretazioni non ebbe grande fortuna: infatti queste furono fortemente svalutative. I primi anni dell'attuazione costituzionale erano anni nei quali si teorizzava e sosteneva la tesi secondo cui c'erano e ci sono disposizioni costituzionali che per la loro struttura erano inidonee a produrre precetti giuridici nel senso vero e proprio del termine. E a proposito dell'articolo 9 della Costituzione, si diceva che questo era una dichiarazione di tipo etico-politico, quindi di per sé inidonea a produrre norme giuridiche vincolanti. Verso gli anni '70, avviene un'evoluzione interpretativa: il paradigma costituzionale (come lo chiamava Ferrajoli) penetra nella cultura giuridica ed attrae e struttura la mentalità delle nuove generazioni, facendo sì che si affermino nuovi metodi interpretativi, uno di questi è l'interpretazione per valori. Le letture, originariamente svalutative dell'articolo 9 della Costituzione, mutano di segno: infatti la dottrina dominante adesso ci dice che l'articolo 9 della Costituzione va letto come espressivo di un valore e di un principio estetico e culturale che ha valenza strumentale rispetto allo sviluppo della persona umana, rispetto allo sviluppo della comunità civile e, alla luce di questo valore estetico e culturale, vengono letti anche i due profili contenuti nell'articolo 9 della Costituzione, cioè sia il profilo statico che dinamico ossia il profilo promozionale e quello conservativo.

Passiamo ora alle questioni di fondo: la prima questione è stata evocata poc'anzi: l'articolo 9 della Costituzione ci dice che è compito della Repubblica promuovere lo sviluppo culturale. Allora il problema che è stato evocato prima dal Prof. D'Orsogna è il seguente: che cosa può fare la Repubblica? Anzi, punto primo, cosa deve intendersi per Repubblica? Quali sono i soggetti cui sono imputati e affidati i compiti di cui parla l'articolo 9 della Costituzione? Secondo problema: quali sono i limiti dell'intervento dei pubblici poteri? Noi dobbiamo sempre fare i conti con l'articolo 33 della Costituzione, il quale ci dice che l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento. La libertà della ricerca scientifica e della produzione artistica è una libertà individuale e deve essere intesa nel senso tradizionale e liberale del termine.

Sino a che punto la Repubblica può promuovere lo sviluppo culturale senza ledere la libertà dell'arte e della scienza? Il problema è trovare un punto di bilanciamento ragionevole fra l'interventismo dei pubblici poteri e il godimento dei diritti individuali. Il problema è il rapporto fra autorità e libertà e dove passi questa linea di confine. Ovviamente non sta a me sciogliere questo nodo interpretativo, infatti qui mi limito semplicemente a porre dei problemi, anche perché questi vengono affrontati sul piano della legislazione, sul piano degli orientamenti giurisprudenziali. Dico solo che sul punto possiamo provare a tratteggiare alcune concezioni di fondo. Abbiamo anzitutto le concezioni estreme. La prima concezione che possiamo definire neoliberale o neoliberista che in qualche modo si coniuga con la lettura svalutativa dell'articolo 9 della Costituzione di cui accennavo prima. Secondo questa concezione i poteri pubblici devono fare poco, anzi nulla, perché il fenomeno culturale è un fenomeno che deve prodursi e svilupparsi spontaneamente e i poteri pubblici devono fare un passo indietro: questa è la concezione liberista classica. Dico che forse, questa nei fatti, è la concezione dominante, perché come ricordava anche Pier Luigi Sacco, manca una strategia nazionale per l'industria culturale, manca una politica culturale e si potrebbe anche dire che l'assenza di una politica culturale è una politica culturale perché comunque esprime un ordine di priorità nella scala di valori. La situazione attuale è appunto l'assenza, perlomeno a livello nazionale, ma poi vedremo anche a livello locale che le cose non sono poi così diverse. L'estremo opposto è rappresentato dal dirigismo, cioè dalla pervasività dei poteri pubblici: è il caso degli Stati totalitari che hanno delle politiche culturali forti, monoliticamente orientate verso un credo ideologico che appunto, attraverso gli strumenti autoritativi viene propagandato in funzione dell'integrazione ideologica delle masse. Ovviamente anche questo estremo non fa parte o non farebbe parte della visione corretta dei valori costituzionali. Qua non stiamo parlando di produzione artistica alta o bassa, perché anche la produzione artistica di un regime totalitario può raggiungere livelli di eccellenza: per esempio si pensi alla cinematografia nazista di Leni Riefenstahl con *Il trionfo della volontà*, nel quale l'occasione era la celebrazione della gioventù ariana ed è un capolavoro della cinematografia di tutti i tempi; si pensi anche alla cinematografia sovietica, in particolare alla produzione sinfonica di Sostakovic. Quindi anche nei regimi totalitari si possono raggiungere livelli di eccellenza artistica. Il punto è che però la nostra Costituzione ci parla della libertà dell'arte e della scienza da una parte e ci dice che è compito della Repubblica promuovere lo sviluppo culturale, escludendo da una parte l'ipotesi neoliberista e dall'altra parte anche quella neodirigista.

Rimangono in piedi due alternative. La prima alternativa stabilisce che è compito della Repubblica creare i presupposti, garantire le condizioni di esercizio delle libertà individuali ma

anche collettive legate alla produzione artistica e scientifica. Anche questa è una visione liberale anche se non estrema. La seconda concezione stabilisce che nel gioco del bilanciamento dei valori costituzionali e quindi nell'interpretazione dell'articolo 9 della Costituzione deve entrare in gioco anche l'articolo 3, comma 2 della Costituzione. Ricordo per chi non ha studi giuridici che l'articolo 3, comma 2 della Costituzione fissa il principio dell'uguaglianza sostanziale, il quale dispone che è compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale che limitano di fatto la libertà e l'uguaglianza dei cittadini, che impediscono e sono di ostacolo alla piena partecipazione all'organizzazione sociale ed economica del Paese e direi anche culturale. Ecco che il termine partecipazione è espressamente evocato dall'articolo 3 della Costituzione. Ora, cosa significa leggere l'articolo 9 della Costituzione, l'articolo 33 della Costituzione alla luce dell'articolo 3, comma 2 della Costituzione, e quindi dell'uguaglianza sostanziale? Anche qui sono possibili altre due opzioni. Prima opzione: secondo la lettura tradizionale, è compito della Repubblica non soltanto garantire i presupposti e le condizioni di esercizio delle libertà, ma anche intervenire a sostegno delle espressioni culturali deboli sotto il profilo economico-finanziario. Questo perché magari non sono adeguatamente sostenute dal capitale privato, oppure deboli nel senso di marginali. È una lettura molto tradizionale che, come dire, si riferisce alla problematica della tutela dei beni culturali e alle problematiche classiche dello Stato sociale contemporaneo. Oggi si è affacciata, però, una lettura alternativa che è quella che è stata proposta poc'anzi da Pier Luigi Sacco e Domenico D'Orsogna, e che secondo me rappresenta una linea di indagine che meriterebbe di essere esplorata: è la linea che possiamo chiamare welfare della cultura. Secondo questa teoria, è scientificamente dimostrato e dimostrabile che la partecipazione culturale cresce in maniera proporzionale con il benessere psicofisico della persona. Politica culturale e politica di welfare possono convergere. Questa potrebbe essere una lettura interessante, una lettura nuova, dei valori costituzionali. I testi costituzionali non hanno dei significati pietrificati nel tempo, ma evolvono con l'evoluzione sociale. Vengo all'ultima questione ossia al riparto di competenze fra i soggetti che sono chiamati ai compiti pubblici di cui parla l'articolo 9 della Costituzione. L'articolo 9 della Costituzione parla di Repubblica e in origine per Repubblica si intendeva lo Stato; ora per Repubblica si intende un'entità più complessa, cioè quella rappresentata dall'insieme degli enti territoriali di cui ci parla l'articolo 114 della Costituzione: quindi non soltanto lo Stato ma anche le Regioni, le Province e i Comuni. La Repubblica è la sintesi, la somma di tutti gli enti territoriali e il problema è capire come si ripartiscano i compiti fra questi soggetti. Alcune indicazioni le ricaviamo dall'articolo 117 della Costituzione, nella nuova formulazione che ha ricevuto a seguito della riforma del Titolo V. L'articolo

117 della Costituzione immagina un sistema di questo tipo: allo Stato compete una potestà concorrente in materia di valorizzazione dei beni culturali e ambientali, di promozione e organizzazione di attività culturali in linea con le competenze regionali. Tuttavia, queste funzioni sono esercitate verso l'alto dallo Stato se ciò è richiesto da esigenze di esercizio unitario. Se le funzioni amministrative riguardano la tutela dei beni culturali queste si possono attrarre verso l'alto, cioè anche sino a livello statale. Comunque occorrono delle forme di intesa e di coordinamento con la Regione e con gli enti locali. Ora, che ne è di questo testo costituzionale entrato in vigore nel 2001, che tanto faceva sperare? La risposta è purtroppo che di questo testo non è rimasto un granché, in quanto prima la legislazione, ma soprattutto la giurisprudenza costituzionale, ha avallato letture fortemente svalutative: prendiamo per esempio la distinzione tra tutela e valorizzazione. La valorizzazione dovrebbe essere compito concorrente che spetta allo Stato e alle Regioni insieme, ciò significa che le funzioni amministrative dovrebbero essere regionali ed eventualmente a cascata provinciali e comunali. Noi sappiamo invece che il legislatore statale può attrarre a livello dell'amministrazione statale anche le funzioni amministrative in materia di valorizzazione, cioè può esercitare quella che la Corte chiama sussidiarietà legislativa e di fatto così è successo. Sta di fatto che come il diritto regionale italiano non gode di buona salute è inevitabile che questo poi si ripercuota anche sulla tutela e valorizzazione dei beni culturali.

Si parla tantissimo di federalismo fiscale, di evoluzione federale dell'ordinamento italiano. Mai come in questa fase della nostra storia repubblicana abbiamo conosciuto momenti di acuto centralismo: questa è probabilmente la fase più centralistica che la storia repubblicana abbia conosciuto sino ad ora. Il governo impugna sistematicamente tutte le leggi delle Regioni; impedisce l'espansione delle competenze regionali; il Parlamento legifera come se le competenze legislative delle Regioni non ci fossero; lo Stato trattiene a sé quasi tutte le competenze e poi adesso taglia i trasferimenti. E allora la domanda che poneva Pier Luigi Sacco, ossia è possibile, a fronte di una carente strategia nazionale per l'industria culturale, una strategia che muova dal basso? La risposta è forse no, perché è impensabile che ad un centro vizioso e difettoso corrisponda una periferia virtuosa, tutto si tiene insieme, anche perché è il centro che distribuisce le carte; è il centro che determina ormai unilateralmente il regime di finanziamento delle competenze che vengono esercitate a livello regionale e locale. Ormai si sta verificando una situazione paradossale: le regioni ormai rinunciano a impugnare le leggi statali, che per esempio limitano fortemente le competenze della periferia sulla tutela dei beni culturali; e rinunciano a farlo perché comunque hanno rinunciato ad esercitare quelle competenze; e hanno rinunciato perché hanno dovuto scegliere in quanto il taglio dei trasferimenti impone delle scelte doverose.

Omar Chessa

Professore ordinario di Diritto costituzionale nella
Università degli Studi di Sassari

IL DISAGIO DELL'ARTE PUBBLICA

di Giuliana Altea

Il titolo di questa sezione del convegno – *Pubbliche arti* – lascia intendere già con l'uso del plurale la complessità e la ricchezza di articolazioni del tema. Il mio intervento esamina alcune questioni e interrogativi fondamentali scaturiti nel dibattito recente sull'arte pubblica; interrogativi che da questo particolare ambito si riverberano sul terreno dell'arte intesa in senso più generale.

Espressioni come “arte pubblica”, “arte nello spazio pubblico”, “arte nella sfera pubblica”, che ultimamente ricorrono spesso in Italia negli scritti sull'arte contemporanea e sulla bocca dei suoi protagonisti, nella loro apparente semplicità celano una realtà complessa.¹ Lo stesso aggettivo *pubblico* è un aggettivo denso, “pesante”, che richiama una lunga serie di associazioni. Si dice “pubblico” e viene subito da pensare collettivo, aperto, inclusivo, democratico, in contrapposizione a privato-individuale, chiuso, elitario, autoritario. Ma, se all'aggettivo accostiamo il sostantivo “arte”, ecco che le associazioni si fanno subito meno rassicuranti: le parole che vengono in mente sono allora monumento, ufficialità, retorica, decorazione, superficialità, vacuità; o ancora parole fastidiose come burocrazia, e altre francamente spiacevoli come incomprensione, intolleranza, degrado, vandalismo.

Il discorso dell'arte pubblica, singolare o plurale, racchiude in effetti tutto il bene e tutto il male evocato dalla sequela di termini appena citati. Arte pubblica è un'espressione ambivalente, che designa una ampia varietà di forme artistiche, ciascuna con una storia e con investimenti di significato differenti. Queste diverse forme sono oggi intorno a noi, abitano tutte insieme lo spazio della città; se prendiamo un contesto urbano qualsiasi, le vediamo coesistere l'una accanto all'altra.

Prima di tutto ci sono i monumenti nel senso classico del termine: sculture dal fine celebrativo o commemorativo, che caratterizzano in modo particolarmente evidente il paesaggio delle città italiane, arrivando in certi casi (un esempio è la Torino postunitaria) a costituire un tratto fondamentale della loro fisionomia urbana. I monumenti si propongono di visualizzare e trasmettere valori condivisi, nei quali si suppone la collettività possa riconoscersi. Di tono patriottico quelli generati dallo sforzo ottocentesco di costruzione di un'identità nazionale da parte degli stati dell'Occidente, dedicati ai luminari della scienza e dell'arte quelli scaturiti dagli ideali progressisti del Positivismo (busti, targhe, ritratti rivolti a celebrare glorie grandi e piccole, locali e nazionali, dei vari campi dell'attività umana); altri – molti – destinati a contribuire all'elaborazione collettiva del lutto dopo grandi tragedie collettive: si pensi alla “monumentomania” esplosa dopo la Prima Guerra Mondiale, che avrebbe più tardi contribuito, insieme all'insofferenza prodotta dalla retorica dei regimi totalitari, a scatenare una reazione di rifiuto contro questo tipo di opere.²

Accanto al monumento classico, e ormai non meno diffusa di quello, c'è la scultura modernista: un oggetto plastico autonomo, concepito per il museo o la galleria e trasportato nella strada, parco o giardino, previo un adattamento per lo più minimo, limitato di solito a un ingrandimento di scala. Proliferate ovunque a partire dal *boom* della scultura all'aperto verificatosi intorno alla metà degli anni sessanta, le opere di

arte pubblica moderniste sono determinate esclusivamente da ragioni estetiche e dalla personalità creativa del loro autore, ma nonostante ciò – o forse proprio per questo – pretendono di parlare a qualsiasi tipo di spettatore, indipendentemente da circostanze di tempo e di luogo. Il loro supposto valore universale viene indicato quale garanzia di una capacità di migliorare la qualità della vita attraverso l'innalzamento del livello estetico dell'ambiente.

Alla scultura modernista, priva di relazioni con l'ambiente che la accoglie (e non a caso bersagliata di nomignoli sarcastici quali *Plop Art*, *the turd in the plaza*, ecc.), fa riscontro la scultura *site specific*, progettata per un luogo determinato e da quello teoricamente inseparabile – teoricamente, perché nella pratica sono molte le opere di questo genere che vengono spostate o replicate in luoghi diversi da quelli ai quali erano originariamente destinate. A mediare il passaggio dall'assolutezza del Modernismo alla relatività delle opere *site specific* sono state le preoccupazioni fenomenologiche del Minimalismo³; a metà degli anni sessanta, scultori come Donald Judd o Carl Andre avevano ipotizzato un'arte che tenesse conto delle condizioni ambientali della fruizione e dell'esperienza sensoriale – e non solo visiva – dello spettatore, in quanto corpo che interagisce con altri corpi. Secondo questa visione l'esperienza artistica scaturisce dall'interazione tra opera, ambiente e spettatore e non dalla semplice contemplazione di un oggetto autonomo.⁴ Coerentemente con le sue origini, la nozione di *site specificity* chiama in causa un ambiente esclusivamente fisico: l'opera viene concepita in funzione di un contesto architettonico/paesaggistico; l'ambiente sociale e culturale non entra in gioco. Di fatto, all'indifferenza verso l'ambiente sociale è stata imputata la cattiva accoglienza spesso toccata alle opere *site-specific* come alle sculture moderniste: mal tollerate, vandalizzate, contestate o nel migliore dei casi ignorate dai residenti, ai quali viene imposta “per il loro bene” estetico – e quindi anche culturale-sociale – la coabitazione con questi spesso ingombranti pezzi di arredamento urbano.

L'esempio da manuale è, a questo proposito, la controversia sorta riguardo al *Tilted Arc* di Richard Serra (1981), rimosso nel 1989 dalla Federal Plaza di Manhattan a seguito di una contestazione che, per quanto innescata da un cambiamento ai vertici della General Services Administration (l'agenzia federale che aveva commissionato il progetto), aveva coinvolto anche parte dei residenti locali.⁵ Sebbene l'opera di Serra incarnasse un modello di *site-specificity* concepito non come integrazione armoniosa dello spazio urbano ma come intervento critico su di esso, e dunque l'accusa che le era stata rivolta, di bloccare percettivamente e fisicamente lo spazio della piazza ostacolandone la fruibilità, potesse dirsi per qualche verso giustificata, la controversia evidenziò sostanzialmente la contrapposizione tra il pubblico e un mondo dell'arte percepito come chiuso ed elitario.⁶

Non è il caso di soffermarsi qui sulla vicenda, ben nota, della scultura di Serra; è utile però ricordare che cosa ha preso il posto del *Tilted Art* dopo che questo è stato rimosso e collocato in deposito (e pertanto, nell'opinione del suo autore, distrutto). Nel 1997-98 un'artista meno famosa di Serra, l'architetto del

paesaggio Martha Schwartz, ha ridisegnato la piazza con allegri motivi curvilinei di panchine, aiuole e ringhiere colorate, uso parco giochi. Il progetto di Schwartz rientra in un altro modello di arte pubblica, quello rappresentato dalla scultura intesa quale arredo urbano, stavolta nel senso proprio del termine: cancelli e panchine, fontane e aiuole, passerelle e chioschi. Se il monumento classico e la scultura modernista dichiarano a gran voce la propria presenza (almeno in linea di principio, perché nella realtà, come si è detto, molti di essi tendono a passare inosservati, essendo diventati con gli anni, e spesso in un tempo molto breve, elementi neutri e anonimi, pressoché invisibili dai residenti), i lavori con marcati caratteri architettonici o di design non sono programmati per imporsi visivamente sul contesto, ma per mimetizzarsi con discrezione nell'ambiente costruito. Rinunciando al protagonismo della scultura “pura”, che si propone all'attenzione per le sue sole qualità formali, accettano con modestia di assolvere compiti di utilità pratica.

Infine, ci sono gli interventi di arte pubblica che nascono dal confronto non tanto con lo spazio fisico quanto con lo spazio sociale. Variamente definiti (negli Stati Uniti, dove sono stati teorizzati con maggiore ampiezza) “arte nell'interesse pubblico” o “New Genre Public Art”, e più di recente “arte dialogica”, “arte di partecipazione” o “arte come pratica sociale”, sono progetti che si rivolgono alle comunità, prendendo le mosse da temi e problemi sociali localmente sentiti.⁷ A differenza delle altre varietà di arte pubblica, non si incentrano necessariamente sulla produzione di oggetti; si tratta perlopiù di azioni ed eventi effimeri, che non lasciano traccia permanente nello spazio urbano. La prassi seguita per questo tipo di interventi è notoriamente sempre la stessa: l'artista viene invitato da un'istituzione a realizzare un'opera per un dato luogo; si reca a fare dapprima un sopralluogo, poi una serie di visite o un soggiorno prolungato (giacché spesso commissioni di questo tipo nascono in rapporto a programmi di residenza d'artisti); svolge o fa svolgere una ricerca sul contesto in esame – città, luogo o istituzione –, nel corso della quale il progetto comincia a prendere forma; tiene quindi una serie di incontri con il curatore, gli organizzatori ed esponenti della comunità di riferimento (anche se il coinvolgimento di questi ultimi non è sempre obbligatorio come ci si aspetterebbe, e la ricerca può essere molto veloce e generica). Si arriva infine alla realizzazione e pubblicazione del progetto: a quel punto il lavoro fa ritorno nel mondo dell'arte, dove attirerà l'attenzione di qualche altra istituzione che a sua volta inviterà l'autore a realizzare un altro progetto analogo per un luogo diverso – e tutto ricomincerà daccapo.

Dunque, se l'opera è legata a un luogo specifico ed è radicata in un contesto sociale, l'artista non lo è. L'artista è mobile (esattamente come il capitale, per citare il disincantato commento di Martha Rosler)⁸, si sposta continuamente qua e là per il globo, chiamato dalle esigenze della sua professione. Esterno alla comunità che sta al centro del suo lavoro, assume nei confronti di questa il ruolo di un osservatore partecipe, qualcosa di simile a un antropologo. A suo tempo, Hal Foster ha parlato appunto di *ethnographic turn* per descrivere questa situazio-

ne⁹. Si tratta di uno scenario operativo sorto in coincidenza con il definirsi degli assetti più recenti del sistema dell'arte, in cui spiccano il profilo di committente ormai normalmente assunto dal museo e la crescita del numero delle Biennali, fenomeni collegati entrambi alle dinamiche della competizione dei centri urbani per affermarsi nel mercato globale. Il ruolo delle biennali, rapidamente moltiplicatesi negli ultimi vent'anni in località spesso lontane dai grandi nodi internazionali dell'arte e del mercato, è a questo proposito particolarmente significativo: in assenza di un pubblico locale preparato o interessato a comprendere il lavoro degli artisti contemporanei, le biennali cosiddette "periferiche" possono apparire slegate dalla realtà che le accoglie, catapultate – ancora una volta – su di essa come meteoriti. Per ovviare a questo inconveniente si ricorre molto spesso alla commissione di progetti di arte di partecipazione, che vengono chiamati a svolgere una funzione di cuscinetto, costituendo un *trait d'union* fra la biennale e la città ospitante.

Il rapporto che abbiamo descritto tra artista e comunità è stato non di rado oggetto di critiche. Si sono sottolineati i rischi di superficialità connessi alla brevità dello scambio instaurato con i residenti, e ancor più ci si è chiesti con quale diritto gli artisti rivendichino per sé il ruolo di rappresentanti o portavoce di una realtà cui non appartengono. L' "indegnità di parlare per gli altri", di dare espressione a problemi e sofferenze che non si sono sperimentati in prima persona viene spesso chiamata in causa a proposito dell'arte con contenuti politici e di denuncia¹⁰. Ciò che si rimprovera a queste forme di intervento è da un lato il riaffiorare del mito, duro a morire, dell'artista come depositario di una superiore saggezza e di uno sguardo più profondo rispetto a quelli del resto dell'umanità, e quindi deputato a far "prendere coscienza" a quest'ultima dei difficili frangenti che attraversa; dall'altro, la mancanza di autenticità associata a uno sguardo esterno. Ma quale può essere l'alternativa? Dovremmo forse riconoscere la possibilità di creare opere d'arte che trattano di situazioni o contesti specifici esclusivamente ad artisti che appartengono ad essi o ne hanno fatto esperienza diretta? Solo un artista interno a una data comunità potrebbe occuparsi artisticamente di quest'ultima? Una prassi del genere porterebbe a confermare assunti essenzialisti che il mondo dell'arte è già fin troppo incline a sottoscrivere, e risulterebbe limitativa in primo luogo per gli artisti provenienti da contesti periferici, condannati vita natural durante al ruolo di interpreti autorizzati dell'alterità¹¹.

È innegabile che in materia di arte pubblica l'appartenenza dell'artista alla comunità oggetto del suo intervento possa semplificare le cose, almeno dal punto di vista pratico. Quando un artista nato in un piccolo paese fa ritorno nel luogo d'origine per realizzarvi un progetto, la fama che si è conquistata altrove fa di lui – o di lei – una specie di eroe locale, il che facilita non poco la riuscita del suo lavoro. È il caso di Maria Lai (1919), artista nata a Ulassai, un minuscolo centro della Sardegna, e formatasi a Venezia e a Roma. La sua posizione privilegiata, interna, le consentì nel 1981 di realizzare un progetto di arte pubblica basato sul coinvolgimento dei cittadini di Ulassai¹². *Legarsi alla montagna* (questo il titolo dell'intervento) prendeva spunto da una leggenda del luogo: una bimba, mandata in una grotta sulla montagna presso il paese a portare del cibo ai pastori, vide nel cielo un nastro celeste e uscì dalla grotta per afferrarlo, proprio un attimo prima che la grotta crollasse e travolgesse i pastori. Rifacendosi a questo racconto – trasparente metafora dell'arte e della bellezza come strumento di salvezza e di redenzione –, Lai chiese agli abitanti del villaggio di legare con un nastro celeste la propria casa a quella dei vicini. Superate le resistenze iniziali (il paese era attraversato

da divisioni e tra i vicini c'erano spesso vecchi rancori), ogni famiglia non solo accettò di prendere parte all'evento, ma vi introdusse spontaneamente un proprio codice di significati: quando tra due famiglie vi era dell'odio, il nastro venne teso dritto; quando vi era amicizia, venne fatto un fiocco; quando vi era amore, vi fu intrecciato un pane; infine, i capi del nastro furono portati sulla montagna da due scalatori. Il tutto rappresentò un esperimento di arte di partecipazione indubbiamente felice e in anticipo sui tempi, ma non senza alcuni limiti. Non c'è dubbio che, a guardare le foto dell'evento scattate da Piero Berengo Gardin, si resti colpiti dall'intensità della partecipazione dei residenti, dalla gravità dei loro gesti. Le immagini delle anziane donne di Ulassai, vestite di nero, che maneggiano il nastro con la serietà profonda di chi compie un rito, sono piene di fascino. Ma è proprio quel fascino "etnografico" che può essere visto come parte del problema. La comunità locale viene estetizzata e primitivizzata come unità mitica, diviene oggetto di una fantasia nostalgica che ha la sua radice nella personale esperienza dell'artista; artista che, malgrado abbia uno status "interno", conserva pur sempre il privilegio garantito dal suo ruolo creativo.

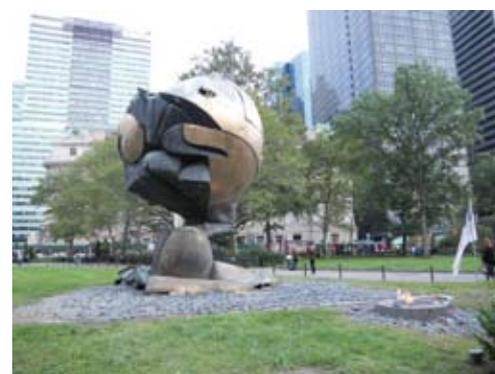
Nell'arte pubblica come pratica sociale rientra beninteso anche l'Arte relazionale. La formula teorica di Bourriaud, impiegata con successo per inquadrare tutta una serie di ricerche emerse negli anni novanta, fa perno sui temi dell'interattività, della partecipazione, della struttura fluida e aperta dell'opera¹³. Nelle pratiche relazionali, però, l'artista non si propone di entrare in rapporto con una comunità preesistente, ma aspira a favorire la nascita di comunità temporanee di fruitori-partecipanti; attraverso piccoli progetti (pasti consumati in comune, parate, workshop, pubblicazioni) sono solo alcuni tra gli esempi possibili) che rinunciano alle ambizioni utopiche di cambiamento in favore di utopie minime, "microtopie", opera negli interstizi del quotidiano per rinsaldare il legame sociale impoverito e compromesso nella cultura contemporanea dal prevalere della dimensione dello spettacolo. L'importanza assegnata alla partecipazione avvicina l'Arte relazionale all'arte come pratica sociale, mentre il tema dell'uso, contrapposto alla contemplazione richiesta dall'arte tradizionale, la accosta ai progetti design-oriented.

Nel contesto operativo di cui parliamo, il design trova spazio nella duplice forma di realizzazione di ambienti destinati ad accogliere vari momenti di socialità (dai pranzi alla conversazione, allo shopping) e di interventi volti a risolvere concreti problemi delle comunità attraverso invenzioni specifiche. Ai bar, bookshop, aree di accoglienza e strutture di vario tipo disegnati per musei e altre istituzioni da artisti come Jorge Pardo, Tobias Rehberger o Liam Gillick fanno riscontro progetti quali l'unità produttrice di biogas combustibile realizzata dal gruppo SUPERFLEX per sopperire ai bisogni energetici dei contadini nomadi delle zone tropicali (*Supergas*, 1997), il sistema per l'orticoltura in ambiente urbano di N55 (*City Farming Plant Modules*, 2003), il *Prototype for Self-Employed Economic Unit* (2003) pensato da Apolonija Šušteršič per consentire alle donne disoccupate della regione tedesca di Warendorf di procurarsi un reddito coltivando e vendendo erbe officinali. All'interno di questo arco di esperienze, il diaframma tra arte come pratica sociale o di partecipazione e Arte relazionale è abbastanza sottile; a segnare la differenza è forse una sfumatura di contesto, il prevalere, nel binomio tessuto sociale-mondo dell'arte, del primo termine nel caso delle pratiche sociali, del mondo dell'arte nel caso delle esperienze relazionali.

Per quanto abbiano le loro origini in momenti storici differenti,



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (cooking corner)*, 2003, acciaio inossidabile cromato, gomma, bombola di gas, cm 106,7 x 106,7 x 106,7. Courtesy l'artista e Gavin Brown's enterprise, New York. Copyright l'artista



Fritz Koenig, *The Sphere*, 1971, bronzo. Scultura già al World Trade Center, riutilizzata nel 2002 come monumento commemorativo dell'11 settembre. Foto Giuliana Altea

le varie modalità di arte pubblica fin qui ricordate convivono oggi – come si è detto – le une accanto alle altre; occupano lo spazio della città non solo come residui di fasi culturali trascorse, ma anche in quanto produzioni recenti (naturalmente, se si tratta di arte partecipativa o relazionale a carattere effimero, la presenza nella città è da intendersi come retaggio immateriale, come traccia lasciata nella memoria e nella coscienza dei partecipanti). Sculture moderniste, opere site specific, progetti design-oriented, e perfino monumenti nel senso tradizionale del termine continuano tuttora a venire commissionati e realizzati a diversi livelli. Lo scenario urbano è a tutti gli effetti un palinsesto, in cui segni e messaggi si affiancano e si sovrappongono. Non stupisce che questa situazione sia stata talvolta assunta come punto di partenza di una riflessione artistica. È quanto ha fatto ad esempio Can Altay, artista turco da tempo impegnato in una ricerca sul tema della “coabitazione” nella vita urbana: il suo progetto *COHAB: an assembly of spare parts*, realizzato a Utrecht nel 2011, muoveva dalla coesistenza nell’ambiente urbano di “fossili” scultorei di diverse epoche (le “spare parts” erano le presenze disseminate nello spazio della città, i cittadini come i detriti, gli oggetti abbandonati e i monumenti che richiedono una rifunzionalizzazione)¹⁴. In collaborazione con residenti e ricercatori, Altay ha svolto un’indagine sulle opere di arte pubblica esistenti a Utrecht, focalizzando l’attenzione in modo particolare su alcuni casi controversi e formulando proposte per un “riutilizzo” dei vari lavori, poi presentate al pubblico per mezzo di strutture espositive modellate sulle forme tipiche dell’edilizia post-bellica.

Altre volte il processo di rifunzionalizzazione delle opere di arte pubblica avviene spontaneamente. Chi a New York passi per il Battery Park si imbatte in una scultura modernista non particolarmente originale, una grande sfera in bronzo, che alla lettura della relativa targa si svela essere un’opera del 1971 dell’artista tedesco Fritz Koenig, *The Sphere*, in precedenza collocata nella piazza tra le due torri del World Trade Center. Uscita pressoché illesa dagli attacchi terroristici dell’11 settembre – con solo qualche squarcio e ammaccatura – l’opera è stata riproposta nel 2002 come monumento commemorativo della tragedia, con l’aggiunta di una “fiamma eterna” in onore ai caduti. La scultura, distrutta in quanto oggetto autonomo dal valore esclusivamente formale (anche se, stando a Koenig, era stata concepita come simbolo della pace universale) è stata così investita di un nuovo significato, diverso da quello originario e – a giudicare dal flusso di persone che ogni giorno vi sostano davanti – per qualche aspetto più pregnante. Paradossalmente, benché Koenig sia autore di vari altri memoriali, è sul messaggio preterintenzionale di *The Sphere* che la sua fama sembra destinata a riposare¹⁵.

Le modalità di intervento appena esaminate identificano l’arte pubblica con opere realizzate in e a partire da luoghi e situazioni accessibili a tutti. Presupposto sottinteso è l’idea che l’arte possa essere di aiuto per creare un modello di città priva di tensioni e conflitti, fondata sulla armoniosa coesistenza degli abitanti; che in ultima istanza serva a migliorare la vita della collettività. Nel caso dell’arte modernista (ma anche in quello di molti esempi di arte site-specific o delle opere intese come arredo urbano) si tratta, lo abbiamo visto, di migliorare la qualità della vita elevando la qualità estetica dell’ambiente: la città bella produce forme di convivenza pacifica e felice. Per l’arte come pratica sociale, di partecipazione o relazionale, il discorso passa attraverso l’opposizione a un modello di socialità sempre più frammentato, determinato dall’economia dello spettacolo.

L’arte pubblica, dunque, muove da un assunto progressista e

democratico. La sua finalità è ricomporre le divisioni, offrire un argine simbolico alla crescente atomizzazione dei rapporti interpersonali, sanare le ferite del corpo sociale suscitando il fantasma di una società integrata. Non a caso questo tipo di interventi artistici ha generato negli ultimi anni un forte interesse da parte delle amministrazioni locali e delle agenzie governative. Ciò si è verificato in misura più o meno marcata a seconda dei contesti: macroscopico il caso della Gran Bretagna tra la fine degli anni novanta e i primi duemila, quando il governo del New Labour mise in atto una massiccia campagna di politica culturale all’insegna di slogan quali *access* (accessibilità in senso fisico ma anche – in modo più inquietante – in senso intellettuale: l’arte doveva essere comprensibile a tutti), *social inclusion* (si trattasse dei senzatetto, dei giovani a rischio, degli anziani, delle minoranze etniche, si ricorreva a progetti di arte di partecipazione per risolverne i problemi di integrazione), *accountability* (in nome della trasparenza, agli artisti veniva chiesto di dare qualcosa in cambio dei finanziamenti pubblici che lo Stato elargiva loro).¹⁶

Questa politica non ha mancato di scatenare proteste e reazioni di rifiuto, in primo luogo da parte degli artisti.¹⁷ Ci si è chiesti se tutto ciò non equivalga a fare dell’arte un uso strumentale; se, delegandole compiti che dovrebbero spettare ai governi, non la si utilizzi come una sorta di palliativo rispetto a un disagio che ha profonde cause strutturali.¹⁸ L’arte, si è detto, viene offerta in alternativa a forme di intervento più concrete, che implicherebbero mutamenti sociali radicali. Come considerare questo tipo di osservazioni? Da un lato si potrebbe obiettare che le critiche toccano più i committenti che i progetti: un lavoro artistico può essere valido in sé, pur venendo utilizzato nel quadro di politiche discutibili (“Ogni arte autenticamente complessa non è forse destinata a essere usata, reclutata e fraintesa?” si interrogava T. J. Clark a proposito tanto dei quadri di Pollock divenuti sfondo per foto di moda quanto dell’Arco di Costantino adibito a cornice monumentale delle parate fasciste).¹⁹ Dall’altro lato, però, ci si può chiedere se opere che chiaramente implicano un investimento etico, oltre che estetico, non siano in qualche modo compromesse dall’uso che ne viene fatto dalle istituzioni. O ancora, ci si può domandare se, accettando la logica delle piccole azioni migliorative che rendono più tollerabile il volto del sistema, l’arte non rischi di trasformarsi da coscienza critica in complice di un ordine sociale fondato sulla disuguaglianza.

Proprio il contenuto etico dell’arte pubblica e il suo valore politico sono stati ultimamente oggetto di acceso dibattito. A mettere in discussione il ruolo dell’arte in quanto laboratorio per la ricomposizione dei legami sociali è intervenuta una riformulazione del concetto di pubblico. L’arte pubblica vede tradizionalmente lo spazio pubblico come luogo in cui avviene la costruzione del consenso: nella prospettiva di Habermas, la sfera pubblica è qualcosa di dinamico; sebbene sia attraversata da una pluralità di differenze, queste differenze possono essere superate attraverso la negoziazione e il confronto razionale.²⁰ Per altri teorici politici, come Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, lo spazio pubblico è invece il luogo dell’antagonismo. Secondo questi autori, la società democratica non è quella nella quale i contrasti vengono appianati, ma quella che ne contempla l’esistenza, riuscendo a sostenere il conflitto tra le differenze.²¹ Il passaggio da un modello conciliatorio di politica a uno antagonista si è riflesso sul dibattito artistico già a metà degli anni novanta, quando Rosalyn Deutsche ha messo in luce la complicità dell’arte pubblica nella diffusione di una retorica della democrazia usata correntemente per giustificare la creazione di spazi urbani basati sull’esclusione e sulla sorveglianza.²² Contribuendo alla rigenerazione di aree urbane

degradate, l’arte pubblica contribuisce anche ai processi di gentrificazione che ne conseguono, e che immancabilmente comportano l’espulsione da quelle aree dei vecchi residenti appartenenti ai ceti a basso reddito.

Più di recente, in due interventi apparsi rispettivamente su “October” e su “Artforum” nel 2004 e nel 2006 e che hanno suscitato un certo scalpore, Claire Bishop ha a sua volta attaccato l’Arte relazionale e partecipativa di stampo consensuale, anteponevole altre forme di intervento fondate sul contrasto e la contraddizione.²³ Ai pranzi comunitari offerti gratis agli spettatori da Rirkrit Tiravanija, Bishop preferisce i progetti per niente *politically correct* di un Santiago Sierra, la cui strategia di partecipazione consiste nel reclutamento di persone estranee al mondo dell’arte, provenienti da fasce svantaggiate della popolazione (prostitute drogate, homeless, immigrati, ecc.), che vengono pagate perché accettino di sottostare a situazioni sgradevoli, faticose o umilianti, dal farsi tatuare una linea sulla schiena al farsi tingere i capelli di giallo, dallo scavare buchi nel terreno allo stare immobili “in castigo”, con la faccia contro il muro.

Bishop non è la sola a contrapporre strategie di arte pubblica “buoniste” e strategie critiche. Per i membri del collettivo olandese BAVO, l’alternativa a quella che ironicamente definiscono “Arte Senza Frontiere” (per analogia con Medici Senza Frontiere) è rappresentata dalle esperienze basate sull’“over-identification”: vale a dire l’atteggiamento per cui l’artista replica i meccanismi dell’ordine sociale e li estremizza, facendone così clamorosamente emergere le contraddizioni.²⁴ In quest’area rientrano tanto i progetti di Sierra quanto, ad esempio, le simulazioni degli Yes Men (coppia di abilissimi attivisti che, spacciandosi in situazioni ufficiali per rappresentanti della World Trade Organization o di altre istituzioni e imprese, ne esasperano le posizioni fino all’assurdo allo scopo di creare shock e scandalo), o alcuni lavori di artisti come Jens Haaning o Christoph Schlingensiefel.²⁵ Se gli interventi di “consulenza creativa” dell’Arte Senza Frontiere sono complementari a e dipendenti dal sistema ai cui guasti vorrebbero porre rimedio, i progetti che fanno leva sull’over-identification vedono nella logica del “tanto peggio, tanto meglio”, nell’aperta accettazione del cinismo e della sopraffazione, l’unica possibilità di opposizione.

L’antitesi fra un’arte pubblica di tipo consensuale e una di tipo critico è stata tematizzata in modo efficace in un’opera di Artur Zmijewski, un altro di quegli artisti politicamente scorretti che piacciono alla Bishop. *Sculpture Plein-air. Swiecie 2009* (2009) è un video che documenta la ricreazione di un esperimento tenuto alla fine degli anni sessanta in Polonia, e che vide artisti e operai collaborare alla realizzazione di una serie di sculture in metallo. Nel progetto di Zmijewski, sette scultori polacchi sono stati invitati a collaborare con gli operai di un’acciaieria nella cittadina di Swiecie. Il video registra l’esecuzione delle sculture, mostra le sculture finite, raccoglie le riflessioni degli operai; il tutto senza commenti da parte dell’artista. Ma, se l’artista tace, sono le immagini a parlare per lui: l’ingenuità delle sculture, figurative o semiastrate, di un simbolismo alquanto letterale, è di per sé eloquente. Dal punto di vista smalizzato del mondo dell’arte contemporanea, l’esperimento di collaborazione tra scultori e operai non può che essere letto come commento ironico sull’anacronismo della visione utopica che gli è sottesa. Il video mette in scena la distanza tra diversi modelli di arte pubblica: il monumento e il suo sforzo di comunicazione letterale (le sculture realizzate dagli operai sono a tutti gli effetti dei monumenti nel senso classico del termine), l’arte partecipativa “consensuale”, fondata su un ideale di miglioramento sociale (è stato infatti necessario mettere in piedi



Santiago Sierra, *133 persone pagate per tingersi i capelli di biondo*, 2001, Arsenale, Venezia, stampa lambda su dibond. Courtesy l'artista



Gli Yes Men (Andy Bichbaum e Mike Bonanno) nei panni di manager della Exxon, dopo aver annunciato il lancio del *Vivoleum*, un carburante derivato dalla carne umana, all'Expo 2007 di Calgary, Alberta. Foto Tavis from Canada (Creative Commons)

un progetto di arte di partecipazione per poterlo filmare), e da ultimo la prospettiva più critica di Zmijewski.

Un altro aspetto problematico dell'arte pubblica di tipo partecipativo e relazionale è stato indicato ancora da Bishop: si tratta della difficoltà di valutarla. La letteratura critica su queste operazioni artistiche, ha notato Bishop, è estremamente scarsa. La maggior parte dei contributi si devono a curatori, che, sottoscrivendo il punto di vista del progetto che presentano, comprensibilmente evitano di sottoporlo ad un'analisi serrata che ne evidenzia eventuali lati deboli. Se il valore degli interventi artistici sta nella loro capacità disalienante e rivitalizzante nei confronti del tessuto sociale, la possibilità di valutarli in termini estetici si riduce drasticamente: resta solo la possibilità di un giudizio etico. Il fine, in altre parole, giustifica i mezzi. Ciò che conta non sono le modalità di attuazione del progetto, ma la sua struttura partecipativa. Non conta, dice Bishop, come, cosa e per chi cucina Tiravanija, ma il solo fatto che cucini gratis per gli spettatori, quella che Bourriaud definiva la "generosità" del suo progetto. Accettando questa prospettiva, lavori di arte pubblica partecipativa brutti o mal riusciti semplicemente non esistono.

Altre voci individuano i criteri di valutazione della riuscita di un lavoro nel grado di coinvolgimento dei partecipanti raggiunto, nella qualità del rapporto instaurato con loro dall'artista: quanto più paritario, tanto più positivo l'esito, mentre i progetti in cui il contributo delle figure esterne al mondo dell'arte è quello di semplici esecutori vengono considerati negativamente. Vista in questa luce, l'arte di partecipazione risulta profondamente contraddittoria: da un lato la rinuncia alla presenza autoriale dell'artista viene vista come necessaria (in tacita analogia, se-

condo Bishop, con l'automortificazione di matrice cristiana), dall'altro l'esistenza del progetto nel mondo dell'arte e nel contesto istituzionale è fatalmente legata alla firma (capita che gli artisti abbiano difficoltà anche solo a far sì che le istituzioni diano credito ai partecipanti esterni al mondo dell'arte, sia stato il loro coinvolgimento fondamentale quanto si vuole ai fini del progetto).

Sostenitori diversi delle pratiche sociali come Bourriaud e Grant Kester concordano (il primo con più convinzione del secondo) sulla possibilità di valutarle esteticamente, e sulla necessità di ridefinire a questo scopo i parametri estetici disponibili. Nel ventilare l'ipotesi di un' "estetica dialogica", Kester si propone di andare oltre la semplice considerazione dell'efficacia politica del lavoro artistico, della sua coerenza con gli obiettivi di partenza o della correttezza dei mezzi impiegati: "mentre sento che questo livello di analisi strategica è necessario, – afferma – sento anche che questi progetti richiedono qualcosa di più".²⁶ Per quanto lucida e ricca di spunti interessanti, la sua riflessione sembra però in ultima istanza sottrarsi al compito di articolare distintamente in che cosa questo "più" debba consistere. Bourriaud, dal canto suo, affronta in modo più diretto la questione della forma. Non è vero, osserva, che l'Arte relazionale sia priva di forma; la forma non è un fatto di stile, ma una struttura, un'unità coerente. In quella tradizione della filosofia materialista che risale a Epicuro e Lucrezio, il mondo – la forma – viene creato da un incontro durevole tra gli atomi. Le opere d'arte sono a loro volta degli "incontri" che legano insieme momenti di soggettività individuale, esperienze ecc., facendone l'immagine di mondi possibili.²⁷ La nuova forma, la forma del contemporaneo, è già di fronte a noi, solo che non siamo ancora in grado di riconoscerla. Oggi ci troviamo infatti in una condizione analoga a quella sperimentata più di cento anni fa dal pubblico degli Impressionisti; come gli spettatori di fine Ottocento non riuscivano a scorgere una forma in ciò che era ai loro occhi solo un insieme disordinato di macchie di colore, così noi rimaniamo disorientati di fronte alle nuove pratiche partecipative.

Tuttavia, se la forma non è altro che una unità strutturale che genera un mondo, questa definizione – tanto lasca da poter essere applicabile a ogni espressione artistica senza distinzioni – non ci dice se e come si possano esprimere sulla forma raggiunta dei giudizi di valore. Come nota Bishop, Bourriaud sembra dare per scontato che, dal momento che una "unità strutturale" viene creata, essa – poiché esiste – sia valida comunque, in quanto configurazione di un mondo possibile. Avrebbero dunque ragione quanti condannano l'arte come pratica sociale in nome dell'estetica? O hanno ragione coloro che, privilegiando l'idea dell'arte come attivismo, rifiutano a priori di fare i conti con questo aspetto, considerandolo il retaggio di un modo di vedere l'arte conservatore ed elitario?

Difficile rispondere a interrogativi simili. Forse dovremmo guardarci dalle alternative manichee, e considerare volta per volta i singoli progetti: se la dimensione partecipativa sembra poter fare a meno di una valenza estetica riconoscibile in termini più stringenti di quelli formulati da Bourriaud, è poi detto che la escluda necessariamente? Dopo tutto, il dilemma della valutazione estetica, dell'assenza di criteri chiaramente identificabili, costituisce un problema centrale non solo dell'arte partecipativa, ma dell'arte *tout court*: nodo irrisolto, perennemente rinviato sullo sfondo e tuttavia ineliminabile, al quale il mondo dell'arte sembra poter rispondere solo con la saggezza spicciola delle decisioni quotidiane.

Il disagio dell'arte pubblica e partecipativa rispecchia l'ambivalenza dell'arte contemporanea, che vive oggi una condizione paradossale, al tempo stesso di chiusura nel recinto protetto

del sistema dell'arte e di apertura sul mondo reale. Il mondo dell'arte proietta sul mondo della realtà la sua ombra, con i rischi di spettacolarizzazione e di estetizzazione pura e semplice dei temi trattati; il mondo della realtà, a sua volta, rischia di fagocitare la pratica artistica. Non è un caso se alcuni si chiedono quali vantaggi certi tipi di pratiche partecipative ricavino dall'essere considerate arte, dal momento che uno dei primi effetti di quest'ultima è di anestetizzare qualsiasi cosa entri nel suo raggio, rendendola ineffettuale; e non è un caso se molti operatori che avevano abbracciato l'arte scorgendovi (illusoriamente) un ultimo spazio di libertà finiscano per lasciarla rifugiandosi definitivamente nell'attivismo. Resta una possibilità d'azione per chi sappia muoversi al confine tra i due ambiti, sfruttando produttivamente lo scarto e la frizione tra di essi.

NOTE

1. È indicativo il moltiplicarsi di studi sul tema negli ultimi anni: Dettridge B. A., *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Fondazione Pistoletto, Biella, 2003; De Luca M., Gennai Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., *Creazioni Contemporanee, arte società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sassella, Roma, 2004; Perelli L., *Public Art: arte interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2006; Trasforini M. T., *Donne D'arte, Negoziare la distanza. Artiste italiane e Arte Pubblica*, Meltemi, Roma, 2006; Pietromarchi B. (a cura di), *Il luogo [non] comune - Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa - Fondazione Adriano Olivetti*, Actar Ed., Barcellona, 2006; Mancini M. G., *L'arte nello spazio pubblico. Una prospettiva critica*, Plectica, Salerno, 2011.
2. La monumentomania seguita alla Prima Guerra Mondiale è ben esaminata, riguardo alla situazione italiana, da Fergonzi F., *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Fossati P. (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Allemandi, Torino, 1992, pp.35-199.
3. Sulle implicazioni fenomenologiche del Minimalismo, cfr. Krauss R., *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1977; trad. it. Grazioli E. (a cura di), *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano, 1998; Foster H., *The Crux of Minimalism*, in *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra, 1996, pp.35-68.
4. Per le origini della *site specificity*, cfr. Kwon M., *One Place After Another. Site-specificity and Locational Identity*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra, 2004.
5. Del campione di residenti consultati da William Diamond, il funzionario della GSA iniziatore dell'azione contro *Tilted Arc*, 58 si espressero a favore della rimozione dell'opera, 122 contro. Sulla vicenda, cfr. Buskirk M., Weyergraf-Serra C., *The Destruction of Tilted Arc*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra 1991; Sennie H., *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
6. Rosalyn Deutsche ha distinto una *site specificity* scaturita dall'impulso di contestare la nozione modernista dell'autonomia dell'opera e di fare emergere i rapporti dell'arte con il contesto sociale, economico e politico, da una *site specificity* accademizzata, che spesso oscura la prima nella percezione comune, e che si limita a sostituire "l'estetizzazione dell'opera d'arte con una simile estetizzazione dei siti architettonici, spaziali e urbani dell'arte." (Deutsche R., *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass, The MIT Press, Londra, 1996, p.262; qui e altrove, la traduzione è di chi scrive). Nella prima categoria di *site specificity* rientra l'opera di Serra.
7. Per le prime tre definizioni, cfr., rispettivamente: Raven A. (a cura di), *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York, 1989; Lacy S. (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995; Kester G., *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra, 2004. Un'ulteriore definizione, sorta nel contesto inglese, è "*Littoral Art*"; cfr.: <http://www.littoral.org.uk>.
8. Rosler M., *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism, Part III*, in "e-flux journal", n.25, maggio 2011. Contrapponendo i "community artists", legati al loro contesto di appartenenza, agli artisti "itineranti", Rosler richiama le parole di Marshall Berman a proposito della "collisione tra spazio capitalista astratto e luogo umano concreto."
9. Foster H., *The Return of the Real*, cit.
10. "L'indegnità di parlare per gli altri" è una nota espressione di Deleuze, che riconobbe a Foucault il merito di aver criticato il ruolo degli intellettuali in quanto rappresentanti autoeletti delle istanze delle masse. Foucault M., *Microfisica del potere*, 1971, Fontana A. e Pasquino P. (a cura di), Einaudi, Torino, 1977, p.111.
11. Sui rischi della "quintessenziale scienza dell'alterità" succeduta all'universalismo modernista, cfr. Bourriaud N., *The Radicant*, Lukas & Sternberg, New York, 2009, p.29.
12. Cfr. *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte*, Arte Duchamp, Cagliari, 2006; Pioselli A., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in Birrozzi C., Pugliese M. (a cura di), *Arte Pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano, 2007. Gli scritti compresi nel primo testo citato e il brano di Pioselli sono ora raccolti in Grilletti A. (a cura di), *Legarsi alla montagna di Maria Lai*, Arte Duchamp, Cagliari, 2008.
13. Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Parigi, 2001.
14. Altay C., *COHAB: an assembly of spare parts*, Casco, Utrecht, maggio-luglio 2011.
15. Fritz Konig (Wurzburg 1924) è autore tra l'altro del memoriale tedesco al campo di concentramento di Mauthausen (1983) e del monumento alle vittime del massacro di Monaco durante le Olimpiadi del 1972. Per la commissione del World Trade Center subentrò all'ultimo momento a Henry Moore, precedentemente scelto.
16. Cfr. i documenti del governo britannico *Efficiency and Effectiveness of Government-sponsored Museums and Galleries. Measurement and improvement e Centres for Social Change: Museums, Galleries and Archives for All*, Department for Culture, Media and Sport, Londra, rispettivamente settembre 1999 e maggio 2000.
17. Cfr. Wallinger M., Waronck M. (a cura di), *Art for All? Their Policies and Our Culture*, Peer, Londra, 2000.
18. Foster H., Krauss R., Bois Y.-A., Buchloh B., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, Londra, 2004, pp.667-668.
19. Clark T. J., *The Unhappy Consciousness, in Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, 199, New Haven, Londra, p.304.
20. Habermas J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, 1962, ed. Laterza, Bari, Roma, 2001.
21. Laclau E., Mouffe C., *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Political Democracy*, Verso, Londra, 1985. Le posizioni avanzate nel volume sono state in seguito sviluppate da Mouffe in *The Democratic Paradox*, Verso, Londra, 2000 e *On the Political*, Routledge, Londra, 2005. A partire dalle tesi di Mouffe, Markus Miessen ha formulato recentemente il suo provocatorio appello per una "pratica post-consensuale" fondata su un concetto di partecipazione intesa come "una forma di pratica violenta, non democratica, un modello opportunistico di interventismo": Miessen M., *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Sternberg Press, New York, 2010, p.15 (il volume comprende anche una conversazione con Mouffe).
22. Deutsche R., *Evictions. Art and Spatial Politics*, cit.
23. Cfr. Bishop C., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in *October* 110, autunno 2004, pp.81-79 e della stessa autrice, *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents*, in "Artforum", febbraio 2006, pp.179-185.
24. BAVO (eds.), *Cultural Activism Today. The Art of Over-Identification*, Episode Publishers, Rotterdam, 2007. Il termine *over-identification* è desunto da Slavoj Žižek, che lo ha utilizzato per spiegare le azioni del gruppo Laibach nella Jugoslavia degli anni ottanta: Žižek S., *Why are Laibach and NSK not fascists?*, in *M'ARS*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1993.
25. In *Trade Bartering* (1996) Haaning vendette in un centro d'arte di Oslo beni di consumo importati dalla Danimarca come oggetti d'arte, il che gli consentì di offrirli agli acquirenti a un prezzo inferiore del 40% rispetto a quello corrente, battendo così la "concorrenza" dei supermercati. In *Bitte liebt Österreich!* (2000) Schlingensiefel allestì all'aperto, a Vienna, una specie di *Grande Fratello* che metteva in atto alla lettera gli slogan xenofobi del partito di estrema destra di Jörg Haider: i cittadini austriaci potevano "nominare" gli immigrati in cerca di asilo, cacciandoli dal gioco e dal paese.
26. Kester G., *Conversation pieces*, cit. p.11.
27. Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, cit. pp.19-21

Giuliana Altea

Professore associato di Storia dell'arte contemporanea
nella Università degli Studi di Sassari

LA RELAZIONE TRA CULTURA E MERCATO NEL DIRITTO DELL'UNIONE EUROPEA: DALL'ECCEZIONE ALLA DIVERSITÀ CULTURALE

di Marcos Vaquer Caballeria

1. Alcuni concetti essenziali del Diritto della cultura in Europa. Gli Stati di cultura e la particolarità dei beni e servizi culturali

La cultura è, senza alcun dubbio, una delle idee costituenti e agglomeranti dell'Europa nel panorama internazionale. In alcuni Stati membri dell'Unione Europea si sono sviluppate tra i secoli XIX e XX diverse costruzioni dogmatiche destinate a plasmare il valore e la particolarità della cultura come bene giuridico e assicurare il rispetto di un suo spazio autonomo (davanti sia allo Stato che al mercato) all'interno dell'ordinamento. Non è questo il luogo adeguato per sviluppare queste teorie, sulle quali già esiste un'ampia letteratura scientifica, però è opportuno almeno ricordarle brevemente. Mi riferisco, in particolare, a:

a) la dottrina tedesca dello Stato di cultura o *Kulturstaat*, sorta nel secolo XIX dal pensiero pre-idealista di autori come Schiller, Goethe e von Humboldt, che non solo afferma l'istituzione della libertà o dell'autonomia della cultura, ma anche che lo Stato è al suo servizio, questo vuol dire, che è obbligato a intervenire per contribuire al suo riconoscimento, beninteso che quando lo fa decide su qualcosa che gli è estraneo però che lo permea e lo sottomette (*über, en äberle*, ed. 1982, pp.122-145). In Germania, questa dottrina ha trovato espresso accoglimento nella Costituzione del libero stato di Baviera del 1946 e nel Trattato dell'Unificazione, e il Tribunale Costituzionale Federale ha interpretato l'articolo 5.3 della Legge Fondamentale (che prevede che l'arte e la scienza siano libere) come una "clausola dello Stato di cultura" (*Kulturstaatsklausel*, sentenza del 5 marzo 1974, *BVerfGE* 36, p.327).

In Spagna, alcuni di noi pensano che questa dottrina sia stata accolta nella nostra Costituzione culturale (Prieto, 1994, p.213, Vaquer, 1998, p.177), nella quale l'autonomia della cultura si proclama come diritto di libertà (art. 20.1.b Costituzione spagnola) ma anche di prestazione, ovvero, come missione dei poteri pubblici (art. 44 Costituzione spagnola). In questo senso, l'articolo 149.2 della Costituzione spagnola può essere interpretato come sintesi della dottrina dello Stato di cultura, affermando che "lo Stato considererà il servizio della cultura come dovere e attribuzione essenziale". Anche il costituzionalismo italiano ha recepito la dottrina del *Kulturstaat*, principalmente dall'opera di Spagna Musso (1961);

b) la dottrina italiana dei *beni culturali*, la cui origine ha avuto inizio nei lavori della Commissione Franceschini, istituita con la Legge 26 aprile 1964, n.310, del Parlamento Italiano al fine di studiare le condizioni vigenti e le necessità in ordine alla tutela e valorizzazione delle cose che hanno valore culturale. Nella sua Prima Dichiarazione, la Commissione definì i beni culturali nei seguenti termini: "Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà".

Ispirato dal testo di questa Dichiarazione, Massimo Severo Giannini pubblicò nel 1976 il suo classico studio *I beni culturali*, in cui si pongono le basi di una dottrina fondamentale nella successiva dogmatica italiana sul patrimonio culturale. Il gran giurista italiano, e membro rilevante della Commissione, incentra la natura giuridica dei beni culturali su due punti: *immaterialità e pubblicità*. L'autore si basa sul concetto di *bene* di Pugliatti, per affermare che il bene culturale ha come supporto una cosa, però non s'identifica con la cosa stessa, bensì, come bene radicato nel *valore culturale* inerente alla cosa. Per questo, la stessa cosa è (o può essere) elemento materiale di vari beni giuridici: in particolare, di un bene patrimoniale e un bene culturale (Giannini, 1976 p.24). Muovendo da queste premesse, qualifica il bene culturale come *immateriale* perché la cosa materiale è supporto del bene, ma non è il bene stesso, il quale viene dato dal valore culturale, che è immateriale (Giannini, 1976, p.26). Lo qualifica, in secondo luogo, come *pubblico* "non in quanto bene di proprietà, ma in quanto bene di fruizione" (Giannini, 1976, p.31).

In Spagna, questa differenziazione tra cosa e bene e tra bene patrimoniale e bene culturale può rinvenirsi nell'articolo 46 della Costituzione spagnola e in tal modo è stata ampiamente recepita dalla dottrina;

c) la dottrina francese del *service public culturel*, basata nella peculiarità della cultura come oggetto dell'azione delle Amministrazioni pubbliche. Questa peculiarità e alcune "reticenze liberali" resero lunga e penosa l'evoluzione della giurisprudenza contenziosa del Consiglio di Stato francese e della dottrina degli autori fino ad accettare, innanzitutto, che la cultura possa essere oggetto di servizio pubblico e regolarizzare, successivamente, la stessa categoria di "servizio pubblico culturale" fino al punto di dubitare dell'inquadramento di questo servizio in una delle categorie tradizionali e generali di servizio pubblico del Diritto francese: amministrativo e industriale o commerciale (Pontier, Ricci e Bourdon, 1996, pp.61-67), portando a postulare la creazione di un *tertium genus* specifico (André-Hubert Mesnard, 1990, p.186 e ss.).

La specificità del servizio pubblico culturale ha fondamento e si caratterizza per i seguenti aspetti differenziali minimi:

1) si tratta di un servizio pubblico di promozione di una attività che ha una razionalità propria, protetta da alcuni diritti fondamentali di libertà, in modo tale che l'oggettività nel servizio nella sua attività esiga neutralità. Come ha detto Mesnard (1990, p.186), "la cultura, sotto la forma dinamica dell'azione e l'animazione culturale, non 'si dà' (a differenza dell'insegnamento), e ancora meno si ordina";

2) si tratta di un'attività amministrativa di promozione della cultura (o "sviluppo", nel senso dell'art. 9 della Costituzione italiana). Per questo, anche se ammette tutte le modalità tipiche dell'attività amministrativa (interventi di tutela e controlli, sanzioni, etc.), la sua espressione naturale o dominante si produce attraverso attività di servizio pubblico e di sostegno;

3) la cultura è un valore giuridico, proclamato anche come essenziale per lo Stato (art. 149.2 Costituzione spagnola). Fa

parte dell'essenza dello Stato, non può essere estraneo a nessuna delle sue attività, pertanto può affermarsi l'orizzontalità o trasversalità della cultura come valore, che esula dalla divisione delle competenze, delle politiche e dei dipartimenti. Questa trasversalità fa che sia responsabilità indifferenziata dei diversi poteri pubblici, e pone in rilievo la particolare importanza in questo campo delle relazioni di coordinamento e cooperazione interamministrativa;

4) la presenza delle libertà culturali limita la capacità di regolare l'attività stessa, pertanto la regolazione sostanziale viene sostituita da una regolazione più procedimentale e organizzativa. In questo contesto, non è sorprendente trovare tecniche organizzative anche singolari, alcune delle quali di tradizione storica consolidata: particolare è, senza dubbio, l'organizzazione delle Università e delle Accademie, per esempio, dando luogo a infinite discussioni sulla natura e inquadramento nelle categorie organizzative convenzionali. Lo stesso accade con istituzioni più contemporanee, come il Centro Georges Pompidou in Francia (al quale si è data la forma di un "établissement public à caractère culturel"), che riflettono l'ampio ricorso del settore pubblico culturale a forme organizzative particolari, siano di Diritto pubblico (in Spagna, per esempio, il Museo Nacional del Prado e il Museo Reina Sofía) o di Diritto privato (come le fondazioni museali italiane o le fondazioni sceniche spagnole, come il Teatro Real di Madrid e il Gran Teatro del Liceu de Barcelona).

Queste tre teorizzazioni nascono in ordinamenti giuridici diversi fra loro e hanno una portata differente: la prima ci parla dell'inquadramento costituzionale della cultura nel suo significato più olistico, mentre la seconda e la terza intendono istituzionalizzare il regime di Diritto pubblico dei suoi due principali componenti o dimensioni: rispettivamente, i beni (*beni culturali*) e l'attività (in particolare, quella realizzata dai poteri pubblici: *service public culturel*). Però hanno anche in comune (1°) l'affermazione dell'autonomia della cultura, intesa come ambito della dignità umana e delle relazioni sociali governato da una propria logica, non sussumibile né subordinabile alla logica economica, mercantile o patrimoniale, e (2°) l'estensione ad altri ordinamenti europei, in maniera tale che fanno già parte di una certa comunità di idee. Costituiscono, dunque, la base sulla quale poter affermare un *acquis* europeo in materia di Diritto della cultura.

2. Valore culturale e politica culturale nell'Unione Europea: l'evoluzione dei Trattati

La Comunità Economica Europea nacque, come indica il nome stesso, per il conseguimento di fini economici, che continuarono a essere importanti quando le diverse comunità si riunirono in un'unica Comunità Europea, ciò spiega l'assenza della cultura (*expressis litteris*) fra i principi del Trattato della Comunità Europea, dove il mercato interno era l'obiettivo principale (art. 2 TCE), articolato a sua volta attraverso due grandi strumenti: le libertà comunitarie e la politica della concorrenza.

Questo non significa che la cultura restasse fuori durante queste prime tappe storiche dell'integrazione europea ma era sempre considerata dal punto di vista del mercato, sia come eccezione al mercato sia come settore del mercato. Era, cioè, collocata in una posizione marginale come variabile esogena del mercato che poteva giustificare certi limiti e modulazioni allo stesso, oppure era considerata come un settore economico nel quale sviluppare questo mercato. La questione, dunque, era quella di determinare l'inquadramento nella relazione con il mercato. Così:

a) in materia di libera circolazione di merci, già il precedente art. 36 TCEE, poi art. 30 TCE e attualmente l'art. 36 TFUE consentono agli Stati membri di applicare proibizioni o restrizioni quantitative giustificate da ragioni di "protezione del patrimonio artistico, storico o archeologico nazionale", sempre che non costituiscano "un mezzo di discriminazione arbitraria, né una restrizione dissimulata al commercio tra gli Stati membri".

Seguendo la stessa logica e per quanto riguarda la politica della concorrenza, prima l'articolo 87.3.d) TCE e oggi l'art. 107.3.d) TFUE considerano compatibili con il mercato interno "gli aiuti destinati a promuovere la cultura e la conservazione del patrimonio, quando non alterino le condizioni degli scambi e della concorrenza nell'Unione in misura contraria all'interesse comune". Questo inciso chiarisce la prospettiva adottata dai trattati per quanto concerne la relazione della cultura con il mercato, giacché è facile osservare certe trappole del linguaggio nelle condizioni a cui sottomette la sua compatibilità con esso. In effetti: può essere obiettivamente destinato un aiuto a "promuovere la cultura e la protezione del patrimonio" e ciononostante operare "contro l'interesse comune"? E come promuovere la diversità culturale senza alterare "le condizioni degli scambi"? Il conflitto a cui conducono questi giudizi condizionanti sembra difficilmente risolvibile.

b) al di là della cultura come eccezione e di porre in essere alcune azioni culturali isolate e più che altro simboliche, il Diritto europeo iniziò subito a occuparsi del "settore culturale" senza fare "politica culturale"¹, bensì economica a partire da competenze diverse e, in particolare, quella di armonizzazione di carattere generale che le è stata attribuita per costruire il mercato interno (prima art. 100 TCEE, poi art. 94 TCE e attualmente art. 115 TFUE). Espresso in altri termini, la Comunità Europea si era allora impegnata a sviluppare una politica del "mercato interno della cultura" (Alcoceba in AA.VV., 1998, p.185)² e non una politica culturale vera e propria, per la quale non aveva competenze specifiche.

Il panorama descritto inizia a cambiare a partire della nascita dell'Unione con il Trattato di Maastricht del 1992, con l'introduzione di nuovi precetti che non sostituiscono quelli già menzionati, ma che si aggiungono a essi, però non sono già regole di eccezione, ma regole ordinarie e principi conformatori della "costituzione culturale europea" (Vaquer, 1998, p.156). In effetti:

1) Maastricht ha introdotto l'azione culturale tra le politiche europee nell'allora art. 151 TCE, attuale art. 167 TFUE. Non è questo il luogo per commentare monograficamente il precetto, però si può rilevare che l'antica eccezione diventa una politica, e che questa non è meramente settoriale ma anche orizzontale, perché il Trattato impone all'Unione di tener "conto degli aspetti culturali nell'azione che svolge a norma di altre disposizioni dei trattati, in particolare ai fini di rispettare e promuovere la diversità delle sue culture". In questo modo, la diversità

culturale non è solo una responsabilità degli Stati che l'Unione rispetta, con eccezione delle regole delle proprie politiche, ma anche un valore e una politica propria;

2) il mai nato Trattato attraverso il quale si stabiliva una Costituzione per l'Europa avanzava nella stessa direzione giacché includeva:

- una menzione alla cultura nel Preambolo e negli obiettivi della Prima Parte (art. I-3.3, p. 4°);

- la cultura come ambito dell'azione di appoggio, coordinamento o completamento (art. I-17.c), mantenendo l'esclusione dell'armonizzazione nel suo articolo III-280, che è riproduzione quasi letterale del citato 151 TCE, però con soppressione dell'esigenza di unanimità del Consiglio dei Ministri in ogni caso;

3) la Carta dei Diritti Fondamentali dell'Unione Europea del 2000 proclama la libertà delle arti e delle scienze nel suo articolo 13 con una formulazione chiaramente evocativa della *Kulturstaatsklausel* della Costituzione tedesca ("Le arti e la ricerca scientifica sono libere. La libertà accademica è rispettata"), mentre il suo articolo 22 afferma la diversità culturale, religiosa e linguistica ("L'Unione rispetta la diversità culturale, religiosa e linguistica"). Si tratta, come si vede, di diritti di libertà, ma non di partecipazione e/o prestazione come il diritto alla cultura dell'articolo 44 della Costituzione spagnola. Il titolo IV, "solidarietà", della Carta recepisce altri diritti tipici di prestazione, denominati "sociali" o "di terza generazione", come il diritto alla sicurezza sociale e l'aiuto sociale, alla salute o all'ambiente salubre, però non il diritto alla cultura;

4) il Trattato di Lisbona culmina, per il momento, questa evoluzione nel 2007 introducendo finalmente la cultura tra gli obiettivi dell'Unione nell'attuale articolo 3.3 TUE: l'Unione "rispetta la ricchezza della sua diversità culturale e linguistica e vigila sulla salvaguardia e sullo sviluppo del patrimonio culturale europeo".

Come risultato finale di questa evoluzione e parafrasando la classica formula dello "Stato di cultura", possiamo concludere che l'Unione Europea è oggi, non solo un'unione economica e politica, ma anche una "Unione di cultura"? Forse è prematuro arrivare a tale conclusione, però è importante rilevare che si proclama già un'Unione al servizio della diversità culturale, inclusa fra i propri obiettivi, che non solo è rispettata, ma è anche promossa attraverso le sue politiche.

Per il resto, questa transizione dalla "eccezione culturale" alla "diversità culturale" non è esclusiva dell'Unione Europea ma anche di una corrente più generale del Diritto internazionale, che finora ha avuto la sua principale manifestazione nella Convenzione UNESCO per la Protezione e Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali del 2005, promossa soprattutto da Francia e Canada con grande resistenza degli Stati Uniti. Nonostante ciò la Convenzione è stata approvata ed è entrata in vigore e, non solo gli Stati membri, ma anche la stessa UE – come organizzazione sopranazionale di ambito regionale – vi ha aderito.

Noi giuristi sappiamo bene che una regola eccezionale e un principio hanno un'efficacia molto diversa. Entrambi sono norme, è vero, però la prima si deve interpretare e applicare in maniera restrittiva mentre i principi hanno una *vis expansiva* e devono ispirare o orientare l'interpretazione e l'applicazione di tutto l'ordinamento. Inoltre, per quanto ri-

guarda il suo contrasto con il mercato interno, se la cultura è un'eccezione allo stesso, il suo apprezzamento costituisce un mero giudizio di sussunzione, mentre se è un principio, l'apprezzamento della sua concorrenza e i suoi effetti in un caso concreto esigono un giudizio di ponderazione, tra cultura e mercato, su un piano di uguaglianza come principi che sono entrambi dell'ordinamento unitario europeo. In questo modo, il fatto che la cultura sia passata dall'essere riconosciuta come eccezione a essere affermata come principio è un'evoluzione molto rilevante, che dovrebbe avere conseguenze pratiche.

3. Dal dire al fare. Tra l'insensibilità, il rispetto e il servizio alla cultura nel Diritto derivato e negli atti delle Istituzioni

L'evoluzione descritta nel Diritto originario dell'Unione Europea (i Trattati) non è stata trasferita sempre né sufficientemente al suo Diritto derivato né ai suoi atti di esecuzione (Direttive, Decisioni, etc.). Per verificarlo senza perderci nella densità della foresta delle decisioni, comunicazioni e sentenze pronunciate, possiamo cercare di rivedere la dottrina delle istituzioni europee in maniera schematica distinguendo il *quid* (i beni culturali), il *quis* (le industrie culturali) e il *quomodo* (gli aiuti al settore).

3.1. Il *quid*: i beni culturali

La dottrina delle istituzioni europee sui beni culturali può sintetizzarsi nelle seguenti idee-forza:

a) le cose che supportano beni culturali sono anche merce. Essendo "norma fondamentale" del Trattato l'eliminazione di tutti gli ostacoli alla libera circolazione delle merci tra gli Stati membri, "le eccezioni a questa norma fondamentale sono di stretta interpretazione". Così si pronuncia il Tribunale nella Sentenza del 10 dicembre 1968, Commissione c. Italia, causa 7/68 relativa a una tassa che aggravava l'esportazione di beni culturali, e ancora con riferimento ai libri la Sentenza del 10 gennaio 1985, Leclerc, causa 229/83;

b) la Direttiva 93/7/CEE (trasposta in Spagna dalla Legge 23 dicembre 1994, n. 36) sulla restituzione dei beni culturali che siano stati portati illegalmente fuori dal territorio di uno Stato membro e i Regolamenti 92/3911/CEE del Consiglio e 93/752/CEE della Commissione sull'esportazione hanno presupposto, in quel momento, un progresso tanto necessario quanto importante per la protezione, rispettivamente, del patrimonio culturale dentro l'Unione e nelle sue frontiere esterne. Ma non si può dimenticare che hanno anche causato confusione deliberatamente tra valore patrimoniale e valore culturale nel momento in cui hanno limitato il loro ambito obiettivo di applicazione ai beni che oltrepassassero certi limiti di valore economico, senza considerare l'autonomia del valore culturale;

c) l'armonizzazione delle legislazioni sulla proprietà intellettuale fu iniziata prima dell'apparizione della politica culturale europea, attraverso la generica competenza di ravvicinamento delle legislazioni dell'articolo 115 TFUE, alla quale ho fatto riferimento prima, e ci offre una manifestazione della supremazia degli interessi patrimoniali e commerciali sul diritto di accesso alla cultura: mi riferisco alla Direttiva del Consiglio 93/98/CEE, del 29 ottobre, sull'armonizzazione del periodo di protezione dei diritti di autore e determinati diritti affini, e

la Direttiva 2006/116/CE, che deroga alla precedente. Se la durata dei diritti esclusivi di sfruttamento era stata stabilita dalla Convenzione di Berna del 1886 nella vita dell'autore più 50 anni, che per esempio in Spagna è stata prolungata dalla Legge di Proprietà Intellettuale del 1987 alla vita più 60 anni, le Direttive li hanno nuovamente estesi alla vita più 70 anni.

3.2. Il *quis*: le relazioni tra l'Amministrazione e le industrie culturali

Per quanto riguarda il regime giuridico delle industrie culturali, siano esse con finalità di lucro o meno, di titolarità pubblica o privata, bisogna tener conto delle seguenti considerazioni:

a) in primo luogo è da sottolineare che il Diritto unitario europeo riconduce le industrie culturali alla categoria delle imprese ai fini dell'applicazione delle regole della concorrenza. Sotto questo profilo, il concetto di impresa prescinde dal suo statuto giuridico o non esclude automaticamente una entità per il solo fatto che non persegua finalità di lucro³.

b) occorre però specificare che i servizi culturali possono essere considerati servizi di interesse generale (economico o meno)⁴. Di conseguenza:

b.1) i servizi culturali non economici (o di rilevanza esclusivamente sociale⁵) non soggiacciono alle regole di mercato interno. L'assoggettamento alle regole del Trattato determina comunque l'applicazione dei principi di non discriminazione e di libera circolazione. Nelle sentenze 15 marzo 1994, causa C-45/93, Commissione/Spagna e 16 gennaio 2003, causa C-388/01 Commissione/Italia) la Corte rigetta il ricorso all'eccezione culturale per giustificare diversità di trattamento nella normativa di accesso ai musei pubblici;

b.2) i servizi culturali "di interesse economico generale" rientrano nel mercato interno e sono disciplinati dalle relative regole in materia di libera prestazione di servizi⁶, diritto della concorrenza e aiuti di Stato.

Tuttavia, l'articolo 106.2 del Trattato consente di stabilire modulazioni della concorrenza nello svolgimento di questi servizi nella misura in cui siano necessari per il raggiungimento della specifica missione affidata alle imprese incaricate della relativa gestione. Così, ad esempio, possono essere stabilite relazioni dirette o privilegiate di collaborazione con agenti del terzo settore. L'orientamento della giurisprudenza della Corte ha inoltre stabilito che "uno Stato membro può, nell'ambito della competenza ad esso spettante per organizzare il suo sistema previdenziale, considerare che un sistema socio-assistenziale, come quello di cui trattasi nel procedimento a quo, implichi necessariamente, per raggiungere i suoi obiettivi, che l'ammissione di operatori privati a tale sistema in quanto prestatori di servizi d'assistenza sociale venga subordinata alla condizione che essi non perseguano fini di lucro". (Corte di Giustizia delle Comunità Europee; Corte Plenaria; sentenza 17 giugno 1997, in causa C-70/95; Sodemare SA e a. c. Regione Lombardia). La Corte ha inoltre confermato che può trovare fondamento nell'articolo 106.2 TCE una normativa tedesca (la *Rettungsdienstgesetz* di Renania-Palatinato) per la quale si riserva ai poteri pubblici la responsabilità sui servizi di ambulanza e si abilitano questi a concedere la loro prestazione a organizzazioni senza scopo di lucro – nonostante la qualificazione di tali servizi come un'attività economica – in ragione del perseguimento dell'interesse generale⁷.

In generale, "in assenza di regolamentazione specifica [...], gli Stati membri godono di ampie competenze per definire l'elenco dei propri servizi economici di interesse generale così come le modalità di funzionamento, incluso, nel caso, gli aiuti pubblici che possano risultare necessari", spettando alla Commissione solo di fare in modo che le disposizioni del Trattato "si applichino senza errore manifesto"⁸;

c) "Una politica culturale può costituire una ragione imperativa di interesse generale che giustifichi una restrizione alla libera prestazione di servizi", sebbene "le esigenze derivate dalle misure destinate a mettere in pratica tali politiche non devono risultare in nessun caso sproporzionate in relazione al citato obiettivo e le sue modalità di applicazione non devono essere discriminatorie in pregiudizio dei cittadini degli altri Stati membri", in accordo con la dottrina consolidata del Tribunale di Giustizia in Sentenze come quella del 13 dicembre 2007, United Pan-Europe, causa C-250/06, e quella del 3 marzo

2011, Commissione c. Regno del Belgio, causa C-134/10.

3.3. Il *quomodo*. La promozione della cultura

La stessa UE ha suoi programmi di promozione culturale, come il Programma Cultura (stabilito dalla Decisione n. 1855/2006/CE, gestito dalla Agenzia Esecutiva creata per amministrare questo settore e dotato, per il periodo finanziario 2007-13, di circa 400 milioni di euro), le Capitali Europee della Cultura o i diversi premi che concede.

La promozione culturale degli Stati membri provoca senza dubbio problemi. Come già si è avvertito, gli aiuti degli Stati destinati a promuovere la cultura e la conservazione del patrimonio possono essere considerati compatibili con il mercato interno quando non alterano le condizioni degli scambi e della concorrenza nell'Unione contro l'interesse comune (art. 107.3.d) TFUE). La Commissione Europea esercita, sotto il

controllo della Corte di Giustizia, la supervisione sulla compatibilità con i Trattati degli aiuti degli Stati membri.

Nonostante la giurisprudenza in materia non fosse uniforme, si è imposta la tesi del cosiddetto "pacchetto Altmark" secondo la quale le compensazioni concesse dagli Stati, il cui importo non ecceda quanto risulti necessario per la realizzazione della missione di interesse generale o l'obbligo del servizio pubblico, non rappresentano un vantaggio per le imprese beneficiarie e, pertanto, non costituiscono un aiuto statale nel senso dell'art. 107 del TFUE⁹. Se non sono aiuti di Stato, tantomeno esiste rispetto ad esse il dovere di notificazione alla Commissione dell'art. 108.3 TFUE¹⁰.

Per tutto il resto, i criteri applicati per determinare i limiti degli aiuti degli Stati membri in materia di cultura forse possono osservarsi meglio ricorrendo a uno schema come questo: (cfr. tabella)

| CRITERI DI CONTROLLO ¹¹ | PARAMETRI DI CONTROLLO | FONTE |
|---|---|--|
| Necessità per la promozione della cultura. | <ul style="list-style-type: none"> - Si riconosce la sovranità degli stati per definire il campo semantico di cultura (sussidiarietà, art. 5 TCE). - "[...] le disposizioni di eccezione al divieto di concedere aiuti statali devono applicarsi in maniera restrittiva. Il concetto di 'cultura' nel senso definito nella lettera d) del comma 3 dell'articolo 87 deve essere interpretato, dunque, in modo restrittivo"¹². - Lo Stato deve inserirla nel procedimento, poiché la Commissione non la considera d'ufficio. - Lo Stato deve identificare e separare l'aiuto diretto a questo fine: "salvo che uno Stato membro stabilisca una definizione e un finanziamento separato per gli aiuti unicamente destinati a promuovere la cultura, questi non possono essere generalmente autorizzati in virtù della lettera d) del comma 3 dell'articolo 87". | <ul style="list-style-type: none"> - Comunicazioni audiovisive¹³, par. 2.3.b). - Comunicazioni radiodiffuse¹⁴, par. 26. - Decisione 98/466/CE, del 21-1-1998, Société française de production. - Comunicazione radiodiffusione, par. 27. |
| Proporzionalità alle finalità perseguite. | <ul style="list-style-type: none"> - L'aiuto può solo finanziare i costi dell'attività culturale incentivata, però non anche altre attività industriali o commerciali del destinatario. - Persino con riferimento all'oggetto tutelato, vengono imposti limiti quantitativi relativi all'aiuto in se stesso e alla territorializzazione dell'attività. - Compatibilità con aiuti nazionali per altri fini e con quelli comunitario-europei. | <ul style="list-style-type: none"> - Decisione 1999/133/CE, del 10-6-1998, CELF, par. XI. - Comunicazione audiovisiva, par. 2.3.b) |
| Divieto di discriminazione per motivi di nazionalità. | La definizione del destinatario degli aiuti deve rispettare il principio di trattamento nazionale (art. 12 TCE): "i regimi degli aiuti non possono, per esempio: riservare gli aiuti esclusivamente ai cittadini di un paese; esigere che i beneficiari siano imprese nazionali [...], o esigere che i lavoratori di imprese straniere [...] rispettino le norme nazionali sul lavoro". | - Comunicazione audiovisiva, par. 2.3 a); si veda anche la Decisione 89/441/CEE del 21-12-1998, relativa alla produzione dei film greci. |
| Divieto di ostacolare la libera circolazione di merci, servizi, persone o capitali all'interno della Comunità. Dunque, non alterare le condizioni degli scambi e la concorrenza nella Comunità. | <ul style="list-style-type: none"> - Limitazione dell'oggetto possibile dell'aiuto: creazione o produzione, ma non postproduzione. - "Se è vero che la diversità culturale e linguistica è un fattore di compartimentazione dei mercati", l'aiuto non può contribuire a rafforzarla. Invece: - Sono ammissibili gli aiuti condizionati a certa territorializzazione o a un uso linguistico della produzione culturale. | <ul style="list-style-type: none"> - Comunicazione audiovisiva, par. 2.3.b) - Decisione 97/238/CE, del 2-10-1996, Société française de production, par. VIII. - Comunicazione audiovisiva, par. 2.3.b); Decisioni 89/441/CEE, del 21-12-1998, produzione di film greci e 199/133/CE, film in francese; Sentenze del 5-03-2009, causa C-222/07, finanziamento di film in lingue ufficiali. |
| Divieto di favorire imprese o prodotti specifici. | L'aiuto non può collocare un'impresa in una posizione vantaggiosa al momento di commercializzare i suoi servizi in altri Stati, siano membri o parti dell'Accordo SEE, né ostacolare la penetrazione nel mercato nazionale dei servizi di imprese straniere. | Decisioni 97/238/CE, del 2-10-1996, Société française de production, par. VIII e (2012) 3025 finale, del 8-05-2012, Ciudad de la Luz. |

4. Conclusione

I Trattati europei si sono evoluti notevolmente per aprirsi, tra altri valori, alla diversità culturale, che non recepiscono come qualcosa di estraneo però rispettabile, ma come principio proprio dell'Unione, al cui servizio devono orientarsi i poteri e le competenze.

Tuttavia, il corpo centrale della dottrina delle Istituzioni europee – in particolare della Commissione e della Corte di Giustizia – si sviluppò principalmente negli ultimi decenni del secolo XX, in una tappa storica precedente al Diritto unitario europeo, e non si è ancora adattata pienamente all'evoluzione commentata. La Commissione e la Corte, quali “guardiani dei Trattati” che sono, sospettano naturalmente dello spurio utilizzo della cultura da parte degli Stati membri come alibi alle misure protezioniste e restrittive della concorrenza. Fanno bene. Ma non dovrebbero sospettare delle misure orientate in modo ragionevole e proporzionato a promuovere o proteggere la diversità culturale, anche se toccano – è quasi inevitabile – le libertà

Marcos Vaquer Caballería

Professore ordinario di Diritto amministrativo presso l'Università Carlos III di Madrid e Direttore dell'Istituto Interuniversitario per la Comunicazione Culturale UC3M-UNED

Traduzione a cura di

Fabrizio Mureddu, Ana Martín e Antonella Piras

comunitarie e le transazioni di mercato. In materia linguistica è già stata ampiamente assunta, probabilmente per la forza simbolica e identitaria delle lingue nazionali e perché è relativamente semplice apprezzare la sua protezione o promozione in un presupposto di fatto concreto¹⁵. Evidentemente, la diversità culturale è una nozione molto più ampia e labile di quella della diversità linguistica.

Nonostante l'obbligata diplomazia nelle relazioni interistituzionali all'interno dell'Unione Europea e al caratteristico stile perifrastico del suo linguaggio burocratico, il Consiglio non smise di mostrare la sua frustrazione e disaccordo con questa situazione nelle sue Risoluzioni del 2001 (2001/C 73/03) e 2002 (2002/C 32/02 e 04), sopra citate in maniera diffusa in una nota a piè di pagina, nella quale “invita” la Commissione a considerare “il valore culturale” di certi beni, “la promozione della diversità culturale” e “la cultura come un elemento essenziale della integrazione europea”.

BIBLIOGRAFIA

- Camba Constenla C., *El derecho de la cinematografía en España y en la Unión Europea*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2002.
- Derout A., *La protection des biens culturels en droit communautaire*, Éditions Apogée, Rennes, 1993.
- Dondelinger J., *les relations de la Communauté et de la culture*, 1992, in “Revue du Marché Commun” n. 334, febbraio 1990.
- Ferrari E. (a cura di), *Attività economica ed attività sociali nei servizi di interesse generale*, Giappichelli, Torino, 2007.
- Giannini M.S., *I beni culturali*, in “Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico”, anno XXVI, 1976.
- Häberle P. (a cura di), *Kulturstaatlichkeit und Kulturverfassungsrecht*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982.
- Loman A., Mortelmans K., Post H.H.G., Watson S., *Culture and community law. Before and after Maastricht*, Kluwer, Deventer, 1992.
- Martín Rebollo L., *El comercio del arte y la Unión Europea*, Cívitas, Madrid, 1994.
- Mesnard A.H., *Droit et politique de la culture*, PUF, Parigi, 1990.
- Padrós Reig C., *Derecho y cultura*, Atelier, Barcellona, 2000.
- Pontier J.M., Ricci J.C., Bourdon J., *Droit de la culture*, 2ª ed., Daloz, Parigi, 1996.
- Quadranti I., *La politica culturale europea nel periodo di riflessione sul futuro dell'Unione*, in “Aedon, Rivista di arti e diritto on line”, Il Mulino, 2006.
- Prieto de Pedro J., *Culturas y Constitución*, Congreso de los Diputados y Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1994.
- De la Sierra S., *Derecho del cine: Administración cultural y mercado*, Iustel, Madrid, 2010.
- Spagna Musso E., *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Morano, Napoli, 1961.
- Vaquer Caballería M., *Estado y cultura. La función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1998.
- Vaquer Caballería M., *La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial*, in “Museos.es”, n.1, 2005

NOTE

1. Così affermava la stessa Commissione nella sua Comunicazione al Consiglio Community Action in the Cultural Sector del 22 novembre 1977: “Just as the ‘cultural sector’ is not in itself ‘culture’, Community action in the cultural sector does not constitute a cultural policy” ma che nella sua maggioranza “involves freedom of trade, freedom of movement and establishment, harmonization of taxation systems and legislation”.
2. Si veda, per esempio, la Direttiva del Consiglio del 15 ottobre 1963, ai fini dell'applicazione delle disposizioni del Programma generale per la soppressione delle restrizioni alla libera prestazione dei servizi in materia di cinematografia, che si propone di realizzare un “mercato comune della cinematografia”.
3. Sentenze Corte giust. CE 23 Aprile 1991, Höfner e Elser, causa C-41/90 (riferita a un ente pubblico), e del 16 novembre 1995, Fédération Française des Sociétés d'Assurances, causa C-244/94 (riferita ad un ente privato senza scopo di lucro), Trib. CE 22 ottobre 1997, SCK e FNK, cause riunite T-213/95 e T-18/96 (riferita a una fondazione).
4. Non sempre è agevole la distinzione tra le due categorie. Nella prima comunicazione su *I servizi di interesse generale in Europa* del 1996 (DOCE 96/C 281/03), la Commissione incluse a priori alcuni settori, tra i quali la cultura, tra i servizi di interesse generale non economico, abbandonando poi questa pretesa [a partire dalla seconda comunicazione in materia del 20 settembre 2000, COM(2000) 580 definitivo], a favore di una distinzione basata su una valutazione dinamica dei singoli casi così come sottolineato dalla Corte di Giustizia. Per quanto riguarda tale distinzione tra i servizi che rivestono o no rilevanza economica, nella comunicazione del 20 novembre 2007 [COM(2007) 725 definitivo], la Commissione afferma che “non può essere data una risposta a priori; è infatti necessaria un'analisi caso per caso”, nella quale non rileva né il settore cui l'attività afferisce né il soggetto che la realizza né la forma attraverso la quale si finanzia, isolatamente considerata, ma “la Corte fa riferimento ad una serie di criteri relativi alle condizioni di funzionamento del servizio all'esame”. Sulla differenza tra i servizi di interesse economico generale e quelli

- non economici, mi permetto di rimandare al mio *I problemi della contrapposizione tra economico e sociale nella caratterizzazione dei servizi di interesse generale*, in Ferrari E. (a cura di), *Attività economiche ed attività sociali nei servizi di interesse generale*, Giappichelli, Torino, 2007, pp.313-331.
5. Per la Corte di Giustizia, solo quando i servizi, in questo caso come in altri settori, sviluppano un'attività “di carattere esclusivamente sociale” è possibile escluderne la rilevanza economica e, conseguentemente, l'applicazione dell'articolo 106 del Trattato e delle relative norme che regolano il mercato e la concorrenza. Sentenze 17 febbraio 1993, Christian Poucet/Assurances générales de France, cause riunite C-159 e C-160/91 e 22 gennaio 2002, Cisl, causa C-218/00.
6. La Direttiva 2006/123/CE, 12 dicembre 2006, relativa ai servizi nel mercato interno (nota come Direttiva Bolkestein) ha escluso dal proprio ambito di applicazione i “servizi non economici d'interesse generale” e alcuni “servicios de interés económico general”, come i materiali audiovisivi, inclusi i servizi cinematografici e radiofonici, ma non i rimanenti servizi culturali, ai quali sono applicabili le sue rigide disposizioni per ampliare il mercato interno.
7. In materia culturale, possono vedersi per esempio le Conclusioni del Consiglio del 22 maggio 2008 sulle competenze interculturali, nelle quali si favorisce “la promozione di mezzi di comunicazione senza scopo di lucro inseriti nella società civile” (DOUE C 141/15, del 7 giugno 2008).
8. Commissione europea, Servizi di interesse economico generale e aiuti statali (documento non ufficiale del dibattito), 12 novembre 2002, par. 3 e 12.
9. Sentenze TJCE 22 novembre 2001, Ferring, causa C-53/00 e 24 luglio 2003, Altmark Trans GmbH, causa C-280/00.
10. Commissione europea, Servizi di interesse economico generale e aiuti statali, cit., par. 57, e Decisione 2005/842/CE, del 28 novembre 2005, relativa all'applicazione delle disposizioni dell'articolo 86, comma 2, del Trattato CE agli aiuti statali in forma di compensazione per il servizio pubblico concessi ad alcune imprese incaricate

- della gestione di servizi di interesse economico generale.
11. Prendo questi criteri da Carmen Camba, 2002, p.498.
12. Questa dottrina contrasta con le Risoluzioni del Consiglio del 21 gennaio 2003 relative al luogo della cultura nell'Unione Europea (2002/C 32/02), che “considera importante iniziare (...) un lavoro di miglioramento dell'applicazione dei commi 2 e 4 dell'articolo 151 del Trattato”, e sopra lo sviluppo del settore audiovisivo (2002/C 32/04), che afferma che “l'audiovisivo ha in sé fondamentalmente una dimensione culturale e costituisce un'espressione creativa, specialmente di identità” e invita alla Commissione a “considerare l'importanza e il ruolo degli aiuti pubblici (...) e a prendere ogni tipo di iniziativa che permetta agli Stati membri di scegliere, prevedere e applicare regimi di aiuto al settore rispettando le norme del Trattato”. Simile è il caso del libro, nel quale la Risoluzione del Consiglio del 12 febbraio 2001 (2001/C 73/03) “invita la Commissione a considerare, quando applica le norme in materia di concorrenza e di libera circolazione di merci, il valore culturale particolare del libro e la sua importanza per la promozione della diversità culturale”.
13. Comunicazione della Commissione su taluni aspetti giuridici riguardanti le opere cinematografiche e altre opere audiovisive, del 26-9-2001, COM (2001)534 finale. Come la stessa avverte, le sue determinazioni sui criteri specifici della Commissione per valutare gli aiuti statali (par. 2.3.b) si ispirano alla Decisione N3/98, del 3 giugno 1998.
14. Comunicazione della Commissione sull'applicazione delle norme in materia di aiuti statali ai servizi pubblici di radiodiffusione (2001/C 320/04).
15. Il Tribunale ha accettato la protezione della lingua “come mezzo di espressione della identità e cultura nazionali” e che “una politica volta alla difesa e promozione della lingua di uno Stato membro che, allo stesso tempo, è la lingua nazionale e la prima lingua ufficiale” non è contraria ai Trattati (Sentenza del 28-11-1989, Groener, causa C-379/87) e ha risolto in altre occasioni (citato nel quadro precedente) a favore del finanziamento di film nelle lingue ufficiali, per esempio

ARTE E SOGGETTO DEMOCRATICO: FRANÇOIS HERS E I NOUVEAUX COMMANDITAIRES

di Paola Mulas

Osservando la relazione tra società e arte contemporanea, l'impressione che si riceve è quella di traiettorie che non si intersecano se non saltuariamente. Nonostante i meritevoli sforzi di tanti artisti e professionisti del settore, nella realtà dei fatti avviene che il pubblico, ambito interlocutore, resti invece solamente il fruitore di un evento culturale e si muova solo in occasione di circostanze di grande richiamo o di approcci ludici all'arte, risultato di un'idea vaga di politica culturale. Non che vi sia in questo qualcosa di catastrofico: l'intrecciarsi di istituzioni blasonate, artisti e professionisti di grido e grandi capitali economici offre contributi di alto livello permettendo a chi ne abbia gli strumenti, come diceva Bourdieu, di appropriarsi dell'opera d'arte in quanto bene simbolico¹. Ma com'è possibile che oggi, in un mondo che si confronta con l'urgenza di una nuova rappresentazione di sé, l'arte debba dimostrarsi così elitaria e limitarsi al punto di esaurire il proprio contributo critico e simbolico nel susseguirsi di una serie di episodi di grido, incomprensibili (o inaccessibili) ai più?

In una recente riflessione sul valore della cultura, il costituzionalista Zagrebelsky afferma che essa "non si costruisce sommando istanti isolati, ma collegandoli in un senso che crea comunanza. Il collegamento è, per l'appunto, compito della cultura"². Parole che una volta di più sottolineano il ruolo fondamentale e anche controverso che essa riveste nella formazione dell'individuo e della società, specie quando le si attribuisca un ruolo visionario e salvifico rispetto ad uno stato di cose ritenuto inadeguato. Una logica che frequentemente riappare e che Rancière stigmatizza smascherando la relazione di potere che soggiace alla volontà di trasformazione degli *ignoranti* in *sapienti*³. Perciò non si fraintenda: non si vuole qui sostenere che sia necessario trovare per l'arte contemporanea una dimensione pedagogica né tantomeno sociale, come tante volte è già avvenuto nella storia passata e recente. Piuttosto, che sia necessario non confinare a visioni utopistiche una riflessione su quale contributo l'arte possa offrire e ricevere dal grande numero di soggetti che, vivendo dei privilegi di uno stato di diritto, stanno costruendo oggi una versione del mondo, e della società, di domani. *Spettatori emancipati*, come direbbe ancora Rancière, individui che "tracciano il loro cammino nella foresta di cose, atti o segni che gli vanno incontro o li attorniano"⁴, interpreti attivi dello spettacolo che gli viene offerto (o non offerto).

L'esperienza dei *Nouveaux commanditaires* è divenuta un caso esemplare per chi oggi voglia confrontarsi con la relazione tra arte e società. È proprio il profondo legame tra arte e soggetto democratico a stare al cuore di questo progetto che François Hers propose ormai più di vent'anni fa alla Fondation de France⁵ come artista e che si è evoluto in un Protocollo declinato, ad oggi, in oltre duecento opere e sei Paesi. Il Protocollo dei Nuovi Committenti⁶, dimostrazione empirica dell'esistenza di una esigenza d'arte, prevede che chiunque possa commissionare un'opera contemporanea: la scelta del mezzo espressivo (arti visive, musica, danza, architettura...), dell'artista che meglio può dar seguito alla committenza, il coinvolgimento di mediatori, fondazioni e della comunità che

risiede e governa laddove il progetto viene realizzato sono tutte variabili, così come la forma finale dell'opera che viene discussa da tutti i partecipanti al processo.

La lista degli aderenti si presenta come l'inventario di ogni possibile elemento individuale o collettivo della società: singoli cittadini, scuole, associazioni di vario genere, gruppi di commercianti, uffici del turismo, parchi naturali, laboratori di ricerca, i membri di un club di amatori della Vespa, consigli municipali, imprenditori e così via. Gli artisti coinvolti sono i più grandi artisti contemporanei, poiché come sottolinea Hers "è ai migliori artisti contemporanei che hanno diritto i committenti. Artisti che partecipano tanto più volentieri all'azione quanto più possono nutrire le loro opere delle problematiche del loro tempo e superare così una duplice difficoltà: l'isolamento e l'esaurimento"⁷. Fondamentale il ruolo dei mediatori, a cui si deve la capacità di ascolto della contemporaneità nell'arte e nella società: sta a loro non solo gestire le fasi di realizzazione delle opere, ma farsi patrocinatori del Protocollo sui diversi territori.

Questo sistema, produttivo e speculativo, non cessa di evolversi e rimettersi in questione. La qualità in divenire del progetto ("Non cerco la definizione. Io tendo verso l'infinito"⁸, scriveva Georges Braque) e l'indagine continua, non solo dello statuto dell'arte ma anche delle soluzioni alle tensioni inerenti ad una ricerca tanto libera, rappresentano la sua grande forza: da un lato, esso si apre a chiunque e a qualunque tema, esigenza, luogo anche periferico rispetto al sistema dell'arte; dall'altro, fa del processo e non solo dell'opera un valore che può essere acquisito, stavolta dall'intera comunità che vi partecipa e verosimilmente lo tramanderà. In questa che Hers definisce *arte della democrazia*, la sospensione di finalità date a priori che è la premessa per l'incontro tra la ricerca dell'artista e quella dei committenti asseconda una visione complementare in cui non manca una certa fiducia nell'uomo e nelle sue capacità individuali e collaborative ma sono assenti le ansie di redenzione, acculturazione, progresso. Usando le parole di Hers, accade che sia proprio "lo stesso statuto dell'arte a cambiare, poiché essendo l'opera giudicata in funzione della pertinenza della risposta che dà ai quesiti dell'epoca contemporanea, il suo valore e il suo riconoscimento come opera d'arte divengono potenzialmente appannaggio di ogni frazione della società e non più solamente delle istanze degli specialisti, delle istituzioni o del mercato".

Si tratta di una visione che rende opportuno evidenziare come il Protocollo dei *Nouveaux commanditaires* sia in principio l'opera di un artista fotografo, François Hers, che partito da performance che si interrogano sulla relazione tra l'artista e la società, diventa ideatore e direttore della missione fotografica della DATAR⁹ e successivamente responsabile della cultura alla Fondation de France e direttore della Fondation Hartung Bergman, da lui dischiusa alla discussione sulla creazione contemporanea. Egli stesso dichiara che "senza questi ruoli, e altri più modesti, non avrei potuto trovare i mezzi per aggirare le convenzioni e superare le mie intuizioni per riuscire a dare una forma tangibile a quell'opera per-

petuamente da fare che sono i *Nouveaux commanditaires*. Quest'opera che inseguo, come Ismaele, dai miei vent'anni, con l'unica convinzione che è così che dovevo agire come artista¹⁰. Si può dedurre che Hers consideri il Protocollo come il suo *chef d'oeuvre* e che questo agire possa iscriversi in un nuovo atteggiamento, tutt'altro che raro nell'arte contemporanea, che vede gli artisti applicarsi ad una forma progettuale complessa che Scuderi definisce come "offerta di servizi alla società" e che profila l'urgenza di uscire "dalle categorie estetiche, alla ricerca di contesti che permettano di operare sulla e nella realtà alla pari di altre figure, in modo transdisciplinare, non più relegando la ricerca artistica nella nicchia dell'utopia o del mercato"¹¹.

È indubbio che vi siano gli estremi per un'indagine stimolante sul confine, diventato complesso, tra appropriazione simbolica e visione sperimentale, che richiama il quesito di Dewey su cosa sarebbe accaduto quando la prospettiva sperimentale derivata dalle scienze si fosse completamente acclimatata nella cultura comune¹². Queste opere propongono occasioni e piattaforme di sperimentazione e mettono in risalto un'importante opportunità: ovvero che la cultura (ri)diventi un *processo*, un percorso sia soggettivo sia comunitario e non soltanto un oggetto patrimoniale. *Nouveaux commanditaires* cerca di realizzare questo proposito moltiplicando i luoghi della creazione contemporanea, gli attori coinvolti e le modalità adottate.



dall'alto: Workshop tenuto da Tadashi Kawamata nell'ambito del progetto *Horizons, Les Sentiers de l'eau*, Camargue, Francia, 2013; Workshop dei mediatori ad Antibes, Francia, 2013; Ritratto di Luciano Fabro. Per tutte le immagini © Les Nouveaux commanditaires

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, Les presses du réel, Digione, 2013.
 Bourdieu P., Darbel A. (con Schnapper D.), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Éditions de Minuit, Parigi, 1966.
 Braque G., *Le Jour et la Nuit, Cahiers 1917-1952*, Gallimard, Parigi, 1952.
 Dewey J., *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2007.
 Rancière J., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, Parigi, 2008.
 Scuderi M., *Il "realismo operativo" come introduzione al concetto di servizio*, in "Arte e Critica" n.74, anno XX, aprile-giugno 2013.
 Zagrebelsky G., *Fondata sulla cultura. Arte, scienza e Costituzione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014

SITOGRAFIA

<http://www.nouveauxcommanditaires.eu/>
<http://www.fondationdefrance.org/>
<http://missionphoto.datar.gouv.fr/>
http://www.rivistamu6.it/pdf/MU6_30.pdf
<http://colloque2011noirlac.livreaucentre.fr/files/2011/06/Texte-Les-Nouveaux-Commanditaires-2011-Fran%C3%A7ois-Hers.pdf>

NOTE

1. Bourdieu P., Darbel A. (con Schnapper D.), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Éditions de Minuit, Parigi, 1966, p.71.
 2. Zagrebelsky G., *Fondata sulla cultura. Arte, scienza e Costituzione*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014, p.47.

3. Rancière J., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Parigi, 2008, p.20.
 4. Ivi, p.23.
 5. Creata nel 1969, la Fondation de France ha come missione quella di incoraggiare il mecenatismo privato al servizio delle cause di interesse generale. Cfr. <http://www.fondationdefrance.org/>.
 6. L'Italia è tra i paesi che lo applicano, con il contributo sinora della Fondazione Olivetti e del collettivo di curatrici a titolo.
 7. Hers F., *L'arte al tempo della democrazia. La rivoluzione dei nuovi committenti*, in Mulas P., *Arte e soggetto democratico: François Hers e i Nouveaux Commanditaires*, "MU6" n.30, gennaio 2014, http://www.rivistamu6.it/pdf/MU6_30.pdf.
 8. *Je ne cherche pas la définition. Je tends vers l'infinition*. Braque G., *Le Jour et la Nuit, Cahiers 1917-1952*, Gallimard, Parigi, 1952, p.30.
 9. La DATAR (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale) affronta sotto la direzione di Hers un progetto relativo alla propria responsabilità culturale in materia di paesaggio. Tra i fotografi coinvolti, oltre allo stesso Hers, Robert Doisneau e l'italiano Gabriele Basilico. Cfr. <http://missionphoto.datar.gouv.fr/>.
 10. Testo disponibile sul sito del colloquio *L'écriture au XXI siècle. Les politiques culturelles territoriales face aux révolutions de l'écriture*, organizzato dal centro culturale Abbaye de Noirlac in collaborazione con l'agenzia regionale francese Livre au centre. Cfr. <http://colloque2011noirlac.livreaucentre.fr/files/2011/06/Texte-Les-Nouveaux-Commanditaires-2011-Fran%C3%A7ois-Hers.pdf>.
 11. Scuderi M., *Il "realismo operativo" come introduzione al concetto di servizio*, in "Arte e Critica" n.74, anno XX, aprile-giugno 2013, p.54.
 12. Dewey J., *Arte come esperienza*, Aesthetica edizioni, Palermo, 2007, p.322

Paola Mulas

Dottoranda di ricerca in Scienze della comunicazione presso l'Università di Teramo

LA COGNIZIONE DEI BENI CULTURALI

di Gabriele Bottino

Ingredienti casuali e ricette (im)possibili

Immaginate di avere la possibilità di recarvi a cena in un ristorante molto particolare. Qui lo chef, membro di uno dei sottoinsiemi più estremi (la *alea cuisine*) tra quelli che compongono il movimento della *nouvelle cuisine*, cucina ogni sera secondo le seguenti regole. Invita ogni cliente a portare con sé (al ristorante) un unico cibo-ingrediente di ottima fattura, ma scelto a caso. La casualità risiede nel fatto che il singolo cliente deve scegliere il proprio cibo-ingrediente senza pensare ad una specifica ricetta (che contempra quell'ingrediente), e senza porre in essere accordi collaborativi con altri clienti o con lo chef (accordi diretti a recare allo chef ingredienti atti a cucinare un determinato piatto di portata). Insomma nessuna teleologia, solo atomismo logico applicato alle cibarie. È a questo punto che, davanti a tutti i cibi-ingredienti recatigli dai clienti, entrano in gioco l'abilità e la capacità dello chef. Egli deve dimostrare di poter trarre dagli ingredienti casuali uno o più piatti di portata preparati secondo le (pur ampie ed elastiche) regole dell'arte della cucina. Deve in sostanza recuperare, al momento della preparazione del piatto di portata, una connessione logico-finalistica tra ingredienti che, all'origine, ne erano del tutto privi. Se lo chef non riesce in tale composizione, e per così dire "si arrende" di fronte alla assoluta eterogeneità dei cibi-ingredienti, allora metterà nei piatti di portata i medesimi cibi-ingredienti nella loro singolarità, lasciando al cliente (ora commensale) il compito di stabilire un ordine, a proprio piacimento, nel mangiare. Al contrario, qualsiasi ricetta diretta ad assemblare i cibi-ingredienti casuali dovrà essere immediatamente denominata dallo chef (possibilmente con un nome accattivante), e lasciata al giudizio critico dei commensali.

Ipotizzando che, al netto del costo del singolo ingrediente recato dal cliente, ed indipendentemente dai vostri studi (teorico-esperienziali) compiuti sulla celebre opera del gastronomo di Forlìmpopoli¹, il prezzo di una tale cena ammonti a circa 12-15 euro, vi rechereste al predetto ristorante?

Opere d'arte agglomerate e mostre (im)possibili: modi di fare

Prima di rispondere alla domanda innanzi formulata è opportuno riflettere sul fatto che, in un ambito diverso da quello del buon cibo (ma pur sempre di "arte" trattasi), molti sono i clienti che si recano ad un tale ristorante se esso ha le accattivanti fattezze di una delle numerose mostre di opere d'arte che affollano il panorama italiano dei beni culturali. Queste, di regola, le caratteristiche comuni a tali mostre. I loro attenti curatori:

a) ricercano ed ottengono la disponibilità (*rectius*, il prestito) di singole opere d'arte (in prevalenza opere pittoriche), anche di notevolissimo pregio, il cui costo di approvvigionamento

sia economicamente compatibile con la realizzazione di una mostra che abbia un biglietto d'ingresso di regola inferiore ai 15 euro (e che ovviamente, detratti tutti gli ulteriori costi di realizzazione, e computati in attivo i proventi di ingresso alla mostra e vario merchandising, consenta un degno ricavo agli organizzatori);

b) individuano, tra le opere d'arte così agglomerate, un autore o, più sovente, almeno due autori delle medesime opere, autori i cui "nomi" (al di là di ogni possibile, o impossibile, legame artistico in comune) siano, appaiano, o possano essere, di assoluto richiamo per gli eventuali visitatori: il nome dell'autore, o degli autori, viene posto a titolo della mostra e pubblicizzato secondo i migliori canoni dell'arte della comunicazione;

c) scelgono un adeguato luogo espositivo (una *good location*, nell'immane gergo tipico di un sapiente *marketing*): nella scelta del luogo espositivo coinvolgono sovente Amministrazioni pubbliche territoriali (Comuni, Province, Regioni) sul presupposto che la collaborazione con i poteri pubblici male non può fare né a questi ultimi (in specie in tempi di assoluta sfiducia dei visitatori-votanti nella classe politica), né alla stessa esposizione d'arte (che ottiene così una sorta di asseverazione di qualità, se non addirittura un vero e proprio patrocinio formale);

d) creano, con indubbia abilità e capacità, un "percorso culturale" che spieghi ai visitatori la comune linea artistica alla base dell'agglomerato delle opere: in presenza di una mostra monografica, tale operazione appare facilitata dalla circostanza che il riferimento ad un singolo autore è già di per sé un forte elemento di comunanza ("per un punto passano infinite rette"²); se l'agglomerato delle opere concerne due autori (in specie se appartenenti ad epoche storiche, contesti e movimenti artistici del tutto disomogenei) l'abilità dei curatori si sposta nell'invenzione di un sottotitolo (anch'esso accattivante) capace di accomunare in un unico tema, con linguaggio semplice ed ancora secondo gli eterni canoni della geometria euclidea³, tutte le opere esposte ed i loro autori;

e) accompagnano la mostra d'arte con la pubblicazione di un catalogo ad essa relativo, talora redatto anche con l'ausilio, non gratuito, di esperti all'uopo selezionati;

f) a fronte di ottimi risultati di pubblico (e conseguenti notevoli ricavi) auto-dichiarano la mostra organizzata alla stregua di un autentico "evento" e, spesso e volentieri, ne prorogano la scadenza. Sempre a fronte dell'esaltante numero di visitatori si sperticano in pubbliche affermazioni quali, ad esemplificarne soltanto alcune tra le tante, "il pubblico ha fame – ecco ritornare la metafora culinaria – di arte e di cultura"; non è vero che la fruizione culturale ha costi incompatibili con le scarse disponibilità economiche dei cittadini; è possibile far accedere un vasto pubblico a opere e tematiche di regola soltanto riservate a coloro che hanno la possibilità di recarsi nei tradizionali musei delle città d'arte.

Limiti cognitivi

Se questi sono i modi di fare, veniamo ad una loro motivata analisi.

Poiché esistono già da tempo attente e condivisibili riflessioni⁴ sulla odierna tendenza a spettacolarizzare le esposizioni di opere d'arte mediante itinerari logico-concettuali ispirati alla casualità, più che all'intento di creare un percorso effettivamente capace di introdurre il visitatore alla conoscenza di un tratto (anche minimo) della storia dell'arte, intendo spostare l'analisi su di un piano diverso.

L'esempio della cena al ristorante costituisce ancora un utile riferimento di partenza: di regola, lo chef sceglie accuratamente alcuni cibi-ingredienti, e non altri, perché ha prima bene in mente cosa intende cucinare, quale ricetta vuole preparare. In breve, la scelta del piatto di portata precede logicamente, ed in termini causali, la selezione degli ingredienti necessari alla sua preparazione. Qualsiasi inversione di questa catena logico-causale conduce a una cucina aleatoria, incerta, rischiosa, casuale: una cucina "giocata ai dadi" (nel significato etimologico dell'aggettivazione).

Parimenti avviene se la conoscenza dell'arte è affidata a soggetti e forme che accomunano le opere, e i loro autori, nei predetti modi di fare: se, in sostanza, è sulle opere disponibili che si costruisce un percorso artistico (e non viceversa). Al contrario, la previa definizione di un itinerario artistico dovrebbe sempre precedere la ricerca della disponibilità di opere che possono motivare e descrivere un tale, e non un altro, percorso.

Perché, allora, si procede a una tale inversione logico-concettuale? All'impronta viene da rispondere che è più facile accorgersi se la causa viene posposta all'effetto in un ristorante, di fronte a un piatto di portata che non ha nulla di concludente. Di fronte a una mostra di opere d'arte una critica siffatta necessiterebbe invece di solide basi di studio e ricerca: sembra che le papille gustative, dal punto di vista dell'evoluzione darwiniana, ne sappiano più dei nostri gusti estetici.

A ben riflettere è tuttavia possibile ammettere che questa operazione culturale sia frutto dell'intenzione di percorrere un sentiero più agevole, per certi versi connaturato alle capacità cognitive degli esseri umani⁵: si tratta della nostra tendenza, anche innanzi a fatti tra loro sconnessi e scollegati, a volerne recuperare una narrazione, una "storia" che li tenga tutti insieme, per l'atavica paura che avvertiamo di fronte a cose che ci accadono come effetti privi di qualunque causa, di ogni senso, come cose in sé. Anche a fronte di dieci oggetti scelti a caso, e collocati su di un tavolo, saremmo in grado di formulare ipotesi e connessioni su chi li ha messi lì e perché. Costruiamo ogni giorno la realtà che ci accade, in relazione a quella che ci è accaduta ieri, e nella speranza di determinare quella che ci accadrà nell'istante successivo a questo. Fuori da ogni costruttivismo la realtà è muta, non dice nulla. Recuperare un senso (molto spesso un qualun-

que senso), stabilire collegamenti e connessioni tra elementi sparsi, è un approccio che ci consente di fare esperienza del mondo senza restarne in balia, senza rimanere preda di una percezione continua ed incessante.

Il rischio di non riconoscere l'esistenza di tali limiti cognitivi, e la tendenza a superarli mediante l'invenzione di una connessione euristica, automatica⁶, inconsapevole, è tuttavia elevato. Si tratta del rischio di scambiare la conoscenza con una mera percezione, di ritenere che dietro la costruzione di una qualsiasi, possibile, connessione si celi la piena comprensione dei singoli elementi osservati e dei loro legami. Ciò che invece non è, e non può essere.

Ipotizzare e studiare un percorso (di qualunque specie, anche attraverso opere d'arte), e decidere di non esporlo immediatamente, *a priori* (sovente inventando una causa espositiva), significa infatti avere piena consapevolezza del fatto che assecondare i nostri limiti cognitivi conduce alla percezione, non alla conoscenza. Che ogni tentativo di conoscenza, al contrario, ci costringe a non avere alcuna idea certa (e nemmeno una certa idea) del mondo, ci obbliga all'incertezza, alla prudenza, ad accettare che ogni ricerca, ogni sguardo, non possa produrre immediati effetti sulla comprensione di ciò che osserviamo (più spesso ciò avviene nel lungo periodo, oltre la singola vita del *chercheur*).

È così che si può allora guardare una pieve romanica nel paesaggio in cui è stata originariamente costruita, studiare anche un solo trittico collocato in una chiesa, o una sola opera d'arte di un singolo autore, per tutto il tempo che ci resta. Poco o tanto che sia. Si può scegliere, con questa consapevolezza, di non dedicare nemmeno un'ora nell'esplorare esposizioni di opere d'arte che intendano porre un nesso causale tra autori così differenti tra loro che, se fossero vissuti nella stessa epoca storica (e in luoghi vicini), si sarebbero intenzionalmente ignorati. A non esercitare, in sintesi, l'umana presunzione di unire tra loro opere e autori perché tra due punti ci deve comunque essere una retta (un'apparente necessità logica) a collegarli.

Il fatto che una tale intrapresa appaia comunemente meno agevole, meno rassicurante, rispetto a uno sguardo superficiale, ma generale e onnicomprensivo, è ancora una volta il frutto avvelenato dell'idea che fruire di una cosa significhi, di per sé, conoscerla e spiegarla in un tempo più breve rispetto al tempo (anche illimitato) necessario ad averne anche una minima cognizione.

Cognizione e Valorizzazione

D'altronde le norme giuridiche, in quanto prodotti umani legati al tempo della loro produzione, scontano esse stesse altrettanti limiti.

È noto che qualsivoglia esposizione di opere d'arte (museale, stabile, transitoria), anche se prodotta in base ai "modi di fare" innanzi enunciati, è ad oggi giuridicamente defini-

bile, secondo gli enunciati normativi vigenti, quale forma di "valorizzazione"⁷ dei beni culturali. Tali esposizioni, più precisamente, costituiscono possibili "attività di valorizzazione"⁸ dei medesimi beni.

La lettura delle definizioni normative, sia della definizione avente ad oggetto (in termini generali) la valorizzazione, che di quella concernente le relative attività, dimostra che ogni intenzione di valorizzare i beni culturali si arresta oggi alla loro percezione quantitativa e non conduce invece, necessariamente, alla loro cognizione qualitativa.

Con riferimento alla valorizzazione (in generale): "promuovere la conoscenza del patrimonio culturale" ed "assicurarne le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica", "al fine di promuovere lo sviluppo della cultura", significa individuare una finalità estremamente generica (lo sviluppo culturale) da perseguire con ogni possibile mezzo promozionale: qualsivoglia forma in grado di promuovere (muovere per, muovere verso) la conoscenza – ma trattasi, a nostro avviso, di percezione, come più volte sin qui evidenziato – dell'insieme dei beni culturali merita l'appellativo di valorizzazione. Né, ad una tale conclusione, osta l'assicurazione delle "migliori condizioni" di utilizzazione e fruizione del patrimonio culturale: in assenza di una forma (o più forme) di utilizzazione e fruizione di riferimento, previamente definite, l'aggettivazione "migliori" non consente alcun giudizio sulle condizioni di volta in volta prescelte. Non si può tacere tuttavia che a tale scopo e, più in generale, a un transito dalla quantità alla qualità della valorizzazione, mira l'odierno art. 114 ("Livelli di qualità della valorizzazione") del Codice⁹, ma la persistente assenza¹⁰ della definizione di quei livelli qualitativi (minimi, uniformi) che potrebbero distinguere differenti gradi di valorizzazione, rende vana una pur lodevole intenzione.

Con riferimento alle attività di valorizzazione: costituire e organizzare stabilmente "risorse, strutture o reti", ovvero rendere disponibili "competenze tecniche, risorse finanziarie o strumentali", consente di ricondurre alle azioni di valorizzazione ogni agglomerato culturale, indipendentemente dal proprio contenuto. Il riferimento alla nozione di "rete" appare, al proposito, significativo, dal momento che l'esistenza di una qualsiasi rete postula il mero collegamento tra i nodi che la compongono, a prescindere dall'intenzione di collegare tra loro soltanto alcuni nodi, o dal criterio in ragione del quale viene prescelto un determinato collegamento (tra i molti collegamenti possibili), dapprima locale, di poi generale (come effetto delle singole interazioni locali). Alla stessa maniera, porre sullo stesso piano concettuale la necessità di competenze tecniche – preferibilmente, "conoscenze acquisite mediante lo studio e la ricerca" – e la disponibilità di risorse finanziarie e strumentali significa ancora equiparare (in termini assertivi e non dimostrati) la possibilità di percepire ed utilizzare i beni culturali con la loro conoscenza (ampia o minima che sia).

NOTE

1. Il riferimento è a Pellegrino Artusi, *La Scienza in cucina e l'Arte di mangiar bene*, 1891 (stampato, a spese dello stesso Autore, presso la Tipografia fiorentina "L'arte della Stampa", di Salvatore Landi)
2. Si tratta, come noto, di uno dei tradizionali assiomi della geometria euclidea.
3. "Tra due punti passa una ed una sola retta", "oltre i due punti tale retta può essere prolungata indefinitamente" (Euclide, rispettivamente I e II postulato).
4. In argomento, diffusamente, T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Torino, 2011, in specie p.66 e ss. È inoltre utile la lettura dei contributi che il medesimo Autore, con costanza ed impegno civile non comuni, dedica al tema su "Il Fatto Quotidiano".
5. Sul tema, *ex plurimis*, M. Piattelli Palmarini, *Le scienze cognitive classiche: un panorama*, Torino, 2008, *passim*.
6. Sulla definizione di questi *bias* cognitivi, e sul loro funzionamento, è fondamentale l'Opera di D. Kahneman recentemente esposta, in termini divulgativi, in Id., *Pensieri lenti e veloci*, Mondadori, Milano, 2012, in specie 67 ss. [trad. it. dell'originale *Thinking, Fast and Slow*, New York, 2011].
7. "La valorizzazione consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale" (art. 6, primo comma, d.lgs. n. 42 del 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio"). In argomento, con attente riflessioni critiche, G. Severini, *Commento agli articoli 6 e 7*, in M.A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Milano, 2012, p.53 e ss.
8. "Le attività di valorizzazione dei beni culturali consistono nella costituzione ed organizzazione stabile di risorse, strutture o reti, ovvero nella messa a disposizione di competenze tecniche o risorse finanziarie o strumentali, finalizzate all'esercizio delle funzioni ed al perseguimento delle finalità indicate all'articolo 6. A tali attività possono concorrere, cooperare o partecipare soggetti privati" (art. 111, primo comma, d.lgs. n. 42 del 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio"). Ancora in argomento, G. Severini, *Commento all'articolo 111*, in M.A. Sandulli (a cura di), op. ult. cit., p.840 e ss.
9. "Il Ministero, le Regioni e gli altri Enti pubblici territoriali, anche con il concorso delle Università, fissano i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica e ne curano l'aggiornamento periodico. I livelli di cui al comma 1 sono adottati con decreto del Ministro previa intesa in sede di Conferenza unificata" (art. 114, primo e secondo comma, d.lgs. n. 42 del 2004, "Codice dei beni culturali e del paesaggio").
10. L'unica eccezione concerne l'intervenuta adozione (con decreto ministeriale 18 aprile 2012) delle "linee guida per la costituzione e la valorizzazione dei parchi archeologici"

Gabriele Bottino

Professore associato di Diritto dei beni culturali
nella Università degli Studi di Milano

COMPAGNI DI VIAGGIO

di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier



Simposio *Uccelli / Birds* alla Selva di Paliano, 1996, a cura di Zerynthia. Courtesy Zerynthia, Roma / Paliano

La nostra attività si divide tra Zerynthia, associazione culturale non a scopo di lucro che organizza eventi, e RAM radio-artermobile che, oltre a essere uno spazio espositivo, è una radio web dedicata all'arte, che contiene anche il Sound Art Museum, un grande archivio di arte sonora. Queste tre realtà operative sono allo stesso tempo autonome e collegate e spesso si confrontano con le istituzioni pubbliche, portando il nostro bagaglio di esperienza e di conoscenza degli artisti.

Il rapporto che si instaura con gli artisti è un rapporto di vita, si discute e si lavora insieme per portare avanti progetti d'interesse comune; a volte le visioni sono convergenti, a volte divergenti, ma è nel confronto che poi il progetto si definisce e migliora. I nostri spazi sono allo stesso tempo un luogo fisico ed un luogo di relazioni.

Uno dei nostri punti di forza è stato creare piattaforme sempre nuove e attive e, al caso, rivoluzionarie, proponendoci di volta in volta in una veste nuova: se non ti metti in questione ti sclerotizzi.

L'attività di Mario era iniziata a Pescara, con il progetto *// mondo delle idee* collegato alla sua azienda, con artisti come Getulio Alviani, Mario Ceroli, Ettore Spalletti e Laura Grisi. Questo progetto di mobili d'artista intendeva creare uno spazio artistico in cui si potesse vivere. Poco dopo si aggiunse l'apertura di uno spazio espositivo al Bagno Borbonico con mostre memorabili di Fabro, Kounellis, Merz, Spalletti, Lo Savio e Pisani.

A un certo punto però il contesto culturale e sociale si modifica. Negli anni precedenti la maggior parte delle cose più interessanti nell'arte contemporanea avveniva fuori dai grandi centri urbani, invece a cavallo degli anni ottanta il clima artistico cambia, la fase di decentramento sta per concludersi.

Avvertendo la necessità di ampliare i contatti, si decise di lasciare Pescara per trasferire l'attività della galleria a Roma facendo nostro il motto di Carla Accardi: "partire è cominciare". Amiamo Roma, è come una grande palude, dove restare a galla è difficile e stimolante. A Roma si è definito, per la prima volta insieme, il nostro lavoro su scala internazionale, per le opportunità di incontri che solo una città così straordinaria può offrire. In questo senso Roma è una città molto generosa.

Gli anni ottanta erano abbastanza complicati, a compartimenti chiusi, quasi blindati. Abbiamo fatto 69 mostre alla Galleria Pieroni di cui 63 in via Panisperna a Roma. Partendo dagli artisti coi quali Mario già aveva rapporti ci siamo allargati ad un contesto più ampio. Il primo artista veramente nuovo era Gerhard Richter, nel 1980. Da lì ci siamo aperti alla Germania, abbiamo lavorato anche con Isa Genzken, con Günther Förg ed altri, poi – attraverso Jan Hoet – abbiamo conosciuto la scena belga con Jan Vercruyse prima, poi Thierry De Cordier e Jan Fabre. Si sono aggiunti gli austriaci, Franz West e il suo atelier, ManfreDu Schu e via dicendo e, tra gli artisti italiani, Ettore Spalletti, Remo Salvadori, Marco Bagnoli e Felice Levini, cioè l'altra faccia della medaglia ri-

spetto alla Transavanguardia che era entrata vistosamente in scena. Successivamente sono approdati Paolini e Sol LeWitt, un altro non italiano molto importante per noi e per i nostri successivi rapporti con la scena statunitense.

A un certo punto però sentivamo che le cose stavano cambiando ancora, che il mercato stava prendendo il sopravvento nell'attività delle gallerie. Abbiamo optato per una nuova via creando Zerynthia Associazione non profit per l'Arte Contemporanea.

Dal 1992 con Zerynthia abbiamo realizzato tanti progetti pubblici e abbiamo avuto diversi incarichi, come la direzione artistica per cinque anni del Centro Civico per l'Arte Contemporanea La Grancia a Serre di Rapolano (Siena), l'incarico per la programmazione e gestione di eventi d'arte contemporanea a Villa Medici Accademia di Francia a Roma, sotto la direzione di Bruno Racine. Abbiamo svolto anche anni di attività a Palazzo Lantieri di Gorizia con il sostegno di Regione, Provincia e Città.

Nel 2000 abbiamo creato RAM radioartemobile che inizialmente era stato un progetto di Zerynthia, una radio on line come spazio d'arte. Il progetto iniziale rispondeva a un bando della Comunità Europea che si chiamava *Azioni Innovative*. Si trattava di una radio web installata su un pulmino "arredato" dall'artista Federico Fusi, che girava tutta l'Europa trasmettendo in diretta. Era una novità assoluta: la prima radio on line dedicata all'arte nel mondo, prima della radio di P.S.1 e di altri. Alla fine del progetto ci siamo decisi a creare una piccola società per poter continuare e abbiamo cercato uno spazio come quartier generale sia della radio che di tutte le altre attività che svolgiamo qui e nel mondo.

Con il MAXXI e il nuovo MACRO, Roma si è risvegliata, dando vita ad un fermento culturale vivissimo, dal quale sono nate giovani gallerie, gruppi di collezionisti che creano Fondazioni, e artisti che hanno spostato la loro base qui in città. Vorremmo sottolineare il lavoro di ricerca culturale che gli spazi privati hanno portato avanti come punti di incontro tra artisti, collezionisti, direttori di musei, critici, integrando il settore pubblico e colmandone a volte le carenze, soprattutto in un momento di crisi come quello attuale.

Particolare del Sound Art Museum presso RAM radioartemobile, Roma



Utopia Station alla 50. Biennale di Venezia, 2003. Postazione RAM radioartemobile creata da Franz West. Courtesy Zerynthia, Roma / Paliano

Oggi per noi è molto importante ampliare gli orizzonti facendo dialogare realtà tra loro distanti. Viviamo in circostanze drammatiche proprio per mancanza di etica e l'arte dà la visione etica, non è una cosa inutile, anzi, aiuta a vivere meglio. Con amici artisti ed imprenditori abbiamo creato una specie di club mobile – D/A/C Denominazione Artistica Condivisa –, veri e propri tavoli di confronto dove i due mondi cercano di trovare un linguaggio comune. Il progetto D/A/C non riguarda la sponsorizzazione così come è stata intesa fino ad oggi in senso tradizionale e anche deludente, ma la ricerca di un nuovo modo di collaborazione tra arte, impresa ed istituzioni pubbliche che conduca a una vera connessione tra creatività come catalizzatrice di processi produttivi e relazioni umane, da una parte, e il complesso e concreto mondo della produzione, dall'altra. Questo è l'ultimo capitolo che si è aggiunto alle nostre molteplici attività.

Mario Pieroni

Presidente di Zerynthia, Associazione non profit per l'arte contemporanea

Dora Stiefelmeier

Segretario e Direttore artistico di Zerynthia, Associazione non profit per l'arte contemporanea

UNA PASSIONE PER L'ARTE: LA PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION E I SUOI MECENATI

di Elisa Bortoluzzi Dubach

1. Struttura, sensibilità, strategia ovvero perché scrivere del Guggenheim di Venezia

La Peggy Guggenheim Collection è una fondazione di diritto italiano, un museo privato situato a Venezia, in Palazzo Venier dei Leoni, sede italiana della Solomon R. Guggenheim Foundation. Si autofinanzia attraverso un sistema strutturato che prevede entrate a diversi livelli. Dal 1979 ad oggi grazie all'oculata amministrazione del suo Direttore, il professor Philip Rylands, il museo non solo è stato in grado di realizzare mostre di altissimo livello, ma soprattutto rappresenta il caso di un'istituzione culturale esemplare nel contesto italiano, capace di gestire il suo rapporto con il mondo economico nazionale e internazionale, coltivando relazioni di lunga durata con i suoi donatori, dando vita a modelli esemplari di collaborazione con gli sponsor.

Ma quali criteri fanno della Peggy Guggenheim Collection un caso di studio particolarmente interessante?

1) L'innovazione, vale a dire la capacità di far evolvere costantemente le proprie partnership con strumenti, metodi nuovi. 2) La sostenibilità del proprio lavoro, cioè la capacità di autoalimentarsi, uno dei rari casi nel contesto. 3) L'impatto sociale diretto, quantificabile e documentato della propria attività culturale e didattica. 4) La politica di espansione: il museo è cresciuto in modo graduale, sempre con il criterio di una gestione oculata della propria liquidità. 5) Ed infine la replicabilità: la tipologia di collaborazione avviata con il mondo economico costituisce in molti casi un modello esportabile in altri contesti e realtà.

Nei paragrafi a seguire ci proponiamo di:

- dare una panoramica delle modalità di finanziamento della Peggy Guggenheim Collection;
- approfondire la tematica dello sponsoring, evidenziandone in modo particolare i dettagli più innovativi.

2. Storia della collezione dal 1979 ad oggi

Molto si è scritto sul primo periodo della storia della collezione di Peggy Guggenheim, vale a dire fino al 1979, anno della morte della mecenate, molto meno sugli ultimi trentacinque anni, dal 1980, quando la sua casa diventa il museo Peggy Guggenheim Collection.

Alla morte di Peggy la collezione apparteneva alla Solomon R. Guggenheim Foundation. Se la questione della successione era stata regolamentata, molti altri aspetti rimanevano aperti. Il Direttore (allora amministratore) della collezione, Philip Rylands, si trovò ad affrontare la sfida di trasformare una casa privata in un museo e di reperire le fonti finanziarie necessarie e ricorda così quel periodo: "benché Peggy Guggenheim avesse concluso la donazione del palazzo e della collezione alla Solomon R. Guggenheim Foundation inter vivos nel 1976, la fondazione newyorchese si assunse la responsabilità completa della collezione solo al momento della sua morte, tre anni più tardi, nel 1979. Prima di allora erano stati eseguiti alcuni lavori di conservazione sulle opere, era stato installato un sistema di sicurezza rudimentale, ed era iniziata l'elaborazione di un catalogue raisonné da parte della storica dell'arte Angelica Zander Rudenstine. Thomas Messer, allora Direttore del Solomon R. Guggenheim Museum, mi nominò Amministratore della Collezione il 24 dicembre 1979. Nell'aprile del 1980 la collezione riaprì al pubblico. Quattro fra le stanze private di Peggy Guggenheim furono trasformate in sale espositive e Thomas Messer diede al museo un nuovo *accrochage*. Alla riapertura fu annunciata la costituzione di un comitato 'consulativo' (Advisory Board), formato da singoli sostenitori di provenienza internazionale".

L'apertura al pubblico fu estesa da tre a sei giorni. Il museo era gestito operativamente da giovani studenti di arte e storia dell'arte che inaugurarono quello che oggi è un consolidato programma di borse di studio. In giugno la Collezione fu regi-

A Liesbeth Bollen

L'amicizia è come la musica: due corde parimenti intonate vibreranno insieme anche se ne toccate una sola.
(F. Quarles)



strata presso il Tribunale Civile di Venezia come sede secondaria della Solomon R. Guggenheim Foundation di New York.

Fra il 1980 e il 1985 fu deciso di tenere aperto il museo fra aprile e ottobre, sfruttando i mesi invernali per eseguire i necessari lavori di restauro e conversione di Palazzo Venier dei Leoni. Un aiuto economico arrivò dalla Legge Speciale per Venezia (il restauro della facciata sul Canal Grande) e da un consorzio di banche italiane con a capo Banca d'Italia e l'Associazione Bancaria Italiana. Nel 1981, la Giunta Regionale del Veneto approvò un contributo annuale alla Peggy Guggenheim Collection, classificandola "museo di rilevanza nazionale", e dunque riconoscendole implicitamente lo status giuridico corrispondente.

Vi furono momenti chiave che caratterizzarono la trasformazione dell'edificio:

- nel 1981 fu aperta al pubblico la camera da letto di Peggy Guggenheim;
- nel 1983 fu aperto l'intero piano nobile del palazzo;
- fu restaurata la "barchessa" e annessa al palazzo mediante una scalinata;
- fu realizzato il parziale allestimento del giardino ad opera dell'architetto Giorgio Bellavitis;
- nel 1985 fu installato un sistema di climatizzazione in tutto il palazzo.

Alla fine di questo progetto relativo all'edificio, nel 1985, la United Technologies Corporation approvò un sussidio quinquennale in favore della Solomon R. Guggenheim Foundation per permettere l'apertura annuale del museo. Cominciò così un ciclo di mostre invernali/primaverili a Palazzo Venier dei Leoni che consentì di raggiungere tale obiettivo, condizione tra l'altro posta dalla Regione Veneto. Quello stesso anno il gruppo Montedison sponsorizzò l'apertura gratuita il sabato sera – una sponsorizzazione che sarebbe durata nove anni.

Con il 1988 il restauro e la conversione di Palazzo Venier dei Leoni, comprese le aree amministrative del seminterrato, si erano conclusi. Quello stesso anno fu nominato il nuovo Direttore della Fondazione, Thomas Krens, e sorse l'opportunità di affittare uno spazio adiacente al Palazzo, di proprietà di un altro ente, la Fondazione Ugo e Olga Levi. Tale acquisizione consentì un progetto di espansione del museo al di là del muro che originariamente delimitava il giardino di Peggy Guggenheim. Nel 1990 la terrazza sul tetto del palazzo fu restaurata.

Tre anni più tardi, fu aperta, finito il restauro, la prima parte degli edifici adiacenti. Nella nuova area fu trasferito il negozio del museo mentre il guardaroba fu collocato nella "barchessa". Parallelamente si ingrandì il giardino, con un'area accessibile al pubblico (inaugurata con una nuova opera di Rebecca Horn), e alcune stanze furono destinate a spazio espositivo per le mostre temporanee. Mentre negli anni compresi fra il 1985 ed il 1993 l'allestimento delle mostre temporanee richiedeva una temporanea sospensione parziale o intera dell'esibizione della collezione permanente, dal 1993 fu possibile realizzare mostre temporanee nelle sale della Fondazione Levi, denominate "Nuova Ala".

Ma l'espansione del museo non si arrestò: si ottennero così 300 nuovi metri quadri di spazio espositivo, un altro giardino di sculture, due negozi e un ristorante/museum café aperto nel 1995 (progettati da Vignelli, New York), il primo ristorante all'interno di un museo in Italia.

Ricorda ancora Philip Rylands: "Nel 1995, fu stipulato un accordo con il Nasher Sculpture Center di Dallas, Texas, che garantiva il prestito a lungo termine di sculture al giardino provenienti da una delle collezioni private di scultura del XX secolo più importanti del mondo. Il disegno del giardino come lo si vede adesso fu completato in quel periodo. Nel 1997 un secondo accordo fu stipulato per un prestito a lungo termine delle 26 opere di pittura italiana del XX secolo appartenenti alla Collezione Gianni Mattioli. In un solo colpo questo accordo trasformò la Collezione Peggy Guggenheim fra i principali musei in Italia sulle avanguardie storiche italiane dei primi venti anni del Novecento".

L'esperienza dimostra che espandendo lo spazio pubblico e aumentando i servizi si raggiunge un proporzionale aumento dei visitatori, fino a che l'elevato numero degli stessi impone un ulteriore aumento degli spazi e dei servizi.

Il museo è in grado di proporre ai suoi visitatori un'offerta ad ampio spettro che comprende, vale la pena di ricordare, una biblioteca di arte moderna, con accesso in rete e l'accesso al museo ai diversamente abili.

In conclusione si può dire che se gli anni ottanta sono stati dedicati alla conversione della casa di Peggy Guggenheim in museo e gli anni novanta e i primi del nuovo secolo alla sua espansione negli edifici adiacenti, nel 2012 si è concluso il processo di conversione del museo che negli ultimi anni ha potuto beneficiare del restauro della facciata di Palazzo Venier dei Leoni (2009), grazie al partner Mapei, all'installazione di tre ascensori per i visitatori diversamente abili, di nuovi impianti di illuminazione e climatizzazione all'interno del palazzo e del rinnovamento dei giardini di sculture, attraverso un progetto della Nelson Byrd Woltz, società di architetti del paesaggio di New York.

Con il completamento dei lavori la superficie della Peggy Guggenheim Collection ha una dimensione di approssimativamente 4.500 metri quadri, fra spazi pubblici e privati.

3. Il Museo Guggenheim di Venezia oggi

Nel paragrafo precedente abbiamo già accennato che il museo veneziano, in quanto sede italiana della Fondazione di New York, si è arricchito di nuove opere, in parte grazie ad acquisti e donazioni, in parte grazie a prestiti permanenti; tuttavia si può dire che la vocazione e missione della Peggy Guggenheim Collection risiede nel conservare la raccolta originaria della sua fondatrice e di arricchirla costantemente di documenti e opere che rappresentino in qualche modo un completamento di quanto già è a Venezia e contribuiscano a far luce in modo esaustivo sull'attività di Peggy.

Ricorda Philip Rylands: "La Fondazione di Venezia non dispone di un fondo per l'acquisto di opere d'arte. Eppure, attraverso donazioni alla Fondazione vagliate in base a criteri di coerenza con la collezione di Peggy Guggenheim, la Fondazione arricchisce le collezioni a Venezia grazie a lasciti, elargizioni liberali, raccolte fondi e il Fondo per le Acquisizioni di Opere su Carta istituito dai membri del Circle, uno tra i più importanti livelli associativi del museo" (www.guggenheim-venice.it/membership/circle.html).

A tale politica conseguono due opportunità:

1) la donazione di opere contribuisce a rafforzare la capacità del museo di esporre in maniera sempre più ampia e ricca

LA RILEVANTE CRESCITA DEL GUGGENHEIM DAL 1980 AL 2014

- I visitatori sono passati da 60.000 nel 1980 a oltre 386.000 nel 2013;
- Lo staff è cresciuto da 1 a 40 membri;
- Gli studenti/stagisti da 6 a 140/150 all'anno;
- L'apertura è stata prolungata da 7 a 12 mesi;
- Da un orario di apertura di 18 ore settimanali nel 1980 si è passati alle 48 nel 2014;
- Il biglietto di ingresso è passato dalle 2.000 lire del 1981 agli attuali 14 euro (biglietto intero).



in alto: Palazzo Venier dei Leoni, sede della Peggy Guggenheim Collection, Venezia; nella pagina a fianco: la terrazza panoramica della Peggy Guggenheim Collection, Venezia. Per entrambe: foto Andrea Sarti/ Cast1466

l'arte del XX e XXI secolo. La disponibilità di opere d'arte (fra l'altro non vincolate dallo Stato Italiano) oltre a quelle della collezione originaria (vincolata) concorre inoltre alla capacità di organizzare mostre temporanee;

2) il fatto che artisti e collezionisti sappiano che la Fondazione è disponibile a ricevere donazioni di opere d'arte ne induce di ulteriori. Le ragioni della politica di accrescimento della collezione risiedono nel fatto che il patrimonio di un museo è costituito dalle sue collezioni: la capacità di attirare visitatori rappresenta il perno attorno al quale gira l'attività didattica e accademica e la "moneta di scambio" per avere prestiti e quindi realizzare mostre. In generale il prestigio di un museo si concretizza nelle sue collezioni, e quindi anche nella sua capacità di persuadere i potenziali "patrons" (enti pubblici, fondazioni, soci, aziende, stampa) a sostenere e promuovere la sua attività.

Comunque la formula secondo la quale il museo presenta la sua collezione permanente organizzando anche mostre temporanee e riallestimenti (collezione e giardino di sculture) è ispirato alla sua missione didattica e di studio, mantiene l'impegno dello staff ("sense of excitement"), induce i suoi visitatori a ritornare, crea il contesto per la comunicazione degli sponsor, attira l'interesse dei media e tiene alto il grado di consapevolezza ("awareness"): tutto allo scopo di divulgare la conoscenza dell'arte moderna e contemporanea secondo il desiderio di Peggy Guggenheim stessa.

4. Il finanziamento della Peggy Guggenheim Collection: breve storia

Alla morte di Peggy Guggenheim, non solo la sua casa non era ancora stata ristrutturata per essere adibita a museo, ma mancavano sia il personale che le fonti di finanziamento.

La gestione del museo (come abbiamo già ricordato nel paragrafo 2) fu affidata ad un giovane studente di storia dell'arte

Philip Rylands, affiancato da una segretaria e da una collaboratrice incaricata della contabilità.

L'allora direttore della Solomon R. Guggenheim Foundation, Thomas Messer, si rendeva però conto che occorreva al più presto procurare entrate al museo. Fu affidato il mandato a Giosetta Capriati, una consulente, che prese contatto con vari esponenti del mondo industriale italiano e internazionale. L'obiettivo era di creare un board, simile a quello della Solomon R. Guggenheim Foundation. I membri dovevano contribuire ciascuno con 10.000 dollari di quota associativa una tantum. In concomitanza con l'apertura ufficiale del museo fu organizzata una grande festa dove si ritrovarono fra l'altro i membri del board. Come presidentessa fu nominata Madame Claude Pompidou, mentre Danielle Gardner, moglie dell'allora ambasciatore americano in Italia, diventò Honorary Co-Chairman.

La collaborazione fra Danielle Gardner, Giosetta Capriati e Philip Rylands consentì al museo di acquisire i primi soci. All'inizio si trattò di poche personalità di spicco, animate dalla passione per l'arte e desiderose di far continuare a vivere la collezione di Peggy.

Queste stesse persone agirono tuttavia da "moltiplicatori" e si mobilitarono per reperire altre risorse finanziarie e cercare di attivare un finanziamento pubblico del museo.

La prima forma di sostegno da parte dello Stato si ebbe dunque, come già detto all'inizio, nel 1981, con l'attribuzione alla Fondazione, attraverso una legge specifica e una convenzione, di 100.000.000 di lire annui da parte della Regione del Veneto e nel 1982-1983 il Comune di Venezia stanziò 163 milioni per il restauro monumentale della casa di Peggy Guggenheim.

Nel 1985, la United Technologies Corporation, tramite la sede della fondazione a New York, diede un contributo di 500.000 dollari nell'arco di 5 anni, perché fosse resa possibile l'apertura del museo per 12 mesi l'anno. Ciò consentì anche la realizzazione di mostre temporanee. Infatti, la prima grande espo-

sizione a essere realizzata fu proprio nel 1985, con acquedotti di Goya e Picasso prestate dalla Arthur Ross Foundation di New York.

Molte le motivazioni invece a incentivare le aziende, quali per esempio la Montedison (1986-94) e la Ras Assicurazioni (2001-04), alla cooperazione con la Peggy Guggenheim Collection, prima fra tutte quella di legare la propria immagine a un museo/fondazione americano che negli anni ottanta si era distinto in Italia per il proprio dinamismo, una gestione intraprendente e una collezione di altissimo livello.

Nel 1992 nasce Intrapresæ Collezione Guggenheim, il primo e più conosciuto progetto di Corporate Membership in un museo italiano: una partnership strategica tra la Peggy Guggenheim Collection e un gruppo di aziende che condividono la passione per l'arte e credono nella promozione culturale come moderna forma di comunicazione aziendale. Il progetto è stato concepito da Philip Rylands e Michela Bondardo, prestigiosa consulente di comunicazione. Intrapresæ Collezione Guggenheim è tutt'oggi il cuore dell'operatività con gli sponsor, ha suscitato interesse in tutto il mondo e ha fatto del museo un'istituzione referenziale per ciò che concerne lo sponsoring culturale.

5. Struttura economica del museo nel 2014

Quali sono le fonti di finanziamento della Peggy Guggenheim Collection?

Attualmente il museo si finanzia per il 57,5% grazie agli ingressi, per il 28,5% all'attività commerciale (museum shop, audioguide, affitto spazi, exhibition fees, proventi della locazione del museum café) e per il restante 14% grazie a donazioni, membership, sponsorizzazioni e sovvenzioni.

Approfondiamo brevemente le caratteristiche specifiche delle entrate del museo.

Il giardino delle sculture Nasher. Foto Matteo De Fina





Alcune sale della Peggy Guggenheim Collection, Venezia. Foto Andrea Sarti/CAST1466

5.1. L'oggettistica e lo shop del museo

Gli shop del museo costituiscono già da lungo tempo una fonte di finanziamento significativa e non vengono più considerati solo come strumenti per vendere cataloghi e pubblicazioni del museo. Forte di questa considerazione il Guggenheim di Venezia ha aperto due negozi: il primo al suo interno, il secondo accessibile senza biglietto d'ingresso, che consente anche ai passanti di acquistare articoli di design dei più svariati generi. La logica che ispira lo shop è quello di rendere accessibili oggetti che abbiano una forte attinenza con il museo, la sua architettura, la sua storia, alcuni dei quali preziosi e a tiratura limitata e che hanno dato vita a vere e proprie forme di collezionismo.

5.2. Fundraising: organizzazione, struttura, modalità

5.2.1. Donazioni

Dalla sua costituzione il museo riceve spesso donazioni sia a carattere finanziario sia sottoforma di opere d'arte. Oltre alle donazioni spontanee ricerca fondi anche in modo attivo. Recenti acquisizioni includono gli orecchini realizzati per Peggy dagli artisti Yves Tanguy e Alexander Calder, "riportati a casa" grazie a una raccolta fondi che ha coinvolto soci sostenitori e amici del museo.

Dal 1980 ad oggi la Peggy Guggenheim Collection ha lanciato tre campagne capitali. Visto il successo del primo progetto (1980-83), e del secondo (1993-95), dal 1998 ne ha varato un terzo sotto la guida del Comitato Consultivo. I fondi recuperati provengono dalle seguenti fonti:

- dal Comitato Consultivo stesso che ha assunto impegni pluriennali;
- da una parte dei proventi delle sponsorizzazioni delle Intrapresæ Collezione Guggenheim;
- da donazioni private di persone o fondazioni;
- da sovvenzioni pubbliche.

La terza campagna fondi ha permesso al museo da un lato di finanziare l'acquisto di un altro immobile con il conseguente avvio di nuovi progetti e attività espositive, dall'altro di convertire questo immobile e altri in locazione a uso museale. Tale politica garantisce anche al museo di avere un fondo che lo protegga da eventuali crisi di liquidità dovute a ragioni contingenti esterne.

5.2.2 Contributi dei soci del comitato consultivo

I membri del Comitato Consultivo (Advisory Board) hanno un ruolo di primaria importanza per le finanze del museo; la fee richiesta ai soci ne fa donatori di rilievo.

Lo Statuto del Comitato prevede un massimo di 70 membri, oltre ad alcuni soci onorari ed emeriti. Al suo interno esistono sottocomitati (Membership, Executive, Investment) finalizzati allo studio di tematiche specifiche. Il Comitato è composto da persone selezionate di diverse nazionalità che hanno funzione consultiva all'interno dell'organizzazione. In questo nucleo si accede solo su invito attraverso il pagamento di una quota associativa. Si tratta di personalità prestigiose, con una notorietà internazionale, promotori di attività di networking strategico per la raccolta di fondi, nella ricerca di nuove opportunità per il museo (ad es. sedi dove organizzare mostre off-site), per l'avvio di relazioni istituzionali e diplomatiche ed infine il reperimento di ulteriori soci (www.guggenheim-venice.it/membership/comitato.html). L'idea di creare un comitato con questo profilo, unica nel contesto italiano, consente al museo non solo

di muoversi senza problemi sul panorama internazionale, ma dà accesso a un know-how imprenditoriale, grazie al quale il museo riesce sempre a essere all'avanguardia.

5.2.3. Le membership

Nella più perfetta tradizione dei musei americani, il Guggenheim ha deciso di legare in modo peculiare alcuni pubblici particolarmente sensibili ai temi dell'arte con attività che facciano del museo il centro di una fitta rete di relazioni a carattere culturale e sociale. Il museo diventa così il nucleo di una vita sociale a cui tutti i soci sentono di appartenere in modo diretto ed ecco che naturalmente il primo beneficio che essi acquisiscono è l'entrata libera in tutti i Guggenheim del mondo, che diventano così automaticamente luoghi di ritrovo per una comunità elitaria e internazionale di interessati al tema "Guggenheim" e ad accendere un dibattito che supera le frontiere nazionali.

Livelli associativi

Nel 2010 la categoria associativa Amici della Collezione è stata declinata secondo la frase BE ME ("sii come me") che ha dato vita a un programma di potenziamento della brand identity del museo grazie a nuovi e stimolanti contenuti e a una veste grafica completamente rinnovata. *Be Young* è il livello riservato ai giovani. Questa scelta risponde da un lato alla funzione pedagogica del museo, dall'altro al desiderio di tener vivo l'interesse per la Collezione fra le giovani generazioni, costruendo un potenziale bacino di soci negli anni a venire. *Be Open* è il livello per coloro che vogliono stare al passo con le evoluzioni dell'arte e che consente, oltre all'accesso al Guggenheim di Venezia e ad altri privilegi, l'ingresso a una serie di musei selezionati nel mondo.

Be Individual è la categoria dei soci sostenitori individuali. Con il *Be Dual* si ha diritto a invitare un ospite. *Be Family* è dedicato invece alle famiglie (www.guggenheim-venice.it/membership/index.html).

Ogni categoria associativa riceve una serie di benefit mirati, legati al contempo alle attività e alla storia del museo e alle loro specifiche esigenze, quali fra gli altri, una tessera individuale, i cataloghi delle mostre, inviti ai vernissage e agli eventi culturali e molto altro.

Guggenheim Circle

Il Guggenheim Circle è costituito da un gruppo di sostenitori che, oltre a partecipare alle iniziative interessanti quali quelle spesso offerte dal museo, grazie alle sue relazioni privilegiate, condivide un *esprit de corps* fortemente alimentato dai numerosi incontri con l'arte moderna e contemporanea, in un'atmosfera allo stesso tempo sociale e informale. L'ammissione al Circle avviene su presentazione da parte di un socio. I soci si riuniscono sia in occasione delle inaugurazioni alla Collezione, sia per visite a musei ed esposizioni in Italia e all'estero, inoltre hanno la possibilità di vedere collezioni private non accessibili al pubblico e di partecipare a viaggi organizzati a scopi culturali.

Gli International Patrons della Peggy Guggenheim Collection

Gli International Patrons sono un gruppo di collezionisti internazionali, attenti conoscitori d'arte moderna e contemporanea, appassionati sostenitori della missione del museo dal 2004. L'ammissione agli International Patrons è su invito da parte della Peggy Guggenheim Collection. Riflettono il carattere multiculturale della Fondazione Guggenheim e godono di una

stretta relazione con il museo e di una serie di privilegi solo a loro riservati. Si tratta di un pubblico internazionale, appassionato d'arte, uso a venire a Venezia con una certa frequenza.

Gli International Patrons vengono costantemente informati sugli eventi artistici e sulle mostre organizzate dai musei Guggenheim e possono condividere le informazioni privilegiate che la Collezione è in grado di acquisire tramite il suo significativo ruolo nel panorama artistico internazionale.

5.3. L'operatività del lavoro con i soci/members

La base per lavorare con i soci, che a fine agosto 2014 erano 1139 (di cui il 10% è composto da stranieri), è un programma computerizzato che permette di registrare i pagamenti, le date di scadenza, di stampare lettere ed etichette, nonché di realizzare statistiche, per età, professione, provenienza o altro dei soci. Il contatto con loro viene tenuto in forma del tutto personale e dedicata, attraverso lettere personalizzate, telefonate, oltre ovviamente alle mailing istituzionali, alle newsletter e agli inviti alle varie manifestazioni. Molto attiva la comunicazione on-line attraverso mailing e social network.

Il museo vuole costruire una relazione speciale e solida con questa comunità e ne ha fatto una sorta di famiglia allargata del museo.

6. Sponsoring oggi: organizzazione, struttura, modalità

Lo sponsoring è anch'esso strutturato a diversi livelli. L'acquisizione di nuovi corporate members e sponsor viene gestita dal dipartimento Corporate Development, di concerto con la Direzione del museo e la Direzione Relazione Esterne. Si ricerca il contatto con marchi identificati sulla base della reputazione e notorietà, le rispettive storie e strategie di comunicazione, e non ultima della sensibilità nei confronti dei settori arte e cultura.

La filosofia di fondo è che il Guggenheim lavora per condividere con i suoi soci i valori e il prestigio del museo. Nella quotidianità questo significa la ricerca di un costante rapporto personale che consenta di ottimizzare i progetti comuni e sviluppare a tutti i livelli possibili sinergie.

Il primo contatto con un potenziale sponsor avviene sulla base dell'aderenza di quest'ultimo allo specifico progetto che il museo intende finanziare. L'obiettivo è di stringere con l'azienda una relazione solida e duratura che sia di stimolo e creatività per entrambi gli interlocutori. Viene quindi discusso quale compito precipuo l'azienda intenda affidare al progetto (incrementare il grado di notorietà? Qualificare le relazioni interne? Rafforzare il legame col territorio?) e vengono definite tutte le attività collaterali.

Un principio fondamentale che viene seguito anche nella sponsorizzazione è la diversificazione del rischio. La struttura piramidale secondo la quale vengono conclusi i diversi accordi garantisce al museo che l'eventuale recesso di uno sponsor da un contratto non corrisponda a una crisi di liquidità del museo.

6.1. I diversi livelli di sponsorizzazione

La Peggy Guggenheim Collection prevede tre livelli di sponsorizzazione: Istituzionali Patrons; Intrapresæ Collezione Guggenheim; Sponsor per progetti puntuali (mostre, eventi speciali, lavori strutturali ecc.).

6.2. Intrapresæ Collezione Guggenheim

Intrapresæ Collezione Guggenheim è il primo esempio di corporate membership in un museo italiano. Nato nel 1992, è un gruppo di aziende che condividono le stesse passioni e le stesse idee sul rapporto sempre più stretto tra impresa e cultura. Le aziende partner partecipano attivamente ai progetti promossi dalla Guggenheim Collection e sostengono il museo nel lungo periodo, con una fee annuale, tradotta in contributo monetario o in-kind (a seconda del settore merceologico dell'azienda). La consapevolezza di poter contare su un gruppo di sostenitori fedeli e appassionati consente alla Peggy Guggenheim la programmazione del proprio calendario espositivo con largo anticipo, fattore inusuale in ambito museale. Il gruppo è costituito attualmente da 20 aziende italiane e internazionali, leader nei propri settori, e attraverso il principio dell'unicità merceologica la Collezione garantisce a ciascun partner piena visibilità nel proprio campo di attività.

L'Arte ispira l'Impresa, l'Impresa fa vivere l'Arte è il pay-off di Intrapresæ che esprime l'identità del gruppo e la visione che accompagna il suo progressivo impegno a favore della valorizzazione e fruizione dell'arte. Intrapresæ ha vissuto negli ultimi anni una significativa trasformazione che ha permesso di definire l'identità del progetto e realizzare nuovi strumenti di comunicazione: un sito Internet dedicato in italiano, inglese e cinese con contributi delle singole aziende e un video che racconta il progetto.

Il fatto di avere un marchio comune consente, oltre ai singoli benefici offerti alle aziende, anche di sviluppare una serie di attività comuni.

Far parte di Intrapresæ vuol dire entrare in contatto con una realtà dinamica e propositiva che partecipa con entusiasmo alle attività promosse dal museo e ne trae forti stimoli. L'ade-

sione a Intrapresæ offre altresì una serie di vantaggi materiali e non, come – ad esempio – l'opportunità di networking in ambito istituzionale, culturale e dell'imprenditoria, il rafforzamento della propria corporate social responsibility e l'opportunità di godere di vantaggi anche presso le altre sedi estere della Fondazione (www.guggenheim-intrapresæ.it).

6.3. Institutional Patrons

Nel 2001 la Peggy Guggenheim Collection ha creato questa nuova categoria di partner, costituita da istituzioni e aziende che contribuiscono in maniera continuativa e con un contributo sostanzioso a progetti istituzionali del museo, quali ad esempio l'ampliamento della sua struttura (www.guggenheim-venice.it/corporate/patrons.html).

Questo tipo di sponsorizzazione è contraddistinto da alcune caratteristiche di fondo:

- si tratta di un contratto di medio/lungo periodo;
- il partner viene ringraziato su una targa permanente collocata negli spazi del museo;
- il pacchetto di benefits è ampio e molto individualizzato.

6.4. Sponsor di manifestazioni/mostre

Sostenere le mostre e i programmi didattici della Peggy Guggenheim Collection offre l'opportunità di promuovere e diffondere la conoscenza degli artisti icone dell'arte del XX secolo ed entrare in relazione con le molteplici realtà artistiche e istituzionali, nazionali e internazionali, con cui il museo collabora per la realizzazione dei propri progetti.

La volontà è di creare con ogni sponsor una relazione di scambio che possa tradursi in una continuazione del rapporto in occasione di progetti futuri. Il contatto con i referenti delle aziende permane pertanto nel tempo, attraverso un'intensa attività di relationship management a tutti i livelli.

La facciata della Peggy Guggenheim Collection, Venezia. Foto Matteo De Fina



7. Qual è la ricetta del successo di questo museo?

Un dato rilevante è che, pur ricevendo contributi dalla Regione per la didattica e le mostre, la Peggy Guggenheim Collection resta un ente privato che da un lato gode di ampia autonomia decisionale (fermo restando il suo legame con la Solomon R. Guggenheim Foundation di New York), di velocità e dinamicità d'azione ma che dall'altro deve affrontare l'impellente necessità di reperire in modo efficiente e costante i mezzi finanziari necessari alla propria sussistenza.

Il museo risponde con una strategia di sponsorizzazione pensata nel dettaglio, collaudata nel tempo, continuamente riaggiornata, e con un progetto (Intrapresæ Collezione Guggenheim) che lega le aziende per un lungo periodo, istituzionalmente e non solo in relazione a una singola mostra.

Tutto ciò però non basta, ci sono altri dettagli che possono definirsi vincenti:

- un direttore carismatico che unisce alle qualità di storico dell'arte la capacità di gestire un network internazionale con garbo e stile, che cerca un rapporto costruttivo e costante con le aziende e fa del rapporto, sobrio e raffinato, con il mondo economico parte integrante del proprio lavoro;

- la costante attenzione al marchio fondamentale per il successo culturale ed economico del museo, che si esprime anche nella capacità di creare un'atmosfera assolutamente peculiare e riconoscibile;

- la capacità di tenere il brand Peggy Guggenheim Collection eternamente giovane grazie a politiche oculate che prevedono fra l'altro che siano appunto giovani provenienti da tutto il mondo a occuparsi dell'accoglienza dei visitatori;

- una cultura aziendale basata su educazione al dettaglio, rispetto e valorizzazione costante del lavoro dei collaboratori. Una delle fortunate intuizioni della Direzione è l'aver compreso che i collaboratori, primo contatto per gli esterni, hanno un ruolo di primaria importanza per l'immagine del museo;

- attenzione per le emozioni dei visitatori. Il prestigio del museo, la fama internazionale legata alla sua attività, la possibilità di comperare oggettistica di qualità o di partecipare a manifestazioni esclusive in un ambiente ricercato sono dettagli da considerare in un concetto di marketing e comunicazione che funziona. Si può dire che alla Peggy Guggenheim Collection il visitatore viene trattato come in un albergo cinque stelle, il che naturalmente influisce in modo positivo anche sugli sponsor;

- la capacità di interagire con le autorità, con un'estrema attenzione al territorio. Queste ultime sono alleati preziosi per un Guggenheim che opera per Venezia da sempre, ed è ormai di fatto non più un'istituzione "straniera", ma veneziana. Le autorità sono parte del network di cui un museo ha bisogno per avere successo;

- una contrattualistica all'avanguardia che tende a creare benefici tangibili anche per quanto riguarda gli aspetti giuridici della collaborazione;

- una gestione oculata delle finanze e della liquidità che fa dello sponsor un partner benvenuto, ma non indispensabile per la sopravvivenza;

- il rapporto dinamico con le aziende basato su una linea precisa, ma improntato a grande flessibilità, alla volontà di parlare un linguaggio comune. Gli sponsor non sono soltanto "finanziatori", "money machines" senza volto, ma compagni di una comune avventura, dai quali si può e si vuole apprendere e ai quali si vuole e si deve dare non soltanto in termini di contropartite, ma in termini di condivisione di esperienze;

- il segreto del successo della collaborazione è anche la capacità di gioire per i progressi fatti, per i successi del partner, mentre il giudice della collaborazione è il pubblico che deve essere soddisfatto e appagato;

- un atteggiamento di questo genere rappresenta un radicale cambio di mentalità rispetto a tante altre realtà culturali e alimenta creatività, flessibilità, gioia nella collaborazione e nella continua volontà di sperimentare. Mentre molti altri musei guardano al passato, la Peggy Guggenheim Collection è inserita nel presente ed è quindi pronta a rispondere in modo adeguato alle problematiche legate al nuovo contesto sociale;
- Infine il contatto con moltissime realtà internazionali permette un proficuo scambio di esperienze e l'afflusso di know-how di settore in largo anticipo rispetto ad altri musei. Questo è un vantaggio competitivo non indifferente, che alle volte consente al Guggenheim di offrire ai suoi partner anche una consulenza di settore.

Riassumendo, il Guggenheim insegna che:

- una strategia chiara basata su un rapporto di lungo periodo in genere ripaga gli sforzi in termini di acquisizione;

- gli sponsor ideali sono quelli con i quali c'è affinità di contenuti (non necessariamente solo d'immagine) e possono essere aziende che hanno sede anche in un'altra nazione;

- la ricerca dei sostenitori deve essere gestita con creatività e come un esercizio stimolante;

- un museo ha bisogno di "moltiplicatori" e di una lobby;

- i primi "moltiplicatori" sono i cosiddetti "amici del museo" o soci, che vanno scelti con cura, a seconda degli obiettivi, anche in diverse nazioni e tra i vari ceti sociali e culturali e con i quali va instaurato un rapporto personale confidenziale. Il museo deve insomma avere una sorta di famiglia allargata che all'occorrenza sia disposta a battersi per lui;

- "moltiplicatori" possono essere anche gli sponsor a condizione che il rapporto con loro non sia formale ma di reale collaborazione.

Le grandi sponsorizzazioni sono soprattutto un'avventura della mente...

Concludere una riflessione, che alla fine si è rivelata essere una sorta di percorso spirituale, di studio non solo di fatti, documenti, strategie, ma anche di comportamenti alla ricerca della chiave di un successo, non è facile. Lo sponsoring della Peggy Guggenheim Collection è elemento talmente dinamico, da condannare per la sua stessa natura queste riflessioni alla imperfezione, all'incompletezza.

Questo contributo non vuole dunque essere conclusivo, nel senso cioè di voler sintetizzare in modo esaustivo attività di sponsorizzazione tanto vitali o di aver la pretesa di aver esaurito completamente la tematica.

Ci accontenteremmo che sia spunto di riflessione e forse motore di qualche nuova idea.

Il successo nel campo di una strategia di sponsoring non può ridursi a una formula, né ci si può trasformare in specialisti

di settore solo seguendo l'esempio di un altro. Ci sono però abitudini mentali e modi di pensare che possono essere acquisiti e possono aiutare a liberare la forza creativa presente in tutti noi, aumentando la probabilità di concepire politiche di sponsoring vincenti. Scopo principale di questo articolo era quello di analizzare un percorso e indicare alcune vie possibili per raggiungere questo traguardo.

La creatività, l'intuito, la capacità di sperimentare non sono appannaggio di un museo e non hanno confini nazionali. Sono qualità presenti in ciascuno di noi.

BIBLIOGRAFIA

Zander Rudenstine A. (a cura di), *Peggy Guggenheim Collection, Venice / The Solomon R. Guggenheim Foundation*, Abrams H. N., *The Solomon R. Guggenheim Foundation*, New York, 1985.

Dearborn M. V., *Mistress of Modernism, The Life of Peggy Guggenheim*, Houghton Mifflin Company, New York, 2004 e Virago Press, Londra, 2005.

Davidson S. e Rylands P. (a cura di), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2004.

Una vita per l'arte / Peggy Guggenheim, prefazione di Gore Vidal; introduzione di Alfred H. Barr Jr., 6ª ed., Rizzoli, Milano, 2006.

Patocchi L., Vail K. (a cura di), *Il ritrovo degli artisti: Breve storia in immagini della collezione Peggy Guggenheim / A brief history in images of Peggy Guggenheim's collection*, Galleria Gottardo, Fondazione Galleria Gottardo, Lugano, 2001.

Capolavori della Collezione Peggy Guggenheim, con un saggio di Philip Rylands, Guggenheim Museum Publications, New York, 1983, rist. 2009

Elisa Bortoluzzi Dubach

Consulente di relazioni pubbliche, sponsorizzazioni e fondazioni, docente presso varie università e istituti di studi superiori in Svizzera

LA MANNAIA DELLA SPENDING REVIEW SULLE FONDAZIONI CULTURALI: TANTO RUMORE PER NULLA

di **Giovanna Romano**

Il settore culturale è utile per il rilancio economico e sociale di un Paese in recessione. A dare un apporto sostanziale alla rivitalizzazione del settore culturale soprattutto in termini economici, intervengono spesso i privati. Ma ad ostacolare l'intervento sussidiario del settore privato è spesso un maldestro legislatore.

Tutti ricorderanno con quale vigore mediatico siano state pubblicate le Riforme Monti, meglio note con il nome di "Spending Review"¹. Provvedimenti mirati a contenere la spesa pubblica, orientati anche alla cosiddetta "reinternazionalizzazione" dei servizi.

A destare le maggiori perplessità fra gli operatori del settore, l'art. 9 (D.L. n. 95/2012, convertito con modificazioni nella L. n. 135/2012) rubricato "Razionalizzazione amministrativa, divieto di istituzione e soppressione di enti, agenzie e organismi", che al comma 6, vieta(va), per il futuro, agli enti locali "di istituire enti, agenzie e organismi comunque denominati e di qualsiasi natura giuridica, che esercitino una o più funzioni fondamentali e funzioni amministrative loro conferite ai sensi dell'articolo 118, della Costituzione".

La portata di questa norma, infatti, estesa a tutti gli "organismi comunque denominati", ha fatto ritenere che anche le Fondazioni di partecipazione fossero ricomprese nel divieto in questione. Anche la Corte dei Conti, interpellata in diverse occasioni e su più fronti, nella sua funzione consultiva ha interpretato il divieto nella maniera più stringente possibile².

Così veniva a mettere in dubbio la legittimità di una prassi già ampiamente consolidata e che, nel corso degli anni, si era estesa ormai anche a vari ambiti del settore culturale.

Si pensi, ad esempio, alla Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino, costituita ufficialmente nel 2004 e che rappresenta il primo esperimento di costituzione, da parte dello Stato, di uno strumento di gestione museale a partecipazione privata. Si pensi, ancora, alla Fondazione Barumini Sistema Cultura, che nasce nel 2006 su iniziativa del Comune per dare una svolta alla gestione dei beni culturali nel territorio. Con la creazione della Fondazione, soggetto giuridico interamente partecipato dal Comune di Barumini, si sono poste le basi per una completa rivisitazione dell'impianto gestionale del sito nuragico, più orientato alla fruizione e maggiormente in grado di favorirne la valorizzazione in chiave turistica e con ovvi ritorni economici per l'ente locale³.

Dunque le Fondazioni di partecipazione, così come le Aziende Speciali, le Istituzioni, i Consorzi e via discorrendo, costituiscono modelli "alternativi" di gestione della cosa pubblica ai quali ricorrere proprio per conseguire un innalzamento del livello di efficienza, efficacia ed economicità dell'agire amministrativo.

Esse vedono concettualmente la luce, in Italia, all'incirca alla fine degli anni novanta. Tra i fautori di questo modello, un notaio milanese, il Dott. Enrico Bellezza⁴, che – a seguito di un approfondito studio sulle applicazioni dei Trust esteri alla legislazione Italiana – ha fornito l'occasione per illustrare il

modello fondazionale come valido e concretizzabile anche in Italia.

La Fondazione di partecipazione nasce, dunque, come modello "atipico": in essa si abbinano il carattere *personalistico*, tipico delle associazioni, e quello *patrimoniale*, tipico delle fondazioni. È un ente che incarna il nuovo modello di gestione di iniziative nel campo culturale e *non profit* in genere, è collocata tra le istituzioni di carattere privato, è senza scopo di lucro e, possedendo una struttura patrimoniale cosiddetta *aperta*, ad essa si può aderire apportando denaro, beni materiali o immateriali, professionalità o servizi.

L'istituto in esame deve il suo successo proprio a questa sua atipicità: mostra, infatti, un'elasticità e una duttilità tali da consentire agli operatori dei settori d'impiego un migliore adeguamento della sua struttura allo scopo prefissato. In particolare, essa rappresenta uno degli strumenti più adatti per consentire ad un ente pubblico di perseguire scopi di pubblica utilità, usufruendo anche dell'apporto dei privati.

Non a caso, il settore in cui tale figura giuridica ha trovato maggiore applicazione è proprio quello dei beni culturali e museali, laddove troppo spesso la Pubblica Amministrazione ha il "potere", ma non i mezzi sufficienti per intervenire. Oltretutto la Fondazione di partecipazione usufruisce di un regime fiscale particolarmente agevolato, tipico degli enti senza scopo di lucro, il che lo rende uno strumento oltremodo appetibile.

Un modello di *governance* decisamente innovativo e che ha rischiato, tuttavia, l'estinzione proprio a causa delle previsioni deterrenti del legislatore del 2012.

Solo oggi la questione – intricata fino a ieri – sembra essersi risolta: la Legge 27 dicembre 2013, n. 147, recante "Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato (Legge di stabilità 2014)", all'art. 1, comma 562, infatti, così statuisce: "Al decreto-legge 6 luglio 2012, n. 95, convertito, con modificazioni, dalla legge 7 agosto 2012, n. 135, sono apportate le seguenti modificazioni: a) i commi 1, 2, 3, 3-sexies, 9, 10 e 11 dell'articolo 4 e i commi da 1 a 7 dell'articolo 9 sono abrogati [...]".

Dunque, ancora una volta il "Bel Paese" si è posto all'attenzione dell'opinione pubblica alla stregua di una commedia classica, rivisitata in chiave moderna: *Molto rumore per nulla*, perché si è trattato – evidentemente – di un puro e semplice diletto del nostro legislatore.

Le Fondazioni di partecipazione, grazie alla Legge di Stabilità 2014, restano ancora in vita. Con assoluto beneplacito del mondo della cultura, che sentitamente ringrazia.



Maurizio Cattelan, *Il Bel Paese*, 1994

NOTE

1. Il primo provvedimento di Spending-Review è stato il Decreto Legge 7 maggio 2012, n. 52. Il secondo provvedimento in materia è stato il Decreto Legge n. 87 del 2012. Il terzo provvedimento è il Decreto Legge n. 95 del 2012, poi convertito con modificazioni nella legge n. 135/2012.

2. Per la ricostruzione della intricata vicenda relativa alle Fondazioni di partecipazione in campo culturale, a seguito dell'entrata in vigore del decreto-legge n. 95/2012, convertito nella legge n. 135/2012, sia consentito rinviare a Romano G., *La fondazione di partecipazione per i servizi culturali: un modello ancora attuale?*, pubblicato su www.giustamm.it il 27.11.2013.

3. Per un approfondimento sul tema, v. anche *I profili legislativi in tema di gestione e valorizzazione del patrimonio culturale*, in *La cultura che vince. Esperienze di successo nella gestione dei beni pubblici*. Fondazione Florens, Federculture, ottobre 2012, reperibile sul sito www.fondazioneflorens.it.

4. Bellezza E., Florian F., *Le fondazioni del Terzo millennio*, 1998

Giovanna Romano

Dottoranda di ricerca in Diritto della cultura nella
Università degli Studi di Sassari

LE SPONSORIZZAZIONI DI BENI CULTURALI

di Ruggiero Dipace

Sommario: 1. Il contratto di sponsorizzazioni nell'ambito dei contratti di partenariato pubblico privato; 2. Le specificità della disciplina nell'ambito dei beni culturali; 3. La procedura di scelta dello sponsor; 4. Considerazioni conclusive.

1. Il contratto di sponsorizzazione nell'ambito dei contratti di partenariato pubblico privato

Il legislatore ha disciplinato recentemente il contratto di sponsorizzazione dei beni culturali. In particolare, il decreto legge 9 febbraio 2012, n. 5, recante "Disposizioni urgenti in materia di semplificazione e di sviluppo", convertito, con modificazioni, dalla legge 4 aprile 2012, n. 35, modificando il codice dei contratti pubblici (D.lgs 12 aprile 2006, n. 163 (c.d. codice dei contratti pubblici)), definisce un procedimento chiaro per indirizzare le amministrazioni nella scelta delle imprese private che hanno interesse a contribuire alla tutela del patrimonio culturale.

Tale disciplina dimostra che l'apporto dei soggetti privati per la realizzazione di interventi di valorizzazione di beni culturali è ormai ritenuto strategico, se non addirittura necessario, per la cura del patrimonio culturale nazionale.

Prima di analizzare le peculiarità della nuova disciplina nell'ambito dei beni culturali occorre definire i caratteri del contratto di sponsorizzazione che si può annoverare tra le forme più innovative di finanziamento degli interventi pubblici a cui il nostro legislatore ha dedicato numerose norme¹.

Le pubbliche amministrazioni, infatti, ricorrendo a questo strumento, riescono a reperire fondi per finanziare le proprie attività, in un periodo in cui il deficit di bilancio statale pone notevoli limiti alla spesa pubblica. Il privato, dal canto suo, consegue un indubbio ritorno pubblicitario dall'accostamento della propria immagine all'evento o all'intervento pubblico.

Le sponsorizzazioni si possono inquadrare nella categoria dei contratti di partenariato. In tale categoria rientrano tutte le tipologie contrattuali alternative all'appalto per la realizzazione di un'opera pubblica o di un servizio pubblico (concessioni, leasing, società miste)². Si tratta di contratti che hanno a oggetto una o più prestazioni quali la progettazione, la costruzione, la gestione o la manutenzione di un'opera pubblica o di pubblica utilità, oppure la fornitura di un servizio, compreso in ogni caso il finanziamento totale o parziale a carico di privati, anche in forme diverse, di tali prestazioni, con allocazione dei rischi tra soggetti pubblici e soggetti privati a seconda del grado di finanziamento dell'intervento (art. 3, comma 15 ter, codice contratti). È una categoria che si contrappone nettamente allo schema dell'appalto, ove il soggetto privato è coinvolto nell'intervento solo nella fase esecutiva ed eventualmente in quella progettuale. Occorre però rilevare che questo innovativo schema contrattuale non si adatta alla realizzazione di tutte le opere pubbliche ma solo di quelle opere che si definiscono calde o *self liquidating*, ossia che prevedono tariffe da far pagare all'utente, appetibili, quindi, per il soggetto privato. In tal senso possono ben adattarsi agli interventi di valorizzazione dei beni culturali in quanto oramai occorre guardare ai beni culturali

anche in una prospettiva gestionale considerandoli come beni capaci di generare reddito³.

Questi contatti innovativi sono particolarmente importanti per le pubbliche amministrazioni che spesso devono affrontare interventi imprescindibili e onerosi senza la disponibilità di risorse economiche adeguate. Per porre rimedio a tale situazione i soggetti pubblici ricorrono in maniera rilevante agli imprenditori privati, sia come finanziatori sia come partner tecnici che offrono il proprio *know how* alla realizzazione e alla gestione di un'opera o di un servizio. Si tratta di un contratto "globale" dove il privato è responsabile della progettazione, del finanziamento, della realizzazione e della gestione dell'intervento. La caratteristica fondamentale di questi contratti è il coinvolgimento del soggetto privato in tutte le fasi di esecuzione dell'intervento pubblico. Gli elementi che caratterizzano il contratto di partenariato si possono ricavare dalla definizione legislativa. Il primo elemento è rappresentato dalla durata relativamente lunga della collaborazione tra il soggetto pubblico e il soggetto privato. Una tale durata è sintomatica della volontà delle parti di porre in essere una effettiva collaborazione. Il secondo attiene alle modalità di finanziamento del progetto. Il privato può garantire la copertura finanziaria con operazioni complesse coinvolgenti una pluralità di soggetti, anche pubblici, purché non manchi l'apporto del capitale privato. Il terzo è dato dal ruolo dell'operatore economico che partecipa alle varie fasi del progetto (ideazione, progettazione, realizzazione, attuazione e finanziamento), laddove l'amministrazione individua l'interesse pubblico da perseguire, stabilisce gli standard di qualità dei servizi, definisce la politica dei prezzi e delle tariffe e, infine, vigila sul raggiungimento degli obiettivi prefissati. Il quarto è quello della ripartizione dei rischi tra il soggetto pubblico e il soggetto privato: al privato vengono trasferiti i rischi che solitamente ricadono sul soggetto pubblico al quale, invece, spetta la funzione di vigilanza. In proposito, bisogna specificare che non è necessario che tutti i rischi vengano accollati al soggetto privato. La ripartizione, infatti, va effettuata caso per caso, a seconda delle concrete capacità delle parti attraverso la negoziazione delle clausole contrattuali. Vi è, quindi, una condivisione del potere decisionale sul progetto con una ripartizione chiara dei ruoli: il soggetto pubblico definisce gli obiettivi e opera il monitoraggio, mentre quello privato individua le modalità più efficaci per la realizzazione degli obiettivi.

Proprio il contratto di sponsorizzazione può configurarsi come contratto con il quale il soggetto privato può essere coinvolto nelle varie fasi degli interventi pubblici da realizzare. Infatti, nella prassi applicativa lo schema negoziale della sponsorizzazione viene utilizzato in modo molto flessibile e anche per questa ragione ha acquisito una sempre maggiore importanza quale strumento alternativo al provvedimento amministrativo per attuare le finalità istituzionali dei soggetti pubblici⁴.

Il ricorso alla sponsorizzazione è stato previsto per la prima volta dalla l. 6 agosto 1990, n. 223⁵, che ha fornito una chiara definizione dell'istituto, anche se con riferimento al campo degli spettacoli radiotelevisivi e radiofonici che un'impresa pubblica può finanziare per promuoversi. Questa norma, tuttavia,

nell'autorizzare le sole imprese pubbliche a stipulare sponsorizzazioni, escludeva tutti gli altri soggetti pubblici.

Con la successiva l. 27 dicembre 1997, n. 449, legge finanziaria per il 1998, a tutte le amministrazioni pubbliche è stata riconosciuta la possibilità di utilizzare lo strumento in parola nell'ottica del raggiungimento dei seguenti macroobiettivi: lo sviluppo dell'innovazione nell'organizzazione amministrativa, la realizzazione di risparmi di spesa, il miglioramento della qualità dei servizi prestati ai cittadini. A questi la finanziaria per il 1999 (l. 23 dicembre 1998, n. 448) ha aggiunto, con riferimento agli enti locali, quelli dell'efficienza, dell'aumento della produttività e della riduzione dei costi nella gestione dei servizi pubblici e dell'attività di propria competenza.

Sempre in materia di sponsorizzazione è intervenuto l'art. 119 del D.lgs 267/2000⁶, il quale, richiamando espressamente l'art. 43 della l. 449/1997, consente ai Comuni, alle Province e agli altri enti locali di stipulare i contratti di sponsorizzazione per migliorare la qualità dei servizi⁷.

Il più ampio ricorso al contratto di sponsorizzazione da parte del legislatore è in materia di beni culturali⁸, dove l'ambito di applicazione soggettivo è particolarmente ristretto (soltanto il soggetto privato può ricoprire il ruolo di sponsor di una iniziativa o intervento pubblico⁹), mentre quello oggettivo è indefinito (il legislatore afferma genericamente che la sponsorizzazione è lo strumento per iniziative volte alla tutela e alla valorizzazione dei beni culturali). Pertanto, i contraenti risultano liberi di stabilire le iniziative da porre in essere e le modalità attraverso cui attuarle, con l'unico vincolo della compatibilità dell'intervento con il carattere artistico, storico e con l'aspetto ed il decoro del bene culturale. La prestazione dello sponsor può consistere sia in erogazioni finanziarie sia in prestazione di beni e servizi (c.d. sponsorizzazioni tecniche) funzionali alla tutela e alla valorizzazione del bene e il soggetto privato non risulta un mero finanziatore, ben potendo intervenire nelle varie fasi, dalla progettazione alla realizzazione dell'intervento.

Il contratto di sponsorizzazione assume valenza di carattere generale quale strumento per la realizzazione di appalti di lavori, servizi e forniture, fungibile rispetto al contratto di appalto, solo recentemente, con l'adozione del codice dei contratti pubblici (D.lgs 12 aprile 2006, n. 163), che, con riguardo alle modalità di aggiudicazione del contratto, ha fissato una disciplina ampiamente derogatoria rispetto a quella degli appalti¹⁰. Infatti, se un ente intende concludere un contratto di sponsorizzazione al fine di realizzare un intervento, lavoro, servizio o fornitura, a cura e spese dello sponsor, per la scelta di quest'ultimo vengono in rilievo esclusivamente i principi del Trattato (come quello della concorrenza e del divieto di discriminazione) e le disposizioni in materia di requisiti soggettivi dei progettisti e degli esecutori del contratto, nel rispetto della giurisprudenza della Corte di giustizia secondo cui non è possibile attribuire vantaggi economici ad imprese operanti nel mercato senza il rispetto del principio della gara pubblica.

Una volta scelto lo sponsor, la stazione appaltante può intervenire in relazione alla progettazione, direzione ed esecuzione del contratto¹¹.

Le deroghe alla disciplina del codice degli appalti sono piuttosto consistenti, per cui le procedure semplificate per la scelta dello sponsor devono riguardare soltanto i casi in cui l'intervento sia a cura e spese dello sponsor. Viceversa, quando il costo di un lavoro, servizio o fornitura sia sostenuto in parte dalla amministrazione vengono in rilievo le norme del codice sui relativi contratti, altrimenti l'utilizzo della sponsorizzazione concretizzerebbe un modo per eludere la disciplina dell'evidenza pubblica fissata dal codice.

Dall'esame della normativa esposta si riscontra anzitutto il favore del legislatore rispetto all'utilizzo da parte delle pubbliche amministrazioni dei contratti di sponsorizzazione, favore che consegue, senza dubbio, alla revisione in atto dei tradizionali concetti di attività amministrativa e di interesse pubblico.

Con riferimento al contratto di sponsorizzazione, i problemi emergono allorché l'amministrazione assuma il ruolo di sponsor, limitandosi ad erogare somme di denaro.

Infatti, un negozio di tal genere potrebbe essere facilmente assimilato alla fattispecie della donazione o degli aiuti economici alle imprese¹².

Secondo un orientamento¹³, tale fenomeno, soprattutto in campo culturale, avrebbe natura di erogazione liberale alla stregua di una donazione modale¹⁴.

Sembra, piuttosto, che la sponsorizzazione abbia natura di contratto corrispettivo¹⁵, considerato che è un contratto di durata, a titolo oneroso e sinallagmatico, dove lo sponsor è il titolare dell'interesse alla propaganda del proprio nome, della propria attività, dei propri beni e dei propri servizi offerti al pubblico¹⁶ e lo *sponsee* assume contrattualmente la funzione di veicolo della comunicazione, normalmente dietro corrispettivo¹⁷.

Di solito il soggetto sponsorizzato è l'amministrazione per cui la sponsorizzazione funge da strumento atecnico di finanziamento dell'attività dell'ente, dal momento che il finanziamento non si realizza attraverso un rapporto contrattuale, ma soltanto sul piano economico, con la messa a disposizione del corrispettivo pattuito.

È indubbio che qualsiasi attività può essere oggetto di sponsorizzazione, ciò in quanto l'essenza del contratto di sponsorizzazione risiede nell'impatto, sotto il profilo pubblicitario, che l'evento o l'iniziativa sponsorizzata può avere nei confronti del pubblico e che rende la sponsorizzazione appetibile per l'operatore privato, il quale godrà di un adeguato ritorno pubblicitario.

Una ipotesi particolare è quella in cui il contratto di sponsorizzazione stabilisce che sia il soggetto privato a porre in essere l'intervento pubblico, realizzando una forma di partenariato pubblico-privato, come nella finanza di progetto¹⁸.

Peraltro, i bandi di gara per l'aggiudicazione di appalti di lavori, forniture o servizi possono anche contenere una clausola che preveda la sponsorizzazione da parte del soggetto aggiudicatario dell'intervento. D'altronde, il concessionario di un servizio pubblico può impegnarsi nella sponsorizzazione di attività non strettamente connesse all'oggetto della concessione.

Il collegamento fra vari schemi negoziali e, specificamente, fra un appalto di servizi ed un contratto di sponsorizzazione è stato ampiamente analizzato dalla giurisprudenza amministrativa¹⁹ che, solo dopo aver riconosciuto alla pubblica amministrazione la capacità di porre in essere contratti atipici ovvero schemi negoziali caratterizzati dal fenomeno del collegamento, è giunta alla soluzione del problema, ritenendo le sponsorizzazioni quale parziale corrispettivo per l'aggiudicazione del servizio²⁰. Il contratto di sponsorizzazione, infatti, è costituito da un complesso flessibile di regole pattizie che inducono a ritenere i conseguenti rapporti tra lo sponsor e lo *sponsee* non finalizzati

al mero finanziamento del soggetto pubblico.

Con riferimento alle modalità di scelta dello sponsor l'art. 26 esclude le sponsorizzazioni dall'applicazione delle norme del codice (fatta eccezione per le disposizioni in materia di qualificazione dei progettisti e dei soggetti esecutori), stabilendo che la scelta del contraente debba avvenire secondo i principi del Trattato. Peraltro, il successivo art. 27 afferma che l'affidamento dei contratti esclusi dall'applicazione del codice avvenga nel rispetto dei principi di economicità, efficacia, efficienza, imparzialità di trattamento, trasparenza e proporzionalità: l'unico vincolo consiste, dunque, nella necessità di invitare cinque concorrenti, compatibilmente con l'oggetto del contratto.

In realtà, la giurisprudenza aveva già ritenuto necessario che i soggetti pubblici ricorressero a procedure ad evidenza pubblica per individuare lo sponsor con riferimento a qualsiasi tipologia di contratto, anche atipico²¹.

La normativa sull'evidenza pubblica si applica anche alle c.d. sponsorizzazioni tecniche, ossia le sponsorizzazioni per la fornitura di beni e servizi, contratti non gratuiti dove la controprestazione, sebbene singolare, è rappresentata dal ritorno pubblicitario per la fornitura.

Peraltro, nel caso di sponsorizzazione, la scelta trasparente ed imparziale si impone con forza, visto che l'amministrazione lega la propria immagine ad un imprenditore privato²².

I principi generali contenuti nel Trattato o sanciti dalla giurisprudenza della Corte di giustizia delle Comunità europee, come ribadito dal codice dei contratti pubblici si possono di seguito elencare.

In primo luogo, viene in rilievo il principio di parità di trattamento, che, secondo la costante giurisprudenza della Corte di giustizia, si sostanzia in quello di eguaglianza e di non discriminazione, sancendo il divieto di trattare situazioni analoghe in modo diverso, salvo che la diversità di trattamento sia giustificata. Strettamente connesso a tale principio è quello di trasparenza, da garantirsi, sempre secondo la giurisprudenza, con ogni mezzo appropriato, anche tramite forme di pubblicazione dei bandi di gara a livello comunitario. Ciò significa che devono essere fornite tutte le informazioni necessarie affinché i potenziali contraenti possano decidere se partecipare o meno alla procedura. In particolare, devono essere resi noti i criteri di scelta e di attribuzione dei punteggi, l'oggetto del contratto e le prestazioni richieste. Rileva, poi, il principio di proporzionalità, in base al quale, ai fini della selezione dei candidati, una amministrazione appaltante non può esigere capacità tecniche o finanziarie del tutto sproporzionate rispetto all'obiettivo da raggiungere, il quale coincide con l'oggetto del contratto. Infine, il principio del mutuo riconoscimento comporta che la stazione appaltante sia tenuta ad accettare le specifiche tecniche, i controlli, le certificazioni, le qualifiche ed i titoli acquisiti da un candidato in un altro Stato membro.

Una volta rispettati tali principi, l'ente appaltante è libero di scegliere la procedura di aggiudicazione più appropriata, in funzione delle caratteristiche del contratto da aggiudicare.

2. Le specificità della disciplina nell'ambito dei beni culturali

Individuate le coordinate dell'utilizzo del contratto di sponsorizzazione da parte delle pubbliche amministrazioni ora è possibile analizzare la disciplina specifica nella materia dei beni culturali.

Già da tempo il legislatore aveva individuato alcune norme riguardanti tale settore ma solo recentemente si è arrivati a

una disciplina puntuale del procedimento di aggiudicazione di tale contratto. Tale disciplina è stata correttamente inserita all'interno del codice dei contratti pubblici (D.lgs 163/2006), infatti il citato decreto sviluppo del 2012 ha innestato nel corpus normativo del codice dei contratti l'art. 199 bis, rubricato "disciplina delle procedure per la selezione dello sponsor". Si tratta, quindi, di una disciplina orientata all'ipotesi in cui sia l'amministrazione ad essere soggetto sponsee, mentre il privato ricopre il ruolo di sponsor²³.

Già il Codice dei beni culturali prevede una norma generale sulle sponsorizzazioni.

L'art. 120, infatti, afferma che si deve considerare sponsorizzazione di beni culturali "ogni contributo, anche in beni o servizi, erogato per la progettazione o l'attuazione di iniziative in ordine alla tutela ovvero alla valorizzazione del patrimonio culturale, con lo scopo di promuovere il nome, il marchio, l'immagine, l'attività o il prodotto dell'attività del soggetto erogante. Possono essere oggetto di sponsorizzazione iniziative del Ministero, delle Regioni, degli altri enti pubblici territoriali nonché di altri soggetti pubblici o di persone giuridiche private senza fine di lucro, ovvero iniziative di soggetti privati su beni culturali di loro proprietà. La promozione dell'intervento avviene attraverso l'associazione del nome, del marchio, dell'immagine, dell'attività o del prodotto all'iniziativa oggetto del contributo, in forme compatibili con il carattere artistico o storico, l'aspetto e il decoro del bene culturale da tutelare o valorizzare, da stabilirsi con il contratto di sponsorizzazione"²⁴.

Quindi i tratti caratterizzanti della sponsorizzazione sono stati già compiutamente assorbiti nel Codice dei beni culturali e ricalcano lo schema generale e la collocazione di tale negozio nell'ambito dei contratti di partenariato pubblico privato.

Ciò di cui si sentiva la necessità era una disciplina specifica delle procedure di selezione in quanto spesso e volentieri le amministrazioni agivano nel dubbio di operare in maniera conforme alla legge.

A dire il vero le nuove disposizioni non si limitano solo a precisare la procedura di selezione dello sponsor ma innanzitutto ribaltano l'approccio strategico alla valorizzazione del bene culturale tramite sponsorizzazione.

Infatti, si prevede che ogni pubblica amministrazione integri il programma triennale dei lavori di cui all'art. 128 del codice contratti con un elenco che indica i lavori, servizi e forniture che si intendono realizzare tramite sponsorizzazione. È quindi l'amministrazione che programma l'intervento secondo una logica che è da tempo prevista nel campo delle opere pubbliche ove la programmazione consiste in atti attraverso i quali la pubblica amministrazione individua per un determinato periodo di tempo gli interventi infrastrutturali destinati a soddisfare i bisogni della collettività di riferimento²⁵.

Tale definizione ben può riguardare anche il settore dei beni culturali.

Gli obiettivi generali che si pone la programmazione sono molteplici. Innanzitutto viene in rilievo la razionalizzazione delle scelte e la corretta allocazione delle risorse; poi il favorire l'apertura alla concorrenza tra operatori privati anche nella delicata fase della scelta strategica delle opere da realizzare. All'obiettivo della razionalizzazione delle scelte strategiche si è affiancato quello della corretta allocazione delle risorse finanziarie, divenuto primario in funzione della oramai cronica situazione deficitaria delle casse pubbliche. Inoltre, l'intento è stato quello di scardinare il fenomeno della programmazione rovesciata in virtù del quale si capovolgeva il rapporto tra opere e finanziamento, per cui la scelta dell'opera da realizzare era consequenziale alla disponibilità di specifici finanziamenti, in un'ottica di scelte estemporanee e, spesso, non volte alla sod-

disfazione delle esigenze della collettività.

Tali obiettivi generali sono gli stessi che hanno giustificato la previsione della programmazione degli interventi di sponsorizzazione. È l'amministrazione che decide in via preventiva sulla base di studi di fattibilità o di progetti preliminari quali beni sponsorizzare.

Sul punto però occorre rilevare che resta sempre aperta, come peraltro accade nell'ambito delle opere pubbliche, la possibilità per gli stessi soggetti privati di presentare dichiarazioni spontanee di interesse alla sponsorizzazione. In tal modo si consente di intervenire su ulteriori beni non presi in considerazione in un primo momento dalla amministrazione.

In ordine alla tipologia di contratti di sponsorizzazione di beni culturali possono venire in rilievo tre differenti modelli: la sponsorizzazione "tecnica", che consiste in un contratto ricomprensivo la progettazione e la realizzazione di parte o di tutto l'intervento a cura e a spese dello sponsor dei lavori (oltre a lavori, le prestazioni rese dallo sponsor potranno consistere, come anche in servizi e forniture strumentali a primi – come servizi di installazione e montaggio di attrezzature e impianti, forniture degli arredi da collocare nei locali – o in servizi e forniture autonomi come servizi di organizzazione di mostre all'interno di istituti della cultura pubblici); la sponsorizzazione "pura", in cui lo sponsor si impegna a finanziare, anche mediante accollo, le obbligazioni di pagamento dei corrispettivi dell'appalto dovuti dall'amministrazione; la sponsorizzazione "mista" in cui lo sponsor può, ad esempio, curare direttamente e fornire la sola progettazione, limitandosi a erogare il finanziamento per le lavorazioni previste²⁶.

Principio fondamentale è che qualsiasi contratto di sponsorizzazione si debba concludere sulla base di una procedura a evidenza pubblica.

3. La procedura di scelta dello sponsor

La disciplina della sponsorizzazione nell'ambito del codice dei contratti è, come visto, ampiamente derogatoria rispetto a quella degli appalti con riguardo alle modalità di aggiudicazione del contratto. Ciò significa che la procedura di aggiudicazione pur nel rispetto dei principi dell'evidenza pubblica non è rigidamente disciplinata dalle norme.

Per quanto riguarda i beni culturali, però, si è voluto scegliere una strada differente nella consapevolezza che l'incertezza normativa potesse bloccare l'utilizzo di una preziosa fonte di finanziamento in questo campo strategico per la Nazione; quindi, il testo del nuovo art. 199 bis prevede, una disciplina dell'iter di selezione dello sponsor nel settore dei beni culturali.

Nulla vieta all'amministrazione di richiamare nel bando le disposizioni del codice dei contratti che regolamentano la fase di selezione del contraente. In tal caso, l'amministrazione si vincolerà al rispetto di tali disposizioni.

L'art. 199 bis prevede che alla programmazione segua la pubblicazione di appositi bandi, dai contenuti molto semplificati (con una variante di maggiore dettaglio e specificazione per il caso di sponsorizzazione tecnica), per accelerare e semplificare i compiti della stazione appaltante.

La pubblicazione deve avvenire secondo le modalità ordinarie, sul sito istituzionale dell'amministrazione procedente per almeno trenta giorni, con avviso su almeno due dei principali quotidiani a diffusione nazionale e nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, nonché per contratti di importo superiore alle soglie di cui all'articolo 28, nella Gazzetta Ufficiale dell'Unione Europea.

L'amministrazione procedente deve decidere e scegliere, se vuole una sponsorizzazione tecnica (quando non si ritenga in grado di gestire le gare per l'appalto dei servizi e dei lavori e/o le successive fasi contrattuali e di cantiere), una sponsorizzazione pura (quando già disponga dei progetti e sia in grado di curare le gare, gli appalti e la gestione dei rapporti), oppure una sponsorizzazione mista (quando, ad esempio, disponga di un mero studio di fattibilità e voglia ottenere direttamente dallo sponsor i documenti di progetto, per la successiva messa a gara, a propria cura, del solo appalto di realizzazione dei lavori). Questa scelta di base è fondamentale per la chiarezza della procedura da seguire: nel caso di sponsorizzazione tecnica il bando sarà più complesso, perché dovrà indicare anche i parametri e i criteri di valutazione delle offerte (in particolare, in ordine ai contenuti progettuali e alle modalità di selezione dell'appaltatore).

Nel caso di sponsorizzazione pura il meccanismo di selezione è improntato a criteri di semplicità e di chiarezza: si avrà una richiesta di offerte in aumento sull'importo del finanziamento minimo indicato. Quindi, nel bando devono essere previsti gli interventi di tutela che lo sponsor selezionato è chiamato a finanziare nonché la precisazione delle relative attività da porre in essere, nonché l'importo minimo previsto per la realizzazione dell'intervento.

L'aggiudicazione verrà effettuata in favore del soggetto che avrà presentato l'offerta di finanziamento più alta.

Nel caso di sponsorizzazione tecnica (o mista, per la parte "tecnica"), si avrà (non solo una richiesta di offerte in aumento sull'entità del finanziamento minimo, ma anche) una richiesta del progetto o di un'offerta complessiva di realizzazione dell'intervento a cura dello sponsor.

Il criterio di aggiudicazione è quello dell'offerta economicamente più vantaggiosa. Tale meccanismo impone all'amministrazione di valutare l'offerta sulla base di differenti elementi che attengono al profilo di tipo tecnico e qualitativo di quanto proposto e non solo, quindi, a quello economico. Si tratta di valutare l'offerta che presenta il miglior rapporto qualità prezzo. Esso è caratterizzato da attenzione all'aspetto qualitativo dell'offerta e da flessibilità maggiore rispetto al sistema del premio più basso.

La sua utilizzazione, però, rende più complesso lo svolgimento delle operazioni di gara.

In questa ipotesi si applicano i principi e le norme del codice dei contratti in materia di offerta economicamente più vantaggiosa.

La stazione appaltante deve essere lasciata libera di analizzare caso per caso quali siano gli elementi più adatti per individuare l'offerta più vantaggiosa.

Il comma 2 dell'art. 83 del codice dei contratti, che disciplina l'offerta economicamente più vantaggiosa, prevede che sia il bando a elencare i criteri di valutazione e la ponderazione attribuita a ciascuno di essi. Peraltro, nello stesso bando può essere prevista una clausola di sbarramento, che individui una soglia di punteggio, espressa con un valore numerico determinato, al di sotto della quale l'offerta può essere ritenuta inappropriata.

Nell'ipotesi in cui non sia possibile operare una ponderazione dei criteri, il bando o il capitolato d'oneri possono indicare l'ordine decrescente di importanza degli stessi.

La previa definizione nel bando di gara dei criteri di valutazione delle offerte e della loro influenza ai fini della selezione della migliore offerta costituisce attuazione del principio di imparzialità e di trasparenza sia perché, eliminando (o riducendo notevolmente) gli apprezzamenti soggettivi della commissione giudicatrice, garantisce l'imparzialità delle valutazioni, sia per-

ché si traduce nella tutela del principio della par condicio tra i concorrenti i quali sono tutti messi in condizione di formulare un'offerta in grado di concorrere ad armi pari all'aggiudicazione del contratto.

L'art. 120 del regolamento di esecuzione del codice dei contratti (d.p.R. 5 ottobre 2010, n. 207) prevede che debba essere il bando di gara a indicare i pesi o punteggi da assegnare agli elementi di valutazione e che lo stesso bando per tutti gli elementi di valutazione qualitativa preveda i sub elementi ed i sub-pesi o i sub-punteggi in base ai quali è determinata la valutazione.

La norma di cui all'art. 199 bis prevede che occorre nominare un'apposita commissione giudicatrice nel caso di interventi di valore superiore a un milione di euro e nei casi di particolare complessità.

Tale norma si riferisce esclusivamente al caso della sponsorizzazione tecnica o mista, poiché questo appesantimento procedurale non si giustificerebbe per il caso di sponsorizzazione pura.

Allorché si nomini una commissione di gara devono applicarsi i principi e le norme del codice dei contratti. La nomina dei commissari e la costituzione della commissione deve avvenire dopo la scadenza del termine fissato dal bando per la presentazione delle offerte (art. 84, comma 4, codice dei contratti).

Nella materia delle sponsorizzazioni devono essere richiamati i principi di carattere generale applicabili a tutte le procedure a evidenza pubblica circa lo svolgimento della gara, come il favor participationis²⁷, il principio di imparzialità, che nell'attività di scelta del contraente si traduce nel principio della par condicio, nel principio di continuità delle operazioni di gara e in quello di riservatezza²⁸.

La norma di cui all'art. 199 bis, comma 1, prevede la possibilità che l'amministrazione procedente, possa sollecitare un rilancio sulle offerte in aumento. Si ritiene che, comunque, questa possibilità debba essere esplicitamente prevista dal bando di gara.

È, quindi, affidata alla scelta tecnico-discrezionale di ciascuna amministrazione la elaborazione di metodi, anche di dialogo competitivo e di altri negoziati più semplici ed efficaci. L'amministrazione potrebbe rifarsi ai criteri previsti dal codice in materia di dialogo competitivo (art. 58)²⁹.

Il comma 2 dell'art. 199 bis disciplina espressamente un passaggio procedurale che ha evidenziato particolari criticità, quello successivo all'esito negativo della gara. La norma dispone nel senso della possibilità per l'amministrazione procedente, entro un lasso di tempo successivo ragionevole (sei mesi), di ricercare di propria iniziativa a trattativa privata lo sponsor con cui negoziare il contratto di sponsorizzazione, ma a condizione che rimangano ferme la natura e le condizioni essenziali delle prestazioni richieste nella sollecitazione pubblica. È dunque vietata la stipula di una sponsorizzazione pura dopo la richiesta, nella fase di sollecitazione pubblica, di una sponsorizzazione tecnica. È, invece, consentito, che sia stipulata una sponsorizzazione mista dopo una gara di sponsorizzazione pura rimasta deserta.

La norma, infatti, lascia spazi di elasticità per una sua applicazione ragionevole: il principio dell'identità della prestazione e del tipo di contratto (tra gara e fase successiva di negoziazione diretta) non può essere interpretato in termini così rigidi da precludere (contraddittoriamente) ogni spazio agli esiti fisiologici della negoziazione, che deve e può condurre a quegli aggiustamenti ragionevoli che possano rendere l'operazione fattibile, eliminando per l'appunto quelle previsioni di bando irrealistiche, eccessivamente onerose o complesse, di difficile attuazione che avevano contribuito a causare l'esito negativo

della gara. Entro questi limiti e secondo principi di proporzionalità e di ragionevolezza, dunque, deve ritenersi consentito, a termini di questa nuova disposizione, la conclusione di un contratto analogo a quello prefigurato nell'avviso pubblico, purché rispettoso della natura e delle condizioni essenziali di quello ipotizzato nel bando.

La norma conclude, infine, prevedendo che, decorso il termine di sei mesi aperto alla ricerca negoziata dello sponsor, il medesimo progetto possa, a discrezione dell'amministrazione, o essere accantonato (o realizzato con fondi pubblici, se disponibili), o essere nuovamente pubblicato nell'allegato del programma triennale dei lavori dell'anno successivo.

L'amministrazione una volta conclusa la gara procede alla aggiudicazione del contratto di sponsorizzazione con il soggetto che ha offerto il finanziamento maggiore, in caso di sponsorizzazione pura, o ha proposto l'offerta realizzativa giudicata migliore, secondo i parametri di valutazione e i criteri di giudizio enunciati nel bando, in caso di sponsorizzazione tecnica.

Prima della stipula del contratto, l'amministrazione deve provvedere a svolgere una serie di controlli. Innanzitutto, richiede all'aggiudicatario nonché al concorrente che segue in graduatoria di provare il possesso dei requisiti. L'aggiudicazione definitiva diventa efficace dopo la verifica del possesso dei prescritti requisiti.

A questo punto si applicheranno le norme di cui all'art. 11 del codice dei contratti valevoli per tutti i contratti della pubblica amministrazione, anche per quelli che, come le sponsorizzazioni, sono parzialmente esclusi dalla integrale applicazione delle norme codicistiche.

Divenuta efficace l'aggiudicazione definitiva e fatto salvo l'esercizio dei poteri di autotutela nei casi consentiti dalle norme vigenti, la stipulazione del contratto ha luogo entro il termine di sessanta giorni.

Al contratto di sponsorizzazione si applica la disciplina dello *stand still period*, per cui il contratto non può comunque essere stipulato prima di trentacinque giorni dall'invio dell'ultima comunicazione del provvedimento di aggiudicazione definitiva (art. 11 comma 10). Le amministrazioni aggiudicatrici non possono stipulare il contratto né tantomeno consentirne l'esecuzione in questo periodo: la mancata osservanza di tale moratoria potrebbe comportare la declaratoria di inefficacia del contratto da parte del giudice amministrativo. Poiché il termine di impugnazione dell'aggiudicazione è fissato in trenta giorni, tale norma impedisce alle pubbliche amministrazioni di stipulare un contratto prima di avere la contezza di un ricorso giurisdizionale avverso il provvedimento di aggiudicazione.

4. Considerazioni conclusive

Dalle considerazioni sopra esposte si possono trarre alcune considerazioni conclusive.

Innanzitutto si può rilevare come il legislatore, attraverso una specifica disciplina, abbia considerato con estremo *favor* la possibilità di realizzare interventi di valorizzazione e tutela del patrimonio culturale attraverso le sponsorizzazioni. Infatti, l'esigenza di reperire sempre maggiori risorse finanziarie, a onta di una ormai patologica situazione deficitaria per le casse degli enti pubblici, sembra avere indotto il legislatore a prospettare soluzioni di azione non tradizionali.

Inoltre tali decisivi interventi pubblici possono realizzarsi anche attraverso moduli negoziali di origine privatistica attraverso strumenti negoziali non tipizzati. Tale soluzione lascia libere le pubbliche amministrazioni di plasmare la disciplina contrattuale alle concrete esigenze del caso singolo, senza dover far

uso di rigidi schemi predeterminati. Nello stesso tempo, però, l'utilizzazione di questi strumenti negoziali deve rispondere a determinati principi generali caratterizzanti l'attività amministrativa quali quelli di legalità, di imparzialità e di trasparenza. Proprio questo obiettivo è perseguito dalla recentissima riforma in materia di sponsorizzazione dei beni culturali.

NOTE

1. Sul contratto di sponsorizzazione si veda in particolare Amato V., *Sponsorizzazione*, in *Enc. giur.*, vol. XXX, Milano, 1993; Magni I., *Il contratto di sponsorizzazione*, in Cendon P. (a cura di), *I nuovi contratti nella prassi civile e commerciale*, Torino, 2003, p.79; Videri G., *Il contratto di sponsorizzazione: natura e disciplina*, in *Giust. civ.*, 2001, 1, 3; Bianca M., *Sponsorizzazione*, in *Dig. disc. priv.*, vol. XV, Torino, 1998, p.134; Giacobbe M., *Atipicità del contratto e sponsorizzazione*, in "Riv. dir. civ.", 1991, II, p.399; Bianca M., *I contratti di sponsorizzazione*, Rimini, 1990; Verde G., *Il contratto di sponsorizzazione*, Napoli, 1989; Gatti S., *Sponsorizzazione*, in *Enc. dir.*, vol. XLII, Milano, 1990, p.509; Inzitari B., *Sponsorizzazione*, in *Contr. impr.*, 1985, p.248. Con riferimento all'utilizzo del contratto di sponsorizzazione da parte delle p.a. sia consentito di rinviare a Dipace R., *Il contratto di sponsorizzazione e suo utilizzo da parte delle pubbliche amministrazioni*, in *Foro amm. TAR*, 2004, pag.3898 e per un inquadramento del contratto nel più ampio fenomeno del partenariato pubblico privato si veda Dipace R., *Partenariato pubblico privato e contratti atipici*, Milano, 2006. Nelle sponsorizzazioni la diffusione e la promozione del nome e del segno si realizzano in virtù della particolare capacità di essere lo sponsee, per la propria specifica attività, di grande popolarità o, comunque, di compiere attività oggetto dell'attenzione pubblica. In sostanza, lo sponsee assume l'obbligo di fungere da mezzo di comunicazione, impegnandosi a porre in essere una serie di comportamenti rivolti a formare o accrescere la notorietà dello sponsor. Il contratto di sponsorizzazione rappresenta una tipica attività di marketing, diretta allo studio ed allo sviluppo della domanda di beni e servizi nonché un veicolo pubblicitario di notevole importanza per un determinato prodotto, marchio o azienda. È stato, infatti, osservato (Fusi M., *I vent'anni dell'autodisciplina pubblicitaria italiana*, in "Riv. dir. ind.", 1986, I, p.179) che le sponsorizzazioni devono essere considerate nuove forme di propaganda pubblicitaria.
2. Sui contratti di partenariato pubblico privato sia consentito rinviare a Dipace R., *Partenariato pubblico privato e contratti atipici*, Milano, 2006.
3. Vaiano D., *La valorizzazione dei beni culturali*, Torino, 2011, p.61.
4. Ciò risulta in linea con lo spirito della novella (l. 11 febbraio 2005, n. 15) alla legge sul procedimento amministrativo (l. 7 agosto 1990, n. 241) che prevede il ricorso a strumenti privatistici quale ordinario modo di agire delle pubbliche amministrazioni, in quanto l'unico elemento di rilievo è quello finalistico. In realtà, l'art. 1, c. 1 bis, della l. 241/1990 afferma il principio della prevalenza del diritto privato quale corpus normativo che disciplina anche l'azione dei soggetti pubblici, la cui piena capacità di diritto privato consente loro di ricorrere anche ai contratti atipici, con il solo vincolo del rispetto dell'interesse pubblico. Tale asserzione, apparentemente rivoluzionaria, è

Ruggiero Dipace

Professore ordinario di Diritto amministrativo nella
Università degli Studi del Molise

mitigata dalla previsione di notevoli limiti che ne frenano fortemente l'impatto e la rendono una mera dichiarazione di intenti più che una regola operativa.

5. A dire il vero già negli anni ottanta del secolo scorso si erano avuti dei casi in cui disposizioni legislative consentivano allo Stato o ad altri enti pubblici di fare ricorso allo strumento della sponsorizzazione, o, quanto meno, a forme di collaborazione tra soggetti pubblici e soggetti privati. Ad esempio, la l. 2 agosto 1982, n. 512, concernente il regime fiscale agevolato dei beni culturali consentiva a soggetti che indirizzavano la propria attività sul campo della cultura di dedurre, ai fini delle imposte sui redditi delle persone fisiche e giuridiche, erogazioni effettuate a favore dello Stato o di altri enti pubblici. Uno dei campi in cui maggiormente si utilizza il contratto di sponsorizzazione è quello della tutela e della valorizzazione dei beni culturali. In materia di beni culturali si veda la relativa voce di Ainis M. e Fiorillo M., *Beni culturali ed ambientali*, in Cassese S. (a cura di), *Trattato di diritto amministrativo, Diritto amministrativo speciale*, vol. II, cit., p.1449. Uno dei punti qualificanti del testo unico sui beni culturali è proprio quello relativo alla valorizzazione dei beni culturali attraverso la sponsorizzazione (D.lgs 42/2004).

6. Per un commento all'art. 119 del testo unico delle leggi sugli enti locali si veda Bisso G., in AA. VV., *Commento al testo unico enti locali*, coordinato da Iitalia V., Milano, 2000, p.1271.

7. Sul punto si veda Piperata G., *Sponsorizzazioni e appalti pubblici degli enti locali*, in "Riv. trim. app.", 2002, p.74.

8. Il D.lgs 42/2004 è attuazione della l. 137/2002, che contiene la delega per la riforma del Governo e della Presidenza del Consiglio dei Ministri; in particolare, l'art. 10 prevede la delega per la codificazione in materia di beni culturali ed ambientali. Piperata G., *Sponsorizzazioni ed interventi di restauro di beni culturali*, in Aedon, 1, 2005; Veronelli M., *Le sponsorizzazioni dei beni culturali*, in G. d. a., 2005, p.887. Il D.lgs 42/2004 definisce il contratto di sponsorizzazione di beni culturali come ogni forma di contributo in beni o servizi da parte di soggetti privati alla progettazione o all'attuazione di iniziative del Ministero, delle Regioni, degli altri enti pubblici territoriali, ovvero di soggetti privati, nel campo della tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, con lo scopo di promuovere il nome, il marchio, l'immagine, l'attività o il prodotto dell'attività dei soggetti medesimi. L'associazione del nome, del marchio, dell'immagine, dell'attività o del prodotto all'iniziativa oggetto del contributo deve avvenire in forme compatibili con il carattere artistico, storico e con l'aspetto ed il decoro del bene culturale da tutelare o valorizzare

9. Come si vedrà in seguito, anche il soggetto pubblico può assumere il ruolo di sponsor di una iniziativa privata degna di essere finanziata o promossa.

10. In particolare, gli artt. 26 e 53 disciplinano le modalità di aggiudicazione del contratto di sponsorizzazione.

11. L'art. 26, riprendendo le disposizioni di cui all'art. 2, c. 6, della legge 11 febbraio 1994, n. 109 e quelle dell'art. 2 del D.lgs 22 gennaio 2004, n. 30, recante "Modificazioni alla disciplina degli appalti di lavori pubblici concernenti i beni culturali", prevede la possibilità che il soggetto sponsor realizzi opere e lavori pubblici. In particolare, la normativa richiamata stabilisce l'applicabilità della disciplina dei lavori pubblici per gli interventi di conservazione dei beni culturali e per l'esecuzione di scavi archeologici, realizzati mediante contratti di sponsorizzazione, precisando che, invece, le norme nazionali o regionali in materia di lavori pubblici non si applicano se tali interventi sono a cura e spese dello sponsor. Le norme applicabili sono quelle sulla qualificazione dei progettisti e dei soggetti esecutori. L'art. 2, peraltro, prescrive che tali appalti devono essere aggiudicati, comunque, nel rispetto dei principi comunitari e ciò comporta che lo sponsor è tenuto ad individuare il proprio contraente mediante un procedimento di confronto concorrenziale, trasparente e pubblico, ancorché non vengano in rilievo le norme relative ai criteri ed alle procedure di scelta del contraente previsti dalla l. 109/1994. Sulla sponsorizzazione ed il suo rapporto con la disciplina dei lavori pubblici si veda Vitale C., *La realizzazione dei lavori di restauro dei beni culturali*, in G. d. a., 2005, 219.

12. L'assimilazione dei contratti di sponsorizzazione alle sovvenzioni è stata anche effettuata da parte della giurisprudenza amministrativa nel caso di attività sportive sponsorizzate dalla amministrazione. Ed invero, il TAR Sicilia, sez. I, 8 marzo 2000, n. 461, in Foro amm., 2000, 3399, ha affermato che le attività sportive hanno i requisiti per essere considerate meritevoli di sovvenzioni pubbliche nelle varie forme consentite dal diritto. L'ente pubblico, però, ha l'onere di fornire congrua motivazione da valutarsi caso per caso.

13. Gazzoni F., *Manuale di diritto privato*, Napoli, 1996, 1251.

14. Soprattutto nel campo dei beni culturali si ammette che la pub-

blica amministrazione possa porre in essere attività di patrocinio o di mecenatismo attraverso erogazioni liberali. L'attività di patrocinio consiste nell'erogazione di somme a titolo di liberalità per la sovvenzione di eventi artistici e culturali. Con tale azione l'ente realizza nell'ambito della sua funzione sociale altri fini quali quello di accrescere il pregio della sua immagine agli occhi della collettività.

15. Il problema inevitabilmente si intreccia con quello della capacità delle amministrazioni di compiere donazioni. Si deve rilevare che la giurisprudenza ha riconosciuto alla pubblica amministrazione tale capacità. L'orientamento della giurisprudenza è stato favorevole all'ammissibilità delle donazioni da parte di enti pubblici ritenendo in generale che la funzione di interesse pubblico rilevarebbe quale motivo dell'animo donandi, salvo le limitazioni proprie del diritto civile (Cass., sez. un., 18 gennaio 1955, in Foro it., 1955, 1, 471 e più recentemente, Cass., 18 dicembre 1996, n. 11311, in Rep. foro it., 1996). Queste decisioni ammettono la generale capacità degli enti pubblici di donare quando l'atto di liberalità miri al conseguimento di fini di pubblico interesse. Ciò sulla base dell'assunto che nel diritto positivo non esiste una norma che sancisca tale incapacità per le persone giuridiche in generale e per quelle pubbliche in particolare. Parte rilevante della dottrina meno recente, invece, ha negato la possibilità da parte dell'ente pubblico di porre in essere donazioni sostenendo l'incompatibilità tra l'animo donandi e la funzione sociale che gli enti pubblici devono svolgere (Biondi B., *Le donazioni degli enti pubblici. Limiti e forma*, in Giur. it., 1960, I, 2, 97). Giannini M. S., *Dir. amm., cit.*, vol. II, 420, invece, riconosce la libertà della pubblica amministrazione di porre in essere donazioni essendo sufficiente che nelle motivazioni delle deliberazioni a contrarre sia espressamente indicato il motivo di interesse pubblico per il quale si intende addvenire al negozio. Ciò ha indotto ad affermare che la capacità a donare è generale salvo espresso divieto di legge (Pugliese F. P., *Contratti della pubblica amministrazione*, in Enc. giur., vol. IX, Roma, 1988, p.989; Sepe O., *Contratti della pubblica amministrazione*, in Enc. dir., vol. IV, Milano, 1954, p.11). Una tesi intermedia ha sottolineato la difficoltà di inquadrare le attribuzioni gratuite degli enti pubblici all'interno della fattispecie civilistica della donazione in quanto tali atti non potranno mai prescindere dalla cura dell'interesse pubblico, mentre nel contratto civilistico di donazione assume rilievo esclusivo lo spirito di liberalità (Iacovino C., Tavassi V. e Cassandro T., in Cataudella A. (a cura di), *La donazione*, Milano, 1996, p.130; Palazzo A., *Le donazioni*, in *Commentario al codice civile*, diretto da Schlesinger P., Milano, 1991, p.221; Alessi R., *Sull'ammissibilità di donazioni da parte di enti pubblici*, in Giur. Cass. civ., 1947, 2, 480).

16. Le prestazioni oggetto del contratto sono normalmente di *do ut facias* e le obbligazioni di *facere* dello sponsee, di tipo attivo e permissivo, costituiscono l'elemento qualificante della fattispecie negoziale.

17. Si veda Amato V., *op. cit.*, p.3. Sulla onerosità del contratto si deve osservare una certa divergenza nella dottrina. Infatti, secondo Gazzoni F., *Manuale di diritto privato*, cit., p.1251, il contratto di sponsorizzazione, allorché si manifesti come sponsorizzazione tecnica, nella quale lo sponsor fornisce gratuitamente allo sponsee materiale o strumenti per svolgere la propria attività, si potrebbe definire come contratto gratuito modale, mentre nel caso in cui lo sponsor, versi esclusivamente una somma di denaro per la reclamizzazione della propria immagine, come contratto atipico ed oneroso. Sulla gratuità del contratto, anche nel caso in cui venga in rilievo la sponsorizzazione interna, sono stati sollevati dubbi, condivisi da altra parte della dottrina che ha, invece, correttamente affermato l'onerosità dello stesso. Infatti, secondo questa dottrina (Bianca M., *I contratti*, cit., p.127; Amato V., *op. cit.*, p.5), tutte le tipologie di contratti di sponsorizzazione si dovrebbero considerare a titolo oneroso. Nel caso della sponsorizzazione vi è sempre una prestazione dello sponsor che attribuisce una somma di denaro o fornisce al soggetto sponsorizzato, il quale, in cambio del vantaggio ricevuto, si obbliga a reclamizzare l'immagine dello sponsor; in ciò consiste il vantaggio per il soggetto sponsor derivante dalla prestazione principale dello sponsorizzato.

18. Nella prassi commerciale, infatti, può accadere che al soggetto sponsor venga richiesto non solo di finanziare l'evento, ma anche di organizzarlo e provvedere alla sua realizzazione.

19. La giurisprudenza si è occupata dell'inserimento di clausole di sponsorizzazione in bandi riguardanti l'aggiudicazione di servizi di tesoreria da parte di amministrazioni locali, considerandolo legittimo. Questa conclusione, però, è stata raggiunta dopo un ampio dibattito che ha posto in evidenza posizioni fortemente contrarie. Il servizio di tesoreria è disciplinato dagli artt. 208, 209 e 210 del

D.lgs 267/2000. In particolare, l'art. 209, definisce il servizio di tesoreria nell'ambito delle operazioni complesse di operazioni legate alla gestione finanziaria dell'ente locale e la norma di cui all'art. 210 prescrive che il contratto debba essere affidato con procedure ad evidenza pubblica. Le modalità di affidamento possono, invece, essere definite nei regolamenti di contabilità delle singole amministrazioni (Cons. Stato, sez. VI, 4 dicembre 2001, n. 6073, in Cons. Stato, I, 2626).

Questo indirizzo è stato confermato dalla adunanza plenaria del Consiglio di Stato con la decisione 18 giugno 2002, n. 6, in Urb. app., 2002, 1321, con nota di Caranta R.

20. Si pongono delicati problemi in ordine alla disciplina del contratto. Sembra utile distinguere l'ipotesi in cui in uno stesso contratto vengano previste le prestazioni tipiche del servizio di tesoreria abbinate alle prestazioni relative alla sponsorizzazione da parte del concessionario di particolari eventi individuati nel contratto medesimo dalle ipotesi in cui il contratto di tesoreria sia distinto da quello di sponsorizzazione, anche se le due fattispecie negoziali rientrano in un unico disegno previsto dai contraenti. Nel primo caso potrebbe venire in rilievo la figura del contratto misto, in quanto il contratto di tesoreria perderebbe la sua autonomia fisionomia per combinarsi con il contratto di sponsorizzazione. Concorrono qui più elementi di più fattispecie negoziali che però si fondono in unica causa. La funzione e la commistione di questi singoli elementi significa, secondo quanto affermato dalla dottrina (Bianca C. M., *Il contratto*, cit., p.451), che ciascuno di essi si completa con l'altro concorrendo a realizzare un interesse unitario sul piano pratico economico. D'altra parte, il contratto misto in questi casi finisce per presentarsi come un autonomo schema negoziale del tutto peculiare. Si potrebbe, tuttavia, affermare che nell'ipotesi in questione venga rilievo la figura del contratto a struttura complessa nel quale si combinano tutte le componenti di più schemi tipici a differenza del contratto misto dove la combinazione è solo tra alcune componenti di schemi tipici (sulla differenziazione si veda Cataudella A., *I contratti*, Torino, 2000, p.179). Il riferimento a tali forme può essere effettuato anche per la sponsorizzazione che non è un contratto legalmente tipico. Atteggendosi questo schema negoziale alla stregua di un contratto misto, la disciplina applicabile sarà quella del contratto prevalente. Qualora il contratto di tesoreria sia scisso da quello di sponsorizzazione, ancorché i contratti risultino legati da un assetto di interessi inscindibilmente unitario, viene in rilievo il fenomeno del collegamento negoziale. Quest'ultimo si verifica quando si pongono in essere una pluralità di negozi, ognuno produttivo in sé di effetti propri, ma tutti tra loro coordinati per l'adempimento di una funzione fondamentale (la definizione è di Santoro Passarelli F., *Dottrine generali del diritto civile*, Napoli, 1966, 215). In questi casi, l'operazione economica è realizzata attraverso diversi negozi autonomi ma collegati, poiché le sorti dell'uno finiscono per influenzare le sorti dell'altro, in termini di validità ed efficacia, essendo unico l'interesse perseguito dai privati (simul stabunt simul cadent).

21. Cons. Stato, sez. VI, 10 ottobre 2002, n. 5442, in Cons. Stato, 2002, 2184. La fattispecie oggetto della decisione riguardava la scelta dello sponsor da parte della Federazione italiana gioco calcio (F.I.G.C.).

22. Sul punto, peraltro, conviene la stessa Autorità di vigilanza sui lavori pubblici in un secondo parere riguardante le sponsorizzazioni emanato in data 31 gennaio 2001, in www.aranagenzia.it, su specifici quesiti posti dall'Agenzia per la rappresentanza negoziale delle pubbliche amministrazioni (ARAN). In particolare, l'Autorità ha affermato che, non potendosi applicare per la scelta dello sponsor le specifiche procedure che la legislazione comunitaria e nazionale prevedono per gli appalti pubblici di lavori, forniture e servizi, data l'atipicità del contratto in questione, è necessario ricorrere a procedure che garantiscano comunque il rispetto dei principi fondamentali di efficacia, efficienza e trasparenza dell'azione amministrativa. La scelta dello sponsor deve essere preceduta da adeguate forme di pubblicità al fine di stimolare l'interesse dei privati a concorrere. Inoltre, la fase di scelta del contraente deve concretizzarsi in un confronto concorrenziale fra le proposte pervenute entro il termine fissato dall'amministrazione stessa. La scelta da parte della pubblica amministrazione, pur non risultando vincolata da parametri normativi prefissati ed immutabili, dovrebbe tuttavia essere determinata dalla qualità del prodotto che si riceve in controprestazione dallo sponsor, dal relativo valore economico, dalla convenienza dell'amministrazione ad acquisirlo nella propria disponibilità, dalla fiducia e dalla stessa immagine dello sponsor per gli effetti di ritorno sulla pubblicizzazione dell'avvenimento.

23. L'articolo 61, comma 1, del decreto sviluppo ha demandato al

Ministro per i beni e le attività culturali il compito di approvare con proprio decreto "norme tecniche e linee guida applicative delle disposizioni contenute nell'articolo 199-bis del Decreto Legislativo 12 aprile 2006, n. 163, nonché di quelle contenute nell'articolo 120 del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, e successive modificazioni, anche in funzione di coordinamento rispetto a fattispecie analoghe o collegate di partecipazione di privati al finanziamento o alla realizzazione degli interventi conservativi su beni culturali, in particolare mediante l'affissione di messaggi promozionali sui ponteggi e sulle altre strutture provvisorie di cantiere e la vendita o concessione dei relativi spazi pubblicitari". Tali linee guida non sono state ancora pubblicate ma, ovviamente, questa circostanza non comporta affatto che le norme di cui al codice non siano operative. Le pubbliche amministrazioni, infatti, possono già utilizzare le procedure previste dal codice.

24. Altra norma di rilievo è quella di cui all'articolo 2, comma 7, del decreto legge 31 marzo 2011, n. 34, convertito, con modificazioni, dalla legge 26 maggio 2011, n. 75, che prevede il ricorso alle sponsorizzazioni per la realizzazione del Programma straordinario e urgente di interventi nell'area archeologica di Pompei e nei luoghi ricadenti nella competenza territoriale della Soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e di Pompei.

25. Il regolamento di attuazione del codice dei contratti (d.p.r. 207/2010) all'art. 271 introduce l'istituto della programmazione anche con riferimento all'attività contrattuale per l'acquisizione di beni e servizi, per cui anche con riguardo a tali contratti le amministrazioni, possono approvare ogni anno un programma annuale per l'acquisizione dei beni e servizi relativi all'anno successivo.

26. La nuova disposizione, ha previsto la possibilità che il pagamento della contribuzione economica dello sponsor possa avvenire anche mediante accollo delle obbligazioni di pagamento dei corrispettivi dell'appalto dovuti dall'amministrazione. In tale evenienza il contratto di appalto, a valle della sponsorizzazione, assumerà una configurazione trilaterale, con compartecipazione dello sponsor, che si assumerà anche nei confronti dell'appaltatore l'obbligazione di pagamento del corrispettivo dell'appalto, con contestuale accettazione, da parte dell'impresa, di tale modalità di pagamento (che dovrà opportunamente essere espressamente indicata nel bando per l'appalto dei lavori).

27. Le clausole di un bando devono essere intese in modo meno restrittivo al fine di garantire il principio della massima partecipazione; tale principio conduce ad una interpretazione che favorisce piuttosto che restringere la platea dei possibili concorrenti. Per cui in caso di clausole equivoche o di dubbio significato, deve preferirsi l'interpretazione che favorisca la massima partecipazione alla gara piuttosto che quella che la ostacoli.

28. Il principio della par condicio, comporta che nessun concorrente possa avere un trattamento differenziato rispetto ad un altro partecipante. Le regole della gara devono essere preventivamente determinate, disposte in modo chiaro e soprattutto applicate in modo uniforme nei confronti di tutti i partecipanti. Ulteriore applicazione del principio di imparzialità è quello della continuità delle operazioni di gara. In particolare, le operazioni di esame delle offerte devono essere concentrate in una sola seduta, senza soluzione di continuità, al fine di scongiurare possibili influenze esterne ed assicurare l'assoluta indipendenza di giudizio dell'organo incaricato della valutazione. Si può derogare a tale principio in situazioni particolari che obiettivamente impediscano l'espletamento delle operazioni in unica seduta. Tra queste possono annoverarsi la particolare complessità delle valutazioni da svolgere o l'elevato numero delle offerte da giudicare. In tali casi, tuttavia, l'esigenza di continuità impone comunque l'osservanza, nello svolgimento delle operazioni, del minimo intervallo temporale tra una seduta e l'altra e delle massime garanzie di conservazione dei plichi contenenti le singole offerte. A presidio dell'imparzialità è posto anche il principio di segretezza delle offerte il quale esige che le modalità di presentazione dell'offerta disposte dalla lex specialis di gara rechino prescrizioni adeguate ad evitare che il contenuto dell'offerta sia reso conoscibile agli altri partecipanti alla procedura.

29. Il dialogo competitivo è definito dal codice (art. 3, comma 39) come quella procedura nella quale la stazione appaltante, in caso di appalti particolarmente complessi, avvia un dialogo con i candidati ammessi al fine di elaborare una o più soluzioni atte a soddisfare le sue necessità e sulla base della quale o delle quali i candidati selezionati saranno invitati a presentare offerte. Attraverso il dialogo, condotto senza particolari formalismi, l'amministrazione mira a individuare i mezzi più idonei a soddisfare le proprie necessità, per cui con i candidati vengono discussi tutti gli aspetti dell'appalto.

COLLEZIONISMO, MERCATO E ALLESTIMENTO: I “NATURALIA” DI CASA GONZAGA TRA MODERNITÀ E CONTEMPORANEITÀ

di Raffaella Morselli

Il collezionismo contemporaneo e quello moderno hanno in comune l'approccio del collezionista all'arte, l'urgenza dell'acquisto, la selezione degli spazi in cui collocare le opere, la cessione di grandi patrimoni in cambio di un pezzo unico e inimitabile, la visibilità della raccolta, la sua catalogazione e la sua memoria. La vita stessa coincide direttamente con le scelte collezionistiche e tutte le azioni vanno ad incidere sulla strategia di acquisti.

In questo studio che trasla dalla contemporaneità all'antico seguendo un percorso a ritroso nel tempo alla ricerca di oggetti naturalistici per l'esposizione scientifica di casa Gonzaga tra Cinquecento e Settecento, è utile interrogarsi su una sinergia di comportamenti universali che costruiscono l'identità del collezionista. In *The two rooms* (Santa Monica Museum of Art, 2003), Rosamond Purcell gioca proprio con il dualismo antico/contemporaneo e ordine/caos per confrontarsi con il tema dell'ordinamento della collezione. Individua un prototipo imperfetto, ma alla metà del XVII secolo molto d'avanguardia, nella *Wunderkammer* del naturalista danese Olaus Worm; partendo dall'incisione di Lugduni Batavorum a corredo del volume *Museum Wormianum seu Historia rerum rariorum*, dato alle stampe ad Amsterdam nel 1655, che illustra la celebre collezione di reperti naturali, la immortala in un luogo e la cristallizza secondo un ordine dispositivo. Rosamond Purcell lo ricrea in scala 1:100 con precisione maniacale e l'affianca agli oggetti accumulati nel suo studio a Sommerville (Ma) in decenni di lavoro. Entrambi i sistemi sono stati prodotti da avidi collezionisti, uno antico che tenta di spiegare, definire, categorizzare il mondo; uno contemporaneo che assembla un repertorio apparentemente casuale fatti di oggetti naturali e altri artificiali e ha necessità di relazionare l'accumulo con la sua esistenza, di identificare il suo cosmo, la sua ricerca e le sue scelte estetiche.

Tuttavia il collezionista contemporaneo, e i suoi antenati appassionati d'arte, si trovano di fronte allo stesso dilemma nel momento in cui la loro vita terrena finisce. In epoca moderna veniva impiegato frequentemente lo strumento del fidecommissio, che vincolava la collezione al primogenito nella sua interezza, oggi si preferisce l'istituzione di Fondazioni. Solo il trascorrere di qualche secolo potrà dare testimonianza se anche queste ultime, come il vincolo antico, sono mutabili e se le alienazioni, gli scambi, le vendite, le permutate alterano la fisionomia stessa della collezione di partenza.

La differenza tra le raccolte antiche e moderne sta nella visibilità delle collezioni stesse. Se, nel primo caso, solo gli oggetti e i luoghi possono essere rintracciati e riallestiti attraverso i documenti cartacei rimasti, nel secondo caso l'utilizzo di cataloghi a stampa, di strumenti multimediali, di fotografie e di video, dà conto, oggi e in futuro, della forma e consistenza della collezione *hic et nunc*.

Molta letteratura critica ha affrontato il tema del collezionismo di arte contemporanea, dei suoi tempi, modi, spazi, dei vincoli e delle differenze tra stati e continenti, tracciando mappe e percorsi, identificando temi comuni e divergenze loquaci¹.

L'esito finale è che, ad un'indagine comparativa tra collezioni d'*Ancient Regime* e collezioni attuali, le dinamiche che scandiscono i processi acquisitivi e quelli catalogatori sono assai simili. Esiste una *koïnè* che regola i processi e, perciò, l'analisi del passato può aiutare il collezionista d'oggi a comprendere appieno il fenomeno anche nel suo tramutarsi dal presente al futuro.

Il paradigma gonzaghese, analizzato su tre secoli di collezionismo, diventa così l'archetipo delle mutazioni di tutte le collezioni.

L'estesa e recente ricognizione sulle carte della dinastia Gonzaga di Mantova concepita nell'ottica ricostruttiva delle collezioni all'interno dello spazio in cui erano collocate, in altre parole l'immenso e mutevole Palazzo Ducale, permette ora di elaborare delle considerazioni di carattere generale sull'utilizzo di alcune differenti tipologie documentali². Se, infatti, per la storia del collezionismo è necessario utilizzare gli inventari legali redatti *post mortem*, e con questi analizzare gli edifici in cui intere serie di oggetti erano collocate, non tutte le carte e non tutti gli inventari, né tantomeno gli elenchi, presentano caratteristiche comuni. Omissioni volute o indirette, scelte di percorsi, suddivisioni di categorie, singole vicende occorse ai periti, e anche la mancanza stessa degli intendenti, creano delle difformità che variano di caso in caso, di regione in regione, di stato in stato. Carte prodotte e depositate presso un notaio, stilate durante tre secoli, nonostante possano prendere in considerazione gli stessi materiali, accresciuti o depauperati, e gli stessi immobili, sono difformi e mutevoli e di difficilissima comprensione.

Leggere per intero tali atti può sembrare un compito sterile, invece è un esercizio di metodo. L'inventario racconta di un mondo scomparso e lo rende visibile attraverso le parole, narra di armerie e di studioli, di guardaroba ducali e di biblioteche, luoghi entro i quali gli specialisti possono individuare i pezzi³. Un inventario non è materiale sterile, ma è un vocabolario fondamentale per la comprensione di un'epoca, di un patrimonio, di un palazzo, ma anche di intere stagioni di commissioni e di acquisti, di vendite e di rapine, di arredamenti e di spostamenti. È un documento irrinunciabile per la storia stessa di una famiglia, a patto che la moderna disciplina lo renda percorribile con indici che siano in grado di rendere fruibile un patrimonio complesso e difforme.

Inventari, elenchi e carte sparse vanno letti in modo comparativo, e mai esclusivo, perché la verità di ogni collezione sfugge al sapere moderno.

Per prima cosa è necessario evidenziare che esisteva un ordine gerarchico antico, solo in parte percepito dalla museografia attuale.

Ciò che noi oggi chiamiamo collezione poteva essere intesa anche come arredo, multiforme e ricchissimo, ma sempre utile agli spazi connessi.

Un'altra considerazione va fatta sulla mancanza quasi totale di fissità degli oggetti, anche di quelli inseriti in nicchie appositamente studiate e/o cornici in stucco che a noi, oggi, sembrano



Ambito veronese del XVII secolo, *Ritratto di Francesco Calzolari*, olio su tela, cm 79,5 x 77,5, inv. 6200-1B0753, Verona, Museo di Castelvecchio (in deposito temporaneo presso gli uffici del Museo di Storia Naturale)

inamovibili. La collezione è liquida, varia nelle funzioni o nelle necessità di pompa e di magnificenza. I capolavori che oggi vengono musealizzati, un tempo erano trasportati dai palazzi cittadini alle residenze di campagna anche stagionalmente, prestati per necessità diplomatiche, trasferiti come donativi, traslocati dalle stanze di una badessa potente alla dimora avita o distaccati nelle sedi romane o veneziane solo il tempo di un cardinalato o di un'ambasceria.

C'è infine la questione del tempo: quante ore, quanti giorni, quanti mesi sono necessari per terminare la descrizione cartacea, da parte di uno o più amanuensi, alfabetizzati solo in parte, di un patrimonio? Gli inventari e gli elenchi Gonzaga dimostrano che il tempo è una variante ponderosa e imprescindibile alla coerenza dell'atto stesso. Più i giorni, le settimane, i mesi passano, più il documento varia, cambia direzione, accelera, viene vergato con inchiostri differenti: lo scrivano si ammala, il perito torna a casa. Ed è proprio così che sono omessi interi sistemi di oggetti, che scompaiono dalle carte ma non dalla vista. Il dileguarsi di quadri, cammei, gioielli, libri o oggetti naturalistici dalle carte notarili induce il moderno studioso a interrogarsi sul loro destino. Soprattutto se tali oggetti sono menzionati dalle fonti a stampa, compaiono immortalati in ritratti, segnalati da viaggiatori ammessi a contemplare il gran theatrum mundi.

Tra il 1542 e il 1708 il patrimonio del ducato di Mantova – ovvero le celeberrime collezioni Gonzaga che conobbero picchi altissimi di fama e abissi profondi per l'orrore del saccheggio, il faticoso ma bramato riallestimento in un'altra sede e il disonore finale del trasferimento intero di tutto ciò che rimaneva da Mantova a Venezia per la fellonia dell'ultimo duca – fu registrato in vario modo. Inventari tutelari, liste iniziate e mai finite, elenchi di consistenza non legali, memorie di successione, fino all'atto finale di un inventario di beni imballati e strappati ai luoghi d'origine, sono le carte disordinate che accompagnano la collezione tra le più famose d'Europa tra Cinque e Seicento. Solo attraverso la sovrapposizione in filigrana di tutti questi documenti, a lungo dissezionati e studiati, si è tentato di avere un quadro complessivo di tale raccolta. Eppure molti

tasselli mancano ancora al mosaico per essere letto nella sua interezza, e questo per la natura intrinseca delle carte stesse, puntuali e mendaci, accurate e omertose.

Uno di questi è l'enorme patrimonio naturalistico e di oggettistica esotica che emerge dalle fonti manoscritte e dai volumi a stampa, ma che sembra essere stato in parte occultato, o non compreso del tutto, negli inventari legali.

L'esordio di tale collezionismo si deve cercare fin dagli albori della dinastia, tra Gianfrancesco I e Ludovico II, ma fu certamente con Isabella d'Este (1474-1539) che l'aspetto eclettico delle raccolte assunse un carattere più marcato: nella famosa grotta della marchesa di Mantova, oltre ai celeberrimi dipinti che si identificavano con l'intellettualità del proprio committente, l'inventario stilato alla morte di Federico Gonzaga, suo figlio, dimostra quanti oggetti di carattere naturalistico alloggiassero nelle stanze del Palazzo Ducale di Mantova: ogni sorta di gemme, pietre dure, un corno d'unicorno, un dente di narvalo, rami di corallo rosso, denti di pesci, oggetti d'avorio, ossi di balena⁴.

Fu proprio con Federico II (1500-1540), I duca, che l'acquisto di *artificialia* si fece più serrato e, in qualche modo, puntò al sensazionale: a lui si deve l'acquisto dell'organo d'alabastro che arrivò a Mantova tra mille precauzioni (oggi Monaco, Collezione privata) e, grazie alla sua passione, raggiunsero il palazzo rami di corallo rosso e bianco, calcedonii preziosi, ambre con inclusioni di insetti, conchiglie marine, denti di animali marini. La disposizione di questi oggetti, entro lo studiolo del duca, avveniva in armadi e, in parte, alcuni pezzi venivano appesi, con ganci e catene, al soffitto. L'inventario steso alla sua morte ricorda, nel suo studio, pesci marini, animali mostruosi, lumache di mare di enormi proporzioni, la pelle di un pesce marino spaventoso, coccodrilli di varie grandezze, un pesce spada, una ganascia di lupo ricoperta di pelle da portare, a cavallo, appesa al collo durante le battaglie. A tutti questi pezzi si devono aggiungere immagini di monstra, a guisa di ritratto o in incisione, intesi come espressione di un tutto, ovvero collegati all'intera gerarchia cosmica.



Dafne. Musée de la Renaissance, Écouen

Rosamond Purcell, *The two rooms*, Santa Monica Museum of Art, 2003, ricostruzione del museo di Ole Worm



Con Guglielmo Gonzaga (1538-1587) l'acquisto di oggetti esotici andò di pari passo con la sua frequentazione di illustri scienziati, atti ad ampliare la conoscenza del mondo, e quindi a ricostituire, nel palazzo a forma di città, una selezione dell'universo⁵. In quella grotta voluta da Isabella, c'erano ora i coralli rossi, bianchi e neri, un unicorno di nove palmi, un legno pietrificato, un cammeo largo una spanna, piatti di diaspro e di quarzo verde, un vaso di cammei, due nautili. È Ulisse Aldrovandi che li elenca in una lista delle cose mirabili che vide a Mantova durante il soggiorno del 1571⁶. Da naturalista esperto, lo scienziato bolognese appuntò ciò che gli sembrò eccezionale, e tra le tante cose ammirate nel "Loco appellato Grotta" dirige la propria attenzione sui due grandissimi pappagalli Ara di proprietà della duchessa Eleonora d'Austria, illustrati a colori da Teodoro Ghisi, e sull'unicorno, paragonabile solo a quello appartenuto, negli stessi anni, al re di Polonia: tra i tanti che si vedevano in Europa in quegli anni, secondo Aldrovandi, quello mantovano e quello polacco erano gli unici autentici.

Se il III duca riceve a Mantova gli scienziati illustri, il suo successore, il figlio Vincenzo (1587-1626), vaga per l'Europa acquistando pezzi eccezionali, frequentando le raccolte di altri principi e scienziati, come quando nel 1590 si reca in visita al museo di Francesco Calzolari senior, donandogli alcune pietre nefritiche e una collana a 18 fili con una medaglia con la

sua effigie, del valore di 500 scudi, che lo scienziato tiene in mano nel ritratto che si fece fare da un pittore veronese (olio su tela, cm 79,5x77,5, inv. 6200-1B0753, Verona, Museo di Castelvecchio, in deposito temporaneo presso gli uffici del Museo di Storia Naturale). Vincenzo non è un principe scienziato, votato alla osservazione naturalistica del cosmo, ma è molto interessato ad avere ciò che può stupire: acquista pappagalli, perle immense, pietre dure, ingredienti che vengono dalle Indie, interi carichi da navi che provengono da oltreoceano. Ammassa il tutto nel suo palazzo, non classifica, non costruisce luoghi appositi all'esposizione, ma cerca piuttosto di incentivare gli esperimenti scientifici, soprattutto quelli alchemici, alla ricerca del segreto della trasformazione della materia in oro.

A queste altezze cronologiche le raccolte scientifiche gonzaghesche sono ancora embrionali, nate dall'appassionata osservazione del dato naturale. Fu solo con Ferdinando Gonzaga, VI duca di Mantova, salito al potere dal 1613 al 1626, che questo genere di oggetti cominciò ad assumere una forma museologica a Palazzo Ducale, e organizzati in quello che era definito il suo "museo di cose naturali". Con il VI duca si ha un punto di arrivo nell'opera di ricomposizione dei legami tra cielo e terra.

D'altra parte Ferdinando è votato, per natura, alla speculazione scientifica: lo scienziato veronese e accademico invaghito Francesco Pona (1595-1655), chiamato a Mantova dal duca, lo definiva "Principe di maravigliosi talenti e gran fautore delle Scienze", mentre "Secretario di natura" era il giudizio con cui lo appellava il medico-filosofo mantovano Giovanni Alessandro Martinelli (Mantova 1570 ca. - 1630). Ferdinando Gonzaga, figlio di Vincenzo I Gonzaga e Eleonora I de Medici aveva avuto una educazione filosofico-scientifica iniziata a Mantova sotto la tutela del professore bolognese Giovanni Antonio Magini (Padova, 1555 - Bologna, 1617), proseguita presso l'università gesuitica di Ingolstadt. La passione di Ferdinando

per l'osservazione scientifica del mondo era nata seguendo la traccia familiare, e a quindici anni al promettente Gonzaga, in collegio in Germania, la madre Eleonora mandava "due tazze, l'uno di lapis e l'altra di noce moscata [...] per ornamento del suo camerino", cioè la sua prima *Kunstkammer*. Passato all'Università di Pisa per applicarsi agli studi giuridici secondo le volontà paterne, Ferdinando si dedicò invece, anima e corpo, alla sua passione più intrigante, la filosofia naturale. Infatti nel 1604, in una lettera spedita da Pisa, dove si era trasferito per proseguire gli studi universitari, frate Orazio Languasco spiegava a Vincenzo I la dicotomia intellettuale del giovane Gonzaga, il quale era tutto preso dalle novità che giungevano dalle Indie invece di applicarsi al diritto. La vicinanza di Pisa a Livorno l'aveva attratto fino a frequentarne il porto in attesa delle navi che arrivavano dalle Indie cariche di *mirabilia naturali*.

La comprensione da parte del giovane Gonzaga del grande scarto che avveniva tra la raccolta di *maraviglie* americane e stranezze del mondo della natura, accatastate secondo la filosofia del difforme, e il tentativo d'ordinamento della stessa in classi, avvenne solo con il trasferimento a Roma. È proprio nel *milieu* culturale dell'urbe che si può rintracciare l'evoluzione intellettuale del duca che ideava l'applicazione del passaggio dalla *Wunderkammer* di modello tedesco alla catalogazione della natura, seppure ancora intesa come osservazione del mondo. Nonostante non potesse appartenere alla neonata Accademia dei Lincei a causa della nuova carica di cardinale, Ferdinando era in contatto con uno dei suoi primi membri, Giovanni Demisiani, ambasciatore del duca di Mantova a Venezia nel 1613, mentre molto caro gli fu Federico Cesi. Quando il giovane cardinale fu costretto a trasferirsi a Mantova nel 1612 per assumere il comando della sua dinastia, prese in consegna il patrimonio gonzaghesco e, con esso, anche la collezione delle meraviglie "indiane" variamente esibite nelle stanze del palazzo mantovano senza una logica. La

sua riorganizzazione delle collezioni dovette partire proprio da questa tipologia di oggetti. Le tante *Wunderkammer* diventarono, così, un primo, acerbo, museo.

Per le sue raccolte il VI duca volle una nuova sede, suddivisa in quattro ambienti legati ai quattro elementi: acqua, fuoco, cielo, terra. La *Wunderkammer* di Ferdinando fu soprintesa dal frate Zenobio Bocchi, al servizio dei Gonzaga per oltre 25 anni, a cui si deve la distinzione in quattro classi della raccolta naturalistica: terre, minerali e gemme; vegetali ed animali marini; vegetali terrestri; animali terrestri. La suddivisione non è proprio ortodossa: se ne accorse per esempio il tedesco Martin Zeiller che visitò il museo poco prima del sacco di Mantova del 1630, ma da apprezzare è il tentativo di trapasso da un modello ad un altro.

Gli ambienti del Museo sono descritti dallo scienziato Benedetto Ceruti nel proemio del suo libro *Museum Calceolari veronensis*, stampato a Verona nel 1622 e dedicato a Ferdinando, in cui analizza il museo naturale di Mantova, unica testimonianza diretta finora conosciuta e di grande interesse per la ricostruzione dell'ambiente, oggi privato degli arredi. Scrive Ceruti: "Celebre è poi per fasto ed arte mirabile una vastissima sala, larghissima e decorata a stucco e a pitture murali; brilla in ogni parte d'oro. È stata edificata con somma eleganza e rifugge per la varietà dei colori, e mostra ai visitatori egregi e raffinatissimi dipinti che mettono alla prova eruditi ingegni in diverse congetture"⁸. Degli affreschi e dei dipinti mobili di cui parla lo scienziato veronese oggi è sopravvissuto poco: rimangono le decorazioni ad affresco eseguite dal pittore e architetto di corte Anton Maria Viani, spirito eccentrico e in grande sintonia con Ferdinando Gonzaga. Viani aveva eseguito tutti i rilievi decorativi delle quattro stanze affrescando anche, nelle tre successive a quelle della mineralogia entro le partiture a stucco, storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio che chiaramente alludono alla natura anfibia del mondo, concetto base del museo del duca, e, secondo una lettura più approfondita, alle trasformazioni alchemiche⁹. Tra i dipinti mobili sono stati identificati due pannelli di Domenico Fetti, che riportano la scritta "Ut moriar - Nec deerit Tutia" (Mantova, collezione privata), e due bellissimi pappagalli Ara. Anche questi due dipinti sono legati iconograficamente al programma iatrochimico del Museo del duca¹⁰.

Lugduni Batavorum, incisione da *Museum Wormianum seu Historia rerum rariorum*, Amsterdam, 1655





Rosamond Purcell, *The two rooms*, ricostruzione del proprio studio. Santa Monica Museum of Art, 2003

Veniamo ora al contenuto del Museo scientifico. Due sono le testimonianze su cui occorre basarsi: la descrizione che ne fa il soprannominato Ceruti del 1622, che insieme ad Andrea Chiocco si occupa dell'analogo museo veronese, e quella dell'architetto tedesco Joseph Fürtttenbach nel 1626, pubblicata a Ulm nel 1627 nel suo *Itinerarium neue Italiae*³¹. L'elenco dei beni di Ferdinando del 1626-1627 non comprende infatti questa parte di Museo.

Il Ceruti parla di asiatica opulenza per la ricchezza dei reperti e per il sofisticato ambiente intellettuale in cui gli oggetti sono collocati e, nella descrizione, segue la suddivisione delle classi. Nella prima, collocata nella stanza in cui sono stati identificati anche i due dipinti di Fetti sopravvissuti, ci sono le creature della terra ricercate in tutto il mondo: sali, zolle di terra colorate, nitrati, allumi, zolfi, piriti, oro, argento e rame, gemme e uno speciale smeraldo donato da Vincenzo II, a Ferdinando. Nella seconda, corrispondente alla seconda stanza, erano collocati tutti gli oggetti che nascono dal mare, cioè i coralli rossi, bianchi e neri, compresi i rami a più colori, le piante marine delle isole americane, cioè le spugne silicee, le conchiglie portate da mari lontani. Nella terza stanza erano sistemati i vegetali, ovvero i frutti delle Americhe: quattro esemplari di cocco delle Maldive, legni odorosi, rami e cortecce di piante esotiche, un'aloë, il fusto di pianta di cannella ricoperto d'oro e di rubini; un cratere di durezza eccezionale tempestato di pietre preziose, un libro con fogli di corteccia di legno, ambre multicolori e una con inserita addirittura una lucertola, gomme e resine esotiche. La quarta classe era quella dedicata agli animali marini alloggiati nell'ultima stanza: grandi parti di animali come code, denti, crini, peli e una zampa d'elefante di meravigliosa grandezza, un vaso ricavato da un osso di balena, il famoso armadillo, l'unico che si poteva ammirare in Italia in quel periodo, uova di struzzo e bezoar, tra cui uno proveniente dalla Germania così grande che Ferdinando Gonzaga vi fece scolpire all'interno una coppa decorata d'oro e di altre gemme diverse. Si tratta insomma di una gran selva di cose naturali, e certamente quest'ultima stanza è quella che più indulge allo stupore e devia dalla rigida classificazione.

Il museo descritto dal Fürtttenbach quattro anni dopo si presenta sotto un altro punto di vista. L'architetto tedesco, che non è un naturalista ma un semplice estimatore, prende nota

di ciò di cui rimane impressionato, e cioè i *naturalia* impagliati, le mostruosità della terra e del mare e tutto ciò che provoca meraviglia. Il suo racconto tuttavia è importante perché amplia la nostra conoscenza del museo e ci offre l'altra faccia della collezione. Per prima cosa il tedesco la chiama ancora Grotta, non riesce cioè a comprendere che la creazione di questo nuovo spazio, che unifica gli oggetti naturalistici posseduti dai Gonzaga e quelli nuovi acquistati da Ferdinando, è la vera novità. E quindi elenca il famoso corno di unicorno, i minerali e i diamanti colorati provenienti dalle Indie occidentali, l'armadillo ossificato, segnalato come molto raro, aderente alle descrizioni indiane e alle rappresentazioni che si leggono sulle carte geografiche, cinque cocodrilli scorticati e appesi al soffitto, la testa imbalsamata di un uomo appoggiata su un piatto d'argento, un'idra a sette teste impagliata – mostro artificiale ottenuto con sapienti essiccazioni e manipolazioni che doveva sembrare un basilisco – un leone marino imbalsamato con una grande testa e quattro denti ricurvi, posizionato come se fosse vivo cavalcato dalla mummia di Passerino Bonacolsi. Era questo il pezzo clou della raccolta, quello che provocava l'orrore maggiore, tanto da dover essere ricoperto da una tenda.

Questa ricostruzione del museo ferdinandeo fa immediatamente pensare alle raccolte, di qualche decina d'anni posteriori, di Manfredo Settala, di Ferrante Imperato, di Ferdinando Cospi, per le quali esiste almeno una documentazione incisoria. Ciò che colpisce è comunque la precocità della condizione classificatoria del museo del duca di Mantova, vero e proprio prodromo del settore. Ad una musealizzazione visiva e teatrale se ne va sostituendo progressivamente una per classi sostanzialmente ordinativa-tassonomica.

Il passaggio dalla grotta di Isabella, nella quale i pochi oggetti di carattere naturalistico non bastano per mutarle l'appellativo in museo naturalistico, al complesso museo di Ferdinando, attraverso 150 anni di acquisti in tutto il mondo conosciuto. Il mercato di bezoar, mummie, pezzi di balena, perle orientali e tante altre declinazioni di *naturalia* era comune a tanti altri mecenati europei, ma quello gonzaghese fu particolarmente indirizzato.

Nell'ambito del sistema complesso di relazioni di una corte seicentesca, i carteggi tra la corte e il resto del mondo cono-



in alto: Dente di narvalo, Museo Civico, Bologna; in basso: Uovo di struzzo, Museo degli Argenti, Firenze



sciuto portano alla luce tipologie differenti di agenti e di intermediari che agivano sui vari mercati in cerca di reperti del mondo scientifico da proporre per l'acquisto a corte.

In questo studio si è preso in considerazione un gruppo nutrito di lettere che è relativo alla corrispondenza privata intercorsa tra duchi e duchesse, cugini e parenti di casa Gonzaga: in questa categoria intervengono soprattutto gli scambi di oggetti di carattere taumaturgico, quali balsamo di unicorno, pietre di porcospino e pietre per il "dolor di fianco"¹². Tale abitudine di alternanza di materiali rari e pregiati interviene anche tra Guglielmo Gonzaga e Francesco de' Medici, Granduca di Toscana, che gli manda un corno di rinoceronte e una coperta da letto proveniente dalle Indie¹³; tra Vincenzo I e Marfisa d'Este Cybo, cui il duca invia una pietra di bezoar; tra il cardinal Colonna da Roma e Guglielmo Gonzaga.

C'era poi la categoria delle informazioni per cui si alertavano direttamente i duchi dell'arrivo di navi presso qualche porto europeo, come per esempio scrive Giovanni Antonio Odescalchi da Roma a Guglielmo Gonzaga nel 1575, tra altre notizie di carattere politico-confidenziale: dalla Spagna avvertono che in Portogallo s'aspettavano quattro navi dalle Indie con gran ricchezza.

La maggior parte dello scambio d'informazioni, e quindi degli acquisti, avveniva da parte dei residenti gonzagheschi che avevano un ruolo nella cancelleria, la possibilità di spesa e che abitavano in luoghi diversi in Italia. A questi si indirizzavano i vari mercanti o, a loro volta, i residenti scrivevano al cancelliere ducale per avere conferma di spedizioni e pagamenti. È tra le pieghe di queste informazioni che compaiono il nome di Paolo Moro da Venezia che negli anni Ottanta del Cinquecento scrive più volte a Aurelio Pomponazzi a Mantova, pronotario ducale, relativamente a ossa di balena¹⁴; e ancora, nel 1591, lo stesso Pomponazzi scrive Tullo Petrozzani, potentissimo consigliere ducale, che il segretario Annibale Chieppio per ordine di Sua Altezza Vincenzo I Gonzaga gli ha intimato il pagamento di 40 scudi ad un certo Pietrobelli che ha portato da Venezia due corni di rinoceronte; quattro anni prima lo stesso aveva acquistato per il duca un'oncia e mezza di perle orientali macinate, potente antidoto contro i veleni. Da Milano, Giovanni Giacomo Dogliotti nel 1603 informa la corte di aver un amico che possiede un'ottima pietra di bezoar¹⁵, mentre vent'anni dopo, sempre da Venezia, Giovan Battista Nazari dà avviso al segretario ducale Ercole Marliani di essersi procurato ciò che Ferdinando Gonzaga gli aveva richiesto, cioè cannella, garofano, muschio di Levante, chiodi di garofano, ingredienti utili per la preparazione di medicamenti; stessa procedura seguirà anche Alberto Stecchini. Da Firenze il residente Alessandro Senesi, intimo della duchessa Eleonora de Medici, nel 1622 la informava che in città era riapparsa una pietra "isiada" (di giada) di nove libbre da cui si sarebbe potuto ricavare un vaso, ma il padrone "ne addimanda pazzie", ovvero 150 ducaton. Anni prima, il fido Vincenzo Giugni aveva trattato per Eleonora de Medici, e infine inviato a Mantova, ossa di balena e 24 pietre di bezoar. È presso la casa dell'orafo-banchiere Bartolomeo della Nave, banco dei Gonzaga a Venezia, che il residente Girolamo Parma nel 1627 vede uno dei due pappagalli acquistati per il duca, della cui consegna si occuperà il segretario ducale Nicolò Avellani. Anni prima Vincenzo Zucconi, residente ducale all'epoca di Vincenzo Gonzaga, lunedì 30 marzo 1609 si era recato all'alba a punta Malamocco per ritirare 12 casse, grandi e piccole, da una nave che arrivava dalle Indie, otto pappagallini, tra quelli rimasti vivi, e quattro corni di cervo¹⁶.

Ci sono poi dei mercanti che scrivono direttamente al duca, come Melchiorre Guilandino, che propone a Guglielmo Gonzaga un platano di Levante come si vede a Padova¹⁷ o Anto-

nio Callegari partito da Mantova per Venezia per riportare a corte uova di struzzo, noci d'India, pietra di porcospino, sempre con l'intercessione di Bartolomeo della Nave; o Bernardo Sarti gioielliere e antiquario, come ama definirsi, che propone a Vincenzo, da Bologna, dopo averlo incontrato di persona, una ganascia di unicorno compresa di denti e uno stinco dello stesso animale.

Un altro gruppo di oggetti di carattere naturalistico viene trattato direttamente dai segretari personali dei duchi e delle duchesse, come Alberto Stecchini, che nel 1626 da Venezia manda due libbre e mezza di mummia maschio a Ferdinando Gonzaga come campione.

Risulta, infine, interessante includere in questa carrellata anche le comunicazioni tra residenti, segretari ducali, duchi stessi che spesso registrano compere complesse, per trattativa, per costo e che comportano un numero di attori, tra proprietari, intermediari, agenti, residenti e segretari tali da fare diventare l'oggetto un affare di stato. È il caso emblematico dell'acquisto fatto a Roma dallo stesso Vincenzo durante il suo passaggio prima del soggiorno a Napoli nel gennaio del 1603, di una pelle di serpente enorme, con testa e denti, vendutagli da Girolamo di Silva e il cui proprietario risulta essere il medico romano Federico Zerenghi. Pare quest'ultimo che gliela avesse già fatta vedere a Mantova ma che fosse stato deriso da Francesco Gonzaga, assieme a un manipolo di cavalieri, per cui se ne tornò indietro senza concludere l'affare. L'oggetto era di difficilissimo trasporto e complessivamente venne a costare 200 scudi, di cui 18 di sola franchigia. Ma tra il prezzo del medico, che aveva tra possibili acquirenti anche Ferrante Imperato e Fabio Colonna, e l'acquisto del duca, differiscono di 30 scudi che vanno certamente all'intermediario Girolamo di Silva. La pelle, con tutte le cautele, venne spedita lo stesso 24 gennaio, ma il 22 febbraio non era ancora pervenuta e il residente Arrigoni scrive al consigliere ducale Annibale Chieppio preoccupato, insinuando il dubbio che il conduttore della tradotta la faccia vedere a pagamento durante il viaggio, cosicché questa si rovina e, ovviamente, invecchia. Tra Firenze e Bologna la pelle si perde, o è trafugata, o viene venduta, per cui il 5 aprile Arrigoni si mette a cercarla in dogana a Bologna e intanto attende il corriere che doveva portarla fino a quel punto. Il 12 a questo vengono sequestrati i due muli finché non si ritrovi la mercanzia, ma intanto allo stesso Arrigoni, a Roma, viene mostrata una pelle ancora più grande. Questi dunque si rammarica perché capisce che non si tratta di un oggetto unico e che, in qualche modo, il duca è stato abbindolato¹⁸.

Questo episodio faceva dunque parte di una strategia di acquisti che puntava al mirabolante, all'inedito, allo stupore, e dunque anche qualche truffa era calcolata come incidente di percorso nell'intendimento finale di avere un museo degno della meraviglia del mondo intero.

Ciò che viene acquistato si deposita, come si è visto, nelle collezioni ducali. Gli inventari che vanno dal 1540-42 al 1709, e che coprono 150 anni di intensi traffici, registrano solo in parte questa situazione. Resta comunque utile evidenziare le tipologie di oggetti che si ritrovano schedati: se in quello tutelare stilato alla morte di Federico Gonzaga nel 1540-42 la categoria più esotica è rappresentata da oggetti definiti "alla turchesca" – e sono perlopiù armi, materiali da guerra e da bardatura di cavalli – in quello di appena 80 anni più tardi del 1626-27, il mondo esotico si è enormemente dilatato¹⁹.

Gli oggetti sontuosi provenienti dalla Turchia o lavorati con metodi che sembrano avere un'origine dalla penisola anatolica e dall'Impero Ottomano sono registrati anche nell'elenco dei beni di Ferdinando Gonzaga. Il lasso di tempo che intercorre tra un patrimonio e un altro registra una svolta storica in cui si

Piede dell'ippopotamo, Accademia Virgiliana, Mantova



Branche di corallo rosso e nero, Museo degli Argenti, Firenze



deve tener conto della battaglia di Lepanto e delle dinamiche di politica internazionale che influenzano anche lo scambio delle merci. Ecco allora che, elencati in questa classe, compaiono non più solo armi ma anche bacili, boccali, boccette, candelieri, scodelle, scatole decorate, profumi e qualche tappeto che serve per decorare la tavola, come già si ammira nei dipinti di nature morte romani degli stessi anni. C'è anche una "sabra", ovvero una sciabola, legata d'argento e decorata di pietre turchine che viene valutata ben 4000 lire mantovane. Il termine "alla turchesca" non indica sempre una provenienza: potrebbe essere un oggetto decorato secondo lo stile alla turca ma prodotto in Italia. Si identifica inoltre un quadro raffigurante Selim re dei turchi, e altri due ritratti simili non altrimenti specificati²⁰.

Di rilevante importanza è la creazione della categoria "all'indiana", definizione che non poteva ritrovarsi nel 1540-42 per ovvi motivi di limitata importazione di prodotti dalle Indie. A questa altezza di date ci si potrebbe chiedere se per Indie si intendessero quelle occidentali o quelle orientali, ma analizzando gli oggetti elencati si propende per le seconde. La chiave potrebbe essere la descrizione di un drappo di Venezia e fiori all'indiana di seta che sembrerebbe riferirsi ad una doppia lavorazione: una volta giunta nelle mani dei mercanti lagunari dalle Indie, la seta era stata abbellita con decorazioni ulteriori. Le materie prime approdavano a Venezia dai paesi della penisola indiana ma venivano assemblate, trasformate, abbellite, secondo la moda del momento, dagli artigiani e dai commercianti veneziani. Non è un caso che tra i materiali classificati con questa declinazione si trovino moltissime stoffe acconciate diversamente secondo le finalità: copriletti ricamati, cuscini ornati, veli di seta dipinti, mantelli, spalliere, padiglioni da letto, tessuti fregiati con pietre preziose, cuscini di piume. Tra queste vale la pena notare che il perito ricorre al termine "all'indiana" quando deve descrivere decorazioni con uccelli, fiori e armi, come nel caso di un complesso ornamento da sala che comprendeva venti pezzi, ventisei copri colonna e sei fregi con frange per un valore complessivo di 1450 lire mantovane. A questi oggetti si devono aggiungere anelli, quadri ricamati con figure e animali, cofanetti, scodelle e tappeti da tavola. Nell'inventario si distinguono inoltre uno scettro "ottomano", un pugnoletto "alla persiana", una decina di noci d'India e penne di airone indiano²¹.

Gli inventari successivi a questo vedono rarefarsi progressivamente gli oggetti catalogati come turcheschi e, di contro, l'aumento di quelli all'indiana. Nell'inventario di Carlo Il Gonzaga di Nevers del 1665-66 esiste un interessante nucleo di abiti teatrali da scena quali turbanti e abiti ricamati, cui si devono aggiungere circassi ricamati d'oro, pistole, selle, coltelli e il solito armamentario da guerra. Più significativa è, invece, la lista di oggetti decorati "all'indiana" sparsi per il Palazzo Ducale di Mantova, alla Favorita, a Marmirolo e a Palazzo Te. Tra ventagli, coperte ricamate, canne d'India decorate in argento, castagne con fogliami d'argento, tavoli intarsiati e tavolini con piedi di delfini del medesimo materiale, compare una fascia con lettere indiane miniate e nel corridoio dei quadri, ora detto del Bertani, tre quadri di carta con la medesima denominazione²².

Anche l'ultimo Gonzaga, Ferdinando Carlo, si era dato al collezionismo di oggetti esotici, tanto che nel suo inventario del palazzo veneziano Michiel dalle Colonne del 1707 e in quello *post mortem* del 1709, vengono elencate canne indiane, noci, castagne, noci intarsiate. Gli oggetti provenienti dalle indie occidentali e da quelle orientali sono ormai di difficile interpretazione: l'enorme commercio con le Americhe che veniva regolato dal mercato olandese aveva infatti immesso sulle

piazze internazionali una quantità impressionante di materiali esotici che difficilmente si potevano identificare in base alla provenienza.

NOTE

1. Si vedano, per l'Italia, M. Agliotone, A. Polveroni, *Il piacere dell'arte. Pratica e fenomenologia del collezionismo contemporaneo in Italia*, Johan & Levi, Milano, 2012; per la situazione internazionale B. Altshuler, *Collecting the new: museums and contemporary art*, Princeton University Press, 2005; D. Bergere, *Collecting contemporary: über das Sammeln von ideellen und monetären, Werten*, 2006; A. Bellini, C. Alemani, L. Davies, *Collecting contemporary art*, Zurich, 2008; A. Lindemann, *Collecting contemporary*, Köln, 2006.
2. Si segnala l'edizione degli 11 volumi *Le collezioni Gonzaga*, appartenenti alla collana Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova, diretta da R. Morselli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi) 2000 e il database sul Collezionismo gonzaghese depositato presso il Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te di Mantova.
3. Un esteso lavoro di indagine documentaria, analisi critica e pubblicazione delle carte inventariali di corte è stato compiuto, per la realtà medica, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà e Paola Barocchi nella Collana *collezionismo mediceo e storia artistica*, SPES, Firenze (2002-2011) e in precedenza nei due volumi del 1993 e 1997 pubblicati da Panini, Modena.
4. D. Ferrari, *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Milano, Silvana Editoriale, 2003.
5. F. Morena, "Bagatelle dell'Indie" e altre curiosità esotiche nel Museo dei Gonzaga, in *Il cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, a cura di O. Casazza, E. Arsent'eva, Milano 2008, pp. 103-112.
6. *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova tra Rinascimento e Manierismo*, a cura di D. Franchini, R. Margonari, G. Olmi, R. Signorini, A. Zanca, C. Tellini Perina, Roma, 1979.
7. R. Morselli, *Ferdinando Gonzaga "secretario di natura" e il "magnifico, eccellente, invitto" Domenico Fetti*, in "Studi di Storia dell'Arte", 9, 1998, pp.189-256; D. Chambers, "The Bellissimo Ingegno" of Ferdinando Gonzaga (1587-1626), Cardinal and Duke of Mantua", in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 50, 1987, pp. 113-47; P. Askew, Ferdinando's Gonzaga Patronage of the Pictorial Arts: the Villa Favorita, in "Art Bulletin", 9, 1978, pp. 273-295.
8. B. Ceruti, A. Chiocco, *Musaeum Francisci Calceolarii jr.*, Augustus Tamus, Verona, 1622.
9. R. Signorini, *La Galleria di Passarino Bonacorsi*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova, 2003, pp. 261-280.
10. R. Morselli, in Domenico Fetti, a cura di E. Safarik, catalogo della mostra di Mantova, Milano, 1996, pp. 260-295.
11. J. Fürstenbach, *Newes Itinerarium Italiae, Ulm*, 1627 (rist. anast. New York, 1971).
12. R. Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2000, pp. 217-218, doc. 493.
13. Ibidem, p. 69, doc. 35.
14. D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1561-1587)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2002, p. 301, doc. 510.
15. R. Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1560-1630)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2003, p. 325, doc. 735.
16. M. Sermidi, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1588-1612)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2003, p. 474, doc. 943.
17. D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1561-1587)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2002, p. 448, doc. 869.
18. B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1608)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2003, pp. 380-385, 388, 390-393, 396-397, docc. 506, 507, 508, 509, 514, 520, 524, 530, 537.
19. R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Mi), 2000, ad indicem.
20. D. Sogliani, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Venezia e Mantova (1561-1587)*, Cinisello Balsamo (Mi), 2002, p. 22-24.
21. R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo (Mi), 2000, ad indicem.
22. R. Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la "superbissima galleria" di Mantova (1637-1709)*, Firenze, 2010



Coccodrillo imbalsamato, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Mantova

Raffaella Morselli

Professore ordinario di Storia dell'arte moderna nella
Università degli studi di Teramo

CULTURA E SISTEMA MUSEALE: LE REGOLE DEL GIOCO

di Andrea Crismani

1. - Il metodo di definizione delle politiche culturali. 2. - Il museo quale luogo in cui i significati culturali trovano un loro obiettivo riconoscimento. 3. - Le regole e le criticità. 4. - Il grado di istituzionalizzazione: dal piano simbolico al piano giuridico.

1. Il metodo di definizione delle politiche culturali

La cultura è un “sistema complesso”, una categoria concettuale oggettivamente difficile da declinare in termini fenomenologici. Essa si riferisce a un ambito molto vasto e generico dove l'attributo culturale è correntemente utilizzato per qualificare in modo soggettivo e discrezionale prodotti, attività, comportamenti sia individuali che sociali, senza però essere precisamente ed univocamente definito e codificato (Istat, 2010).

Il giurista nell'approcciare questa materia tende ad avere una naturale diffidenza nei confronti di orientamenti interpretativi della realtà culturale che “si teme riducano in modo inaccettabile le molte dimensioni dalle quali è composto il concetto di arte, di bello, di storico e di valore ad esso collegato” (Tarasco, 2006) e spesso non può essere spiegata solo tramite le sue componenti. Il giurista è, infatti, abituato a confrontarsi con categorie di analisi certe e tutto ciò che non assume connotati di giuridicità, oppure li perde, diventa per il giurista fonte di un sostanziale disinteresse e terra di incursione di analisi non giuridiche o di analisi giuridiche compiute da non giuristi (Cerrina Feroni, 2009).

La cultura con i suoi elementi di creatività e d'innovazione non è solo un valore in sé, ha anche un grande valore pubblico, contribuisce alla realizzazione di una crescita intelligente, è inclusa nella strategia europea per i prossimi anni, forma oggetto di specifica politica europea ed è settore di intervento delle Istituzioni europee (Conclusioni Consiglio sulla governance culturale, 2012). In origine il Trattato istitutivo della Comunità contemplava esplicitamente i settori strettamente connessi alla realizzazione della libera circolazione dei beni, dei servizi, delle persone e dei capitali quali l'agricoltura, la concorrenza, i trasporti e il commercio. In virtù “dell'eccezione culturale” le iniziative pubbliche sono – in parte – sottratte a una rigida applicazione delle regole della concorrenza e del mercato (Corte cost., n. 272/04). La cultura, la sua promozione e il suo sviluppo hanno, sin da allora, rappresentato l'elemento di collegamento tra gli Stati membri e un valido veicolo di integrazione tra essi.

La cultura è oggi considerata quale fattore produttivo di ricchezza, settore d'investimento, di finanziamento e di occupazione lavorativa. Con lo sviluppo e l'accentuarsi del processo di integrazione europea il campo d'azione delle politiche comuni europee si è esteso anche ad altri settori incluso quello della cultura. La politica culturale assume un carattere orizzontale e trasversale in diversi settori e livelli di governo.

A livello europeo è maturata l'idea di rafforzare i nessi tra cultura, economia, istruzione, ricerca e innovazione che in

tempi di flessione dell'economia assumono un maggiore slancio. In tal modo è posta una maggiore attenzione alle politiche culturali in termini di efficacia, efficienza e sostenibilità chiedendo a tutti i livelli di governo, e in particolare al livello regionale e locale, di “unire le forze per sfruttare appieno le potenzialità economiche e sociali del settore culturale” (Conclusioni Consiglio sulla governance culturale, 2012). L'obiettivo è realizzare una governance culturale intesa sia quale metodo per attuare le politiche culturali, sia quale strumento per approfondire l'integrazione della cultura nell'agenda politica tramite il coordinamento delle politiche culturali con altre politiche settoriali.

Vi è un duplice approccio (il c.d. *twin track approach*) applicato alla governance culturale, che consiste innanzitutto (primo obiettivo) nel ricercare un metodo di definizione delle politiche culturali e, di conseguenza (secondo obiettivo), promuovere sinergie e sviluppare strategie integrative per favorire un approccio più olistico alla cultura.

Il primo obiettivo è dare una definizione alle politiche culturali e rendere effettivi gli strumenti di conoscenza sotto il profilo unitario e uniforme, ma anche attribuire un connotato maggiormente chiaro e definito alla nozione stessa di politica culturale. Il settore culturale nel quale le politiche si propongono è un paesaggio indefinito, di incerta perimetrazione, i cui confini tendono a dilatarsi progressivamente per includere nuove forme di espressione e linguaggi inediti. La “cultura” è stata dilatata in modo tanto ampio da contenere praticamente tutto, fino quasi a coincidere con “tempo libero” (Giacobbe, 2012). La dilatazione è dovuta ad alcune fondamentali innovazioni scientifiche (computer science, information and communication science, digitalizzazione, Internet, software applicativo), che hanno consentito di produrre strumenti e macchine per il consumo di cultura audiovisuale disponibili e accessibili a costi relativamente contenuti in ogni parte del mondo a miliardi di persone. A sua volta la domanda di cultura ha registrato un rilevantissimo incremento a seguito dello sviluppo dei processi di istruzione, dei nuovi fenomeni di urbanizzazione, della creazione di meta-città e dell'aumento di redditi e ricchezze individuali. Questa tendenza di dimensioni mondiali ha trainato la domanda dei beni dell'industria dei contenuti (editoria, cinema, musica, audiovisivo, musei, biblioteche), delle altre industrie culturali e dei servizi accessori ai mercati dei beni culturali e creativi (pubblicità, sistemi legali, formazione) (MiBAC, 2007).

Solitamente si predica l'unità del concetto di cultura. In realtà non sono ancora sufficientemente sviluppati gli strumenti per conoscerla unitariamente sotto il profilo giuridico, statistico, economico e strutturale (Tarasco, 2006). Non esiste un'unità di conoscenza e di organizzazione. Al contrario vi è una molteplicità di enti e di competenze amministrative, afferenti a diversi centri di responsabilità politico-amministrativa (Tarasco, 2006).

A livello di metodo è preferibile approcciare questo tema ricorrendo all'informazione statistica, utilizzando la tecnica di ricerca basata sui dati di fatto o il c.d. *evidence-based approach*

che è ripreso dal settore medico (*evidence-based medicine*) e che da lì si è diffuso in altri settori, come la psicologia, l'educazione, la scienza, il settore bibliotecario, il sistema dei controlli e quello di certificazione della qualità. È un metodo razionale basato non già su opinioni e sensazioni, bensì su dati di fatto che devono essere attendibili, verificabili e confrontabili al fine di poter svolgere uno studio di ricerca. I dati e i fatti sono selezionati e interpretati secondo una griglia di criteri predeterminati in base alle specifiche caratteristiche del settore indagato. Questo metodo normalmente non considera predominanti gli studi teorici e quelli qualitativi, bensì predilige gli studi quantitativi secondo una serie limitata e predeterminata di criteri secondo i quali sono catalogati i dati raccolti, i quali ne costituiscono la prova della ricerca. È un approccio basato su dati statistici, sulla raccolta e sulla catalogazione di essi. Dati che però a loro volta permettono un migliore sviluppo degli strumenti di conoscenza unitaria, ma consentono anche di implementare gli studi teorici e quelli qualitativi.

L'*evidence-based approach* applicato alla cultura, ovvero alla definizione delle politiche culturali, ha come obiettivo ricercare e raccogliere i dati di fatto presenti a vari livelli dei singoli Stati membri (nazionale, regionale e locale). Con questo metodo si promuove la politica culturale anche in altri settori politici; la collaborazione e il collegamento in rete tra gli istituti culturali e di istruzione, centri di ricerca e imprese culturali e creative; la proficua utilizzazione (*best use*) delle strutture esistenti; lo scambio di esperienze e la diffusione di buone prassi (*best practise*); il collegamento a rete delle istituzioni politiche; l'utilizzo di un quadro statistico comune; l'utilizzo di un'uniforme metodologia statistica al fine di sviluppare un sistema statistico comparabile. Inoltre questo metodo applicato all'indagine e all'analisi dei dati contabili permette di favorire la valutazione del contributo che la cultura apporta all'economia.

Il secondo obiettivo consiste nel promuovere le sinergie e sviluppare le strategie integrate per un approccio più olistico alla cultura affinché la governance culturale diventi più aperta, più partecipativa, più efficace e più coerente. Siccome la politica culturale assume un carattere orizzontale e trasversale in diversi settori e livelli di governo, necessariamente vanno potenziate le sinergie tra le Istituzioni comunitarie, tra esse e gli Stati membri, tra gli Stati membri, in particolare a livello locale e regionale, e tra i soggetti pubblici e privati favorendo i modelli di partenariato pubblico-privato, stimolando la partecipazione della società civile mediante un dialogo e una consultazione (Conclusioni Consiglio sulla governance culturale, 2012).

Se un primo obiettivo è dotare gli Stati membri di un sistema europeo uniforme di informazione statistica (come già tracciato nelle esperienze comunitarie da ESSnet-Culture e da LEG-Culture e in quelle internazionali dell'UNESCO, 2009 FCS) al fine di ricercare su dati di fatto condivisi quale sia il contributo della cultura – e così tracciare il contenuto delle politiche culturali –, il secondo e conseguente obiettivo è ap-

procciare la cultura come fattore produttivo di ricchezza, settore d'investimento, ma anche di finanziamento e di occupazione lavorativa al fine di favorire un sistema di governance.

2. Il museo quale luogo in cui i significati culturali trovano un loro oggettivo riconoscimento

Nell'eterogeneo e mutevole mondo della cultura i musei, a prima vista, si candidano a costituire un fermo punto di riferimento come luogo in cui i significati culturali sembrano trovare un loro oggettivo riconoscimento (Istat, 2010). Vi è però una notevole discrasia tra l'immaginario collettivo e la realtà giuridica.

Nell'immaginario collettivo sono lo spazio in cui gli oggetti e i "beni" conservati ed esposti sono l'espressione validata e certificata di un "patrimonio" il cui valore culturale è accertato, codificato, condiviso, e proprio in virtù di questo preservato ed esibito (Istat, 2010). Emerge subito evidente l'opposto: la cultura – fenomeno evanescente senza parametrizzazioni certe – ha influito sul settore museale rendendolo a sua volta disaggregato e difficilmente riconducibile ad unità. A ben vedere i musei costituiscono una realtà tutt'altro che statica e prevedibile (Marchegiani, 2007).

Nella realtà giuridica si può notare che le ricostruzioni giuridiche dei musei sono abbastanza esigue. Si tende a porre l'accento sull'analisi del museo in quanto azienda, organizzazione di risorse umane e finanziarie e fattore produttivo di ricchezza nazionale (Cerrina Feroni, 2009). Infatti, il settore dei musei, come del resto la cultura in generale negli ultimi anni ha suscitato crescente interesse sotto il profilo economico. Tale profilo ha però ben presto evidenziato non poche carenze dal punto di vista della organizzazione, dell'attività e del finanziamento dei musei (Corte dei Conti, delib. n. 8/2005). Storicamente il museo non ha avuto una rilevanza istituzionale pari a quella dei musei stranieri e dal punto di vista giuridico e amministrativo si è configurato (e per molti aspetti continua a configurarsi) come museo ufficio della soprintendenza statale o dell'assessorato (regionale, provinciale o comunale) in cui è incardinato (Maresca Campagna, 2009).

Oggi, invece, viene evidenziato un ruolo diverso dei musei intesi come prestatori di un servizio pubblico, ponendosi la questione di distinguere la funzione di tutela dei beni culturali da quella di gestione, laddove entrambe presentano caratteri di trasversalità e incerti confini. Inoltre – e di conseguenza –, in particolare a livello europeo, si pone la questione se inserire i musei nel novero delle industrie della cultura e della creatività (*cultural and creative industries*) oppure tenere distinto il settore pubblico dal settore privato, cioè dal mercato. *Theatres, museums and libraries etc. that have been publicly funded and financed in the past, will now find themselves together with commercial organisations under the concept of "cultural industries". This can be somehow problematic.* Può essere problematico, se non si considera la distinzione tra *market activities and the non market activities of the cultural sector*, ovvero se si prescinde dalla seconda (ESS-net Culture, 2012). E infatti, diversamente da quel che può apparire le istituzioni museali hanno sperimentato, nel corso degli ultimi anni, una profonda trasformazione che ne ha modificato sostanzialmente ruolo, funzioni e significato (Istat, 2010; Marchegiani, 2007). Negli ultimi anni la spinta a superare la tradizionale staticità dell'istituzione museale si è fortemente accentuata, producendo non poche innovazioni che hanno riguardato le forme organizzative (di tipo pubblicistico o privatistico o misto) e gestionali – a conduzione

pubblica e a conduzione privata –, le politiche tariffarie, gli orari di apertura, le modalità di promozione e comunicazione al pubblico, e, non ultimo, gli stessi contenuti dei servizi proposti, tanto che i musei da *contenitori di beni* tendono a diventare luoghi di *eventi* – spazi che propongono, ospitano o offrono location a esposizioni temporanee, percorsi tematici, seminari, attività culturali e altre manifestazioni di varia natura che, nell'intento di ampliare il pubblico di riferimento, sono dedicate alle diverse espressioni del *loisir*; del tempo libero, dello svago e del divertimento, come le discoteche e gli *happy hour* serali (Istat, 2010; Marchegiani, 2007).

In una tale compagine l'analisi giuridica spesso non è centrale oppure si ricava in via indiretta da quella economica (Cerrina Feroni, 2009), ma limitatamente agli aspetti gestionali e al concreto svolgimento del servizio pubblico. Per una più completa analisi giuridica è opportuno ricorrere alle informazioni statistiche. Tuttavia ben presto emerge il limite della reperibilità di dati aggiornati, completi, esaustivi e affidabili, in particolare a livello europeo, poiché manca un istituto/organismo preposto alla raccolta di tali informazioni. Per ovviare a queste carenze, a livello europeo si stanno gettando le basi per costruire una governance culturale, delineare il contenuto delle politiche culturali attraverso l'elaborazione di metodi di raccolta e di analisi dei dati e si sta costruendo una rete tra le Istituzioni europee con le autorità nazionali. L'ulteriore limite che ne emerge è che a livello nazionale in molti Paesi manca un'unità di conoscenza e di organizzazione.

In Italia un ruolo rilevante è svolto dalla Corte dei Conti in sede di funzione di controllo e dall'Istat. La Corte dei Conti nel 2005 ha rilevato la scarsa cognizione della realtà museale a livello nazionale dovuta alla mancanza di un censimento del complessivo sistema musei. L'Istat, invece, nel corso degli anni e da ultimo nel 2012 ha effettuato rilevazioni a carattere censuario.

3. Le regole e le criticità

Secondo l'analisi giuridica, prescindendo dal piano simbolico dell'istituzione museale l'attenzione si concentra soprattutto sul grado di istituzionalizzazione dell'assetto organizzativo.

Gli aspetti critici che ne emergono non sono pochi e sono di una rilevanza per nulla trascurabile. Si può constatare che: 1) i musei sono realtà debolmente strutturate in termini formali; 2) vi è un'oggettiva difficoltà di individuare, in via generale, l'*iter* di istituzione di un museo; 3) è difficile distinguere in concreto le funzioni di tutela, valorizzazione e gestione alla luce del nuovo riparto di competenze previsto dal novellato art. 117 della Costituzione e non è sempre ben definito il rapporto tra l'organo politico e quello gestionale; 4) spesso non vi è una chiara e netta compatibilità della logica aziendale con l'interesse pubblico.

1. I musei sono realtà debolmente strutturate in termini formali. La causa si rinviene soprattutto nella mancanza di un precedente modello definitorio, concettuale e metodologico condiviso. In Italia non esiste una definizione normativa e/o amministrativa che identifichi in modo univoco e uniforme i musei e gli istituti simili, né esiste ancora un loro registro o un elenco ufficiale che individui tali strutture sul territorio nazionale e, soprattutto, ancora non è stato portato a compimento un sistema omogeneo di certificazione e di accreditamento e non sono stati individuati gli organi responsabili dell'accertamento e della valutazione degli standard tecnico-scientifici che descrivono il loro funzionamento (Corte dei Conti, 2005; Istat, 2010).

La mancanza di un precedente modello definitorio, concettuale e metodologico condiviso, necessariamente porta ad assumere indici definitivi di vario tipo: tecnico, operativo, statistico e normativo. Inoltre fino a giorni recenti si nota l'insussistenza di un'esauritiva ricognizione ufficiale, l'indisponibilità a livello regionale di un quadro conoscitivo completo e affidabile e di un elenco definitivo e puntuale di quanti e quali musei insistano nel territorio regionale di pertinenza degli enti locali.

Da questi indici si trae che l'insieme dei musei è una categoria estremamente diversificata che comprende realtà sostanzialmente differenti sul piano qualitativo. Ad esempio è difficile trovare un comune denominatore tra musei d'arte e musei di storia naturale, quelli etnografici e quelli di archeologia, poiché le peculiarità dei beni e delle collezioni oggetto di conservazione e di esposizione determinano inevitabilmente anche una sensibile eterogeneità delle forme di gestione, nonché delle caratteristiche fisiche delle strutture che li ospitano, delle attività svolte, dei servizi erogati al pubblico e delle forme di fruizione da parte dell'utenza (Istat, 2010).

Al fine di inquadrare il regime giuridico, le competenze legislative e quelle funzionali, innanzitutto si distingue tra musei pubblici e musei privati tenendo presente che la natura pubblica del museo non va confusa con la proprietà della sede, ben potendo essere allocati i musei pubblici in edifici privati e viceversa. I musei pubblici si suddividono in musei statali, regionali, provinciali, civici, di comunità montane, universitari, scolastici, di enti o istituti di ricerca o di un consorzio pubblico. Nel comparto pubblico la maggior parte dei musei è di proprietà degli enti locali. Rispetto ai musei privati quelli pubblici sono di numero maggiore (circa il 75%). I musei privati si dividono in musei ecclesiastici e musei appartenenti ad altri soggetti privati che possono essere società di capitali, consorzi, associazioni, fondazioni bancarie e non, imprese straniere e persone fisiche. Per dimensione ci sono i musei grandi, medi, piccoli e i micromusei. Per tipo di gestione ci sono i musei a gestione diretta (con le formule della responsabilità diretta – musei-uffici – oppure in forma consortile pubblica, in forma associata o con affidamento *in house*) e a gestione indiretta, tramite lo strumento della concessione a terzi o dell'affidamento a un soggetto autonomo (Istat, 2010).

Per quanto riguarda l'indice normativo è da notare come nella letteratura giuridica nazionale, per indicare i "musei", il legislatore ha spesso fatto ricorso al termine più generico di "istituti d'antichità e d'arte", con un riferimento lessicale che ben evidenzia implicitamente come, nel nostro Paese, tali istituzioni siano state storicamente identificate con gli enti deputati a preservare ed esporre beni di specifico interesse storico e/o artistico, se non addirittura con le strutture fisiche atte a contenere il patrimonio oggetto di tutela (MiBAC, Atti di indirizzo, 2000; Istat, 2010).

La tendenza, sebbene oggi abbandonata dal legislatore, è configurare i musei come degli uffici dell'ente di afferenza (soprintendenza, assessorato, direzione). Negli anni più recenti, il quadro normativo ha però subito un'evoluzione che ha portato ad ampliare il ruolo e la funzione dei musei: da "contenitore di oggetti d'antichità e d'arte" il museo ha progressivamente assunto l'identità di un soggetto giuridico preposto in modo sempre più esplicito alla fruizione e alla valorizzazione di "beni culturali", intesi in senso più ampio come l'insieme degli oggetti mobili e immobili e delle altre espressioni materiali che, a prescindere dalla loro natura, costituiscono testimonianza avente "valore di civiltà" (Corte Conti, 2005; Istat, 2010).

Il Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.lgs n. 42/2004, art. 101) definisce i musei come "strutture permanenti che acquisiscono, catalogano, conservano, ordinano ed espongono beni culturali per finalità di educazione e di studio" e li annovera, insieme alle aree archeologiche, ai parchi archeologici e ai complessi monumentali tra gli "istituti e luoghi della cultura", precisando come essi siano "destinati alla pubblica fruizione ed espletino un servizio pubblico" se appartenenti a soggetti pubblici, e "un servizio privato di utilità sociale", nel caso di strutture espositive aperte al pubblico appartenenti a soggetti privati. Accanto alla "tutela", cioè alle attività dirette ad individuare, conservare e proteggere i beni culturali, ci sono le funzioni di "fruizione e valorizzazione", intese come l'insieme delle attività volte ad accrescere la conoscenza del patrimonio culturale e a migliorare le condizioni di accesso e di utilizzo dei beni stessi da parte del pubblico e della comunità, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Tali funzioni sono state ridistribuite per effetto delle competenze legislative costituzionalmente riallocate nella Costituzione e per effetto di conseguenti interventi legislativi che hanno permesso agli istituti museali e similari di acquisire una più precisa individualità in un contesto nel quale il territorio ha la responsabilità della fruizione e della valorizzazione dei musei (non statali).

Il passo successivo è stato una produzione di leggi e norme che si sono occupate delle attività gestionali delle istituzioni museali, del loro assetto organizzativo e della qualità dei servizi erogati. Talché i musei nonostante resistenze ideologiche degli enti di appartenenza sono destinati ad abbondare la figura e la concezione di musei uffici giacché la legge (art. 115, c.2, Codice beni culturali) spinge verso un diverso modello organizzativo, considerato che la gestione diretta deve essere assicurata mediante strutture organizzative apposite, dotate di autonomia organizzativa, finanziaria contabile e scientifica e del supporto di personale specializzato (Corte dei Conti, 2005; Maresca Campagna, 2009).

2. Nonostante l'importante riordino normativo di fatto vi è un'oggettiva difficoltà ad individuare, in via generale, l'iter di istituzione di un museo. Difatti, il museo si caratterizza con un istituto non sempre tipizzato, a prescindere dal settore di appartenenza e dalla tipologia. Di conseguenza riguardo a ciascuna fattispecie, la disciplina è rimessa alla normazione propria dell'ente dal quale dipendono, che può essere pubblico o privato (Corte dei Conti, 2005). Pertanto la creazione di nuovi musei avviene in svariati modi: con atto formale di legge (statale o regionale), con delibera dell'organo di governo, con un decreto ministeriale, con provvedimento amministrativo, con scrittura privata. Non di rado ci si trova di fronte a strutture rese operative con provvedimenti interni e ordini di servizio del soprintendente o del dirigente, che li hanno resi funzionanti di fatto, ma non ne hanno definito né la missione specifica, né gli obiettivi, né l'organizzazione (Maresca Campagna, 2009).

Una tale autonomia presenta il grave difetto della carenza di una tipizzazione normativa a livello di caratteristiche tecniche, gestionali, legislative e scientifiche per ottenere il riconoscimento dello "status" di museo. A tale carenza ha fatto seguito la mancata adozione di percorsi e procedure amministrative di "riconoscimento" ovvero di "accreditamento" della qualità formale di museo. In particolare sussiste la difficoltà di individuare, in via generale, l'iter di istituzione di un museo. Se facciamo riferimento agli enti locali, non sembra che esista nella legislazione una particolare forma di accreditamento che, a conclusione di un procedimento

tipizzato, acclarando la presenza di certi elementi costitutivi, assegni la definizione di museo, né quali siano le autorità pubbliche preposte a verificarne l'esistenza, quanto, piuttosto la verifica del possesso di alcuni requisiti necessari per essere ammessi all'erogazione di contributi pubblici (statali, regionali, provinciali, comunali). Questa incertezza pesa sui musei privati e su quelli pubblici (Corte dei Conti, 2005).

3. Parimenti, a livello regionale, si nota che la mancanza di una qualificazione univoca del museo nella legislazione regionale, l'assenza degli *standard* museali ben definiti comporta non poche difficoltà nel distinguere in concreto le funzioni di tutela, valorizzazione e gestione alla luce del nuovo riparto di competenze previsto dal novellato art. 117 della Costituzione. Le conseguenze che ne derivano sono di due tipi.

La prima conseguenza deriva soprattutto dall'incertezza della normativa regionale in materia di gestione. Le Regioni, mediamente, non hanno elaborato politiche e programmi realmente incisivi per i musei. Una sostanziale mancanza di programmazione e coordinamento delle attività, in particolare dell'attività degli enti comunali, ha indotto alla proliferazione di distinte ed autonome iniziative. Solitamente gli enti si limitano alla mera erogazione di contributi "a pioggia". Nonostante vi sia una piuttosto netta cesura tra il soggetto titolare della proprietà (che è normalmente anche il titolare dell'indirizzo politico) e la gestione affidata spesso in bianco ai funzionari o ai direttori preposti, accade che il titolare dell'indirizzo politico generalmente circoscrive il proprio operato al mero sostegno finanziario della struttura. In questi casi, il titolare dell'indirizzo politico non elabora scelte strategiche e operative per i propri musei e non svolge alcuna funzione di controllo.

La seconda conseguenza che inevitabilmente deriva dalla prima è data da una sostanziale deresponsabilizzazione degli organi politici che negli istitutivi, negli indirizzi strategici e nell'assegnazione dei fondi hanno spesso seguito logiche contingenti in mancanza di precisazione delle funzioni e delle responsabilità del direttore (deleghe in bianco), di programmazione degli obiettivi di rafforzamento e di sviluppo museale. La deresponsabilizzazione incide sulla collettività che è il referente immediato dell'attività museale. La collettività non dispone di altro potere sanzionatorio nei confronti degli operatori culturali che quello di non frequentare i musei, eventualità priva, però, a tutt'oggi di particolari ricadute in termini di responsabilità politica e gestionale (Corte dei Conti, 2005; Maresca Campagna, 2009; Istat, 2010).

4. L'ulteriore aspetto riguarda la compatibilità della logica aziendale con l'interesse pubblico. La logica del profitto in senso economico va ritenuta, per la natura stessa del museo, fondamentalmente estranea alla sua "missione". In quest'ambito il "risultato" richiesto non è misurabile facendo riferimento a parametri di carattere economico, ma ha una natura articolata in fattori tangibili e intangibili di tipo educativo-conoscitivo e si sostanzia nelle attività di valorizzazione e conservazione finalizzate alla conoscenza e alla diffusione del messaggio culturale che da tali beni promana. I ricavi sono essenzialmente utilizzati come validi indicatori di capacità attrattiva e acquistano significato prevalentemente in termini di verifica della bontà delle scelte strategiche adottate con riferimento all'orientamento al pubblico dell'offerta culturale. Si misura il rapporto fra i proventi della gestione di un museo (biglietti d'ingresso e servizi accessori offerti all'utente) e la spesa (funzionamento, personale, restauro, conservazione, sicurezza, diffusione, valorizzazione). Solita-

mente l'obiettivo è assicurare il sostentamento e non già il profitto (Corte dei Conti, 2005).

Il problema sostanziale è dato dal fatto che le logiche e le esigenze di applicare i criteri di efficienza, efficacia ed economicità nell'organizzazione si scontrano con la mancanza di autonomia decisionale e gestionale rispetto all'autorità politica. Il che rende difficile la programmazione delle politiche, delle attività e degli obiettivi dei singoli musei (Maresca Campagna, 2009). Infatti, la progettualità, la programmazione, il coordinamento, l'informazione, la conoscenza del contesto ambientale, il raccordo stabile ed organizzato con il mondo della ricerca e della scuola, sono elementi cruciali per la riuscita della missione museale (Istat, 2010).

Una delle scelte strategico-gestionali più frequenti è rappresentata dall'esternalizzazione, cioè l'affidamento del servizio a terzi soggetti realizzato secondo lo schema del partenariato pubblico privato. In tal modo l'istituzione museale non è più a gestione diretta, bensì a gestione indiretta. Il modello di partenariato pubblico privato applicato al sistema museale comporta non poche difficoltà che sono proprie al settore dei beni culturali e riporta vecchie e nuove criticità.

La prima difficoltà si rinviene nella difficile distinzione della gestione dei beni culturali dalla tutela di essi, da cui può derivare l'affidamento della prima a soggetti estranei alla sfera pubblica. Tuttavia la gestione può rappresentare un alto grado di trasversalità e può avere effetti negativi non solo rispetto alla fruizione, ma altresì rispetto alla tutela. La critica e lo scetticismo arrivano dal fatto che una gestione interamente affidata a privati sarebbe inevitabilmente orientata al profitto e che le scelte gestionali non garantirebbero la dovuta attenzione ai profili di conservazione e fruizione qualitativa dei beni.

L'altro aspetto critico, che è causa della prima difficoltà, s'individua nella carenza di coordinamento e di indirizzi specifici da parte del soggetto pubblico, che spesso non esplicita in modo chiaro quale sia l'interesse pubblico che necessariamente deve restare primario e, pertanto, l'attività privata al quale deve essere funzionale.

4. Il grado di istituzionalizzazione: dal piano simbolico al piano giuridico

Le istituzioni museali sono caratterizzate da una sostanziale indeterminazione, sono prive di un'identità autonoma e specifica, hanno una natura a larghi tratti indefinita, per lo più riconducibile ad una dimensione, soggettiva, locale, storica, e hanno alla base dei riferimenti normativi che sono frammentari, parziali e in continuo divenire.

I musei pubblici sono prevalentemente, salvo alcune eccezioni, strutture organizzative prive di alcuna autonomia scientifica, organizzativa, finanziaria e contabile; non hanno un proprio bilancio, né proprie regole di contabilità. Raramente hanno documenti che testimoniano il proprio e distinto andamento finanziario, non hanno proprio personale dipendente (quello stabile di cui dispongono è di ruolo presso il Ministero, la Regione, Provincia, Comune o altro ente), non hanno perciò relazioni industriali, non sempre hanno comitati scientifici, non hanno propri documenti patrimoniali, non hanno propri regolamenti, ed in genere nemmeno sono propriamente organi, poiché sono di massima totalmente dipendenti da altri uffici (Forte, 2010).

Il D.M. 20 maggio 2001 ha definito gli standard museali che in teoria faciliterebbero una definizione formale dello status giuridico dei musei attraverso la necessità di disporre di uno statuto, di un regolamento o di un altro documento scritto.

Ma la ricognizione pratica del fenomeno ha evidenziato che difficilmente i musei sono provvisti di tali forme di regolamentazione.

Una misura indicativa, e comunque sintomatica, del grado di istituzionalizzazione dell'assetto organizzativo adottato è data, appunto, dal grado di diffusione di strumenti organizzativi quali lo statuto, il regolamento, la carta servizi e il bilancio autonomo. Sulla base dei dati raccolti dall'Istat (2010), meno di un museo e un'istituzione simile su tre (31% del totale) risultano dotati di uno statuto, cioè di un documento costitutivo che ne espliciti e ne descriva la missione, le funzioni e le attività. Solo il 36,5% dei musei e delle istituzioni similari non statali dispongono di un regolamento che ne disciplini l'organizzazione interna. A ciò si aggiunge la diffusa carenza di adeguati strumenti di rendicontazione finanziaria dell'attività gestionale, che consentirebbero di identificare in modo appropriato, di tenere sotto controllo e di valutare le risorse impiegate, le attività realizzate e i risultati conseguiti, dal momento che solo il 18,7% degli istituti ha dichiarato di disporre di un bilancio autonomo.

Nella larga maggioranza dei casi quindi si tratta di istituzioni la cui attività – pur importante sul piano economico oltre che culturale – non ha evidenza oggettiva e resta indistinta e per certi versi invisibile rispetto alla gestione amministrativa dell'ente di appartenenza.

Uno dei molti aspetti critici che si possono evidenziare è la questione delle erogazioni liberali a favore dei musei e delle attività culturali che essi svolgono. Nel nostro Paese le erogazioni liberali intese in senso lato, donazioni e sponsorizzazioni, sono esigue rispetto all'ammontare raccolto dai musei di altri Paesi come il Regno Unito e gli Stati Uniti.

I fattori negativi sono essenzialmente tre.

Il primo riguarda il sistema delle agevolazioni fiscali previsto per le erogazioni liberali che è eccessivamente macchinoso e burocratizzato tanto da non favorire il donatore.

Il secondo fattore attiene al sistema d'incentivazione a donare: manca un efficace sistema di promozione e sensibilizzazione ad elargire e difettano i *meccanismi di riconoscimento sociale e visibilità personale per il donatore*.

Infine, vi è una scarsa trasparenza e tracciabilità nell'impiego delle erogazioni liberali raccolte dalle istituzioni culturali.

Quest'ultimo aspetto è dato soprattutto dallo scarso grado di istituzionalizzazione dell'organizzazione del museo. Infatti, gran parte dei musei italiani non ha identità giuridica e non ha un conto economico proprio. Essi hanno un carattere "istituzionale" che viene comunemente attribuito solamente sul piano simbolico e non già su quello giuridico. Quindi chi dona in realtà non sceglie a chi, poiché in assenza di un'autonomia amministrativa e finanziaria dell'istituzione museale le risorse vanno nelle casse dell'ente di appartenenza e solo successivamente riversate al museo.

Postfazione. Le nuove regole: l'“Art-Bonus” e la valorizzazione dei musei.

Da alcuni anni il quadro congiunturale negativo dell'economia italiana e gli effetti delle misure di riequilibrio strutturale dei conti pubblici stanno trascinando le attività culturali in una spirale economica caratterizzata dalla progressiva riduzione degli stanziamenti sia per le spese correnti sia per le spese di investimento. Il crollo dell'intervento pubblico si accompagna da provvedimenti di urgenza che hanno introdotto importanti politiche di spending review e nuove politiche di incentivazione dei finanziamenti che evocano il contributo dei privati.

Il recente Decreto Legge n. 66/2014, convertito con modifi-

cazioni in Legge n. 89/2014, è stato occasione per una rivisitazione dell'Amministrazione dei Beni Culturali e del Turismo. Tra le numerose linee di azione che vanno dall'integrazione tra cultura e turismo alla semplificazione dell'amministrazione periferica, all'ammodernamento della struttura centrale, alla valorizzazione delle arti contemporanee, al rilancio delle politiche di innovazione e di formazione e valorizzazione del personale del ministero spicca la valorizzazione dei musei italiani che sono caratterizzati da una cronica carenza di autonomia che ne limita grandemente le potenzialità.

Già l'anno prima con il Decreto Legge n. 91/2013, convertito con modificazioni in legge n. 112/2013, è stato assunto un nuovo approccio basato sulle logiche aziendali e di maggiore coinvolgimento dei privati nella valorizzazione e gestione dei beni culturali. Infatti, l'art. 3, c. 1, l. n. 112 cit., nel disporre le riduzioni di stanziamento e la previsione di aumento di imposizioni destinate a finanziare la cultura, ha riconosciuto una maggiore autonomia finanziaria ai musei i quali dovranno “dimostrarsi capaci di far da sé nel reperire risorse ulteriori” e “contare sulla libertà d'iniziativa”.

Con “l'oscura formulazione” del citato art. 3, che ha soppresso il riferimento all'art. 110 del Codice dei Beni Culturali e del paesaggio contenuto nell'elenco 1 allegato alla l. n. 244/2007 sulle disposizioni legislative autorizzative di riassegnazioni di entrate, è stato introdotto “un meccanismo di grande interesse contabile e pratico”.

Il richiamato art. 110 del Codice fa riferimento ai proventi che derivano dalla vendita dei biglietti di ingresso nei diversi istituti e luoghi della cultura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo (MiBACT) nonché dai canoni di concessione e dai corrispettivi per la riproduzione dei beni culturali (concessioni di beni mobili ed immobili, riproduzioni di immagini ed oggetti).

Per effetto dell'innovazione normativa della l. n. 112, tali proventi – in precedenza restituiti dal MiBACT al Ministero dell'Economia e delle Finanze (MEF) in omaggio al principio di unità di bilancio, salvo, poi successiva ma solo parziale riassegnazione (fino a un importo massimo del 50%) da parte dello stesso MEF al MiBACT – saranno riassegnati a decorrere dall'anno 2014 allo stato di previsione della spesa dell'esercizio in corso del MiBACT.

Invece, il più recente Decreto Legge n. 83/2014, convertito con modificazioni nella Legge n. 106/2014, ha introdotto all'art. 1, nell'ambito delle disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo, un credito di imposta per favorire le erogazioni liberali a favore della cultura, delle fondazioni lirico-sinfoniche e dello spettacolo (cosiddetto “Art-Bonus”); e l'Agenzia delle entrate con Circolare n. 24/E/2014 ne ha chiarito l'ambito applicativo.

Questa norma è finalizzata a favorire e potenziare il sostegno del mecenatismo e delle liberalità al fondamentale compito della Repubblica di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. È uno strumento che si propone di surrogare i finanziamenti pubblici e piegare la via tributaria a fini extrafiscali, in linea con le moderne concezioni dello Stato interventista e della finanza funzionale. In tal modo il dovere di contribuzione dei consociati assume per una quota della loro contribuzione tributaria un connotato partecipativo alla gestione del bene pubblico, nello specifico del bene cultura, portando in rilievo vari interessi economici e/o sociali di rango costituzionale.

Si tratta di un regime fiscale agevolato di natura temporanea, sotto forma di credito di imposta, nella misura del 65 % delle erogazioni effettuate nel 2014 e nel 2015, e nella misura del 50 % delle erogazioni effettuate nel 2016, in favore delle

persone fisiche e giuridiche che effettuano erogazioni liberali in denaro per interventi a favore della cultura e dello spettacolo.

Il credito d'imposta è riconosciuto anche laddove le erogazioni liberali in denaro effettuate per interventi di manutenzione, protezione e restauro di beni culturali pubblici siano destinate ai soggetti concessionari o affidatari dei beni oggetto di tali interventi; i beneficiari delle erogazioni liberali debbano dare pubblica comunicazione del loro ammontare, destinazione e utilizzo tramite il proprio sito web istituzionale e in apposito portale gestito dal Ministero per i Beni Culturali.

Questa norma trova soluzione alle critiche conclusive del mio intervento e si muove nell'ottica della semplificazione prevedendo un'unica disciplina per le persone fisiche e le persone giuridiche superando l'attuale dicotomia che vede la detrazione del 19 % per le prime e la deduzione dalla base imponibile per le seconde.

A tal proposito però non basta soddisfare solo il requisito della semplificazione degli incentivi, ma anche quello di un efficace sistema di promozione e sensibilizzazione ad elargire. Come a dire che l'inizio è buono ma c'è ancora tanta strada da percorrere.

Le prime notazioni critiche che si è portati a fare sono di ordine quantitativo in termini di intensità del ricorso al sistema fiscale agevolativo e in termini di effettività di tale strumento. Non bisogna trascurare che il sistema degli incentivi usualmente si applica per spese come ad esempio le spese per gli interventi di recupero edilizio che sono compiute dal contribuente nel proprio interesse. Invece le erogazioni liberali sono effettuate nell'interesse di enti o organismi terzi. Pertanto l'incentivo a incrementare quest'ultima tipologia di erogazioni potrebbe operare con minore intensità rispetto a quanto ipotizzato per le spese sostenute nell'interesse diretto del contribuente.

Vi sono delle stime previsionali redatte in base al criterio della prudenzialità che per analogia utilizza la percentuale degli incrementi che si sono avuti con le spese per interventi di recupero edilizio. Secondo tali parametri e criteri il nuovo incentivo potrebbe comportare un incremento stimato del 25 % delle spese annue indicate. E questo sarebbe pari a 1,5 milioni di euro con riferimento alle elargizioni delle persone fisiche e 6,3 milioni di euro con riferimento alle persone giuridiche. Infatti, dalle dichiarazioni dei redditi delle persone fisiche presentate nel 2013, risulta un ammontare di spese per liberalità a favore dello Stato, enti territoriali, enti o istituzioni pubbliche, fondazioni, associazioni senza scopo di lucro che svolgono attività nel campo culturale ed artistico pari a 5,6 milioni di euro; inoltre risulta un ammontare di oneri per le erogazioni liberali in favore di enti che svolgono esclusivamente attività nello spettacolo pari a 0,5 milioni di euro. Quanto invece alle persone giuridiche sempre con i dati delle dichiarazioni dei redditi presentate nel 2013 si stima un ammontare delle spese per erogazioni liberali in denaro a favore degli enti in precedenza evidenziati ed operanti nel settore della cultura ed artistico, nonché dello spettacolo pari a 25 milioni di euro. In tal caso alla norma si associa un aumento, in valore assoluto, di circa 6,3 milioni di euro.

Vi sono però alcuni aspetti critici da considerare tra quali i tetti di fruibilità, ma in particolare ciò che potrebbe maggiormente preoccupare è il disincentivo rappresentato dagli studi di settore e dal redditometro laddove le elargizioni concorrono a costituire i parametri del meccanismo di controllo induttivo.

Un'altra criticità da superare si evidenzia nell'auspicio di dotarsi di un sistema di incentivazione dei privati a donare

per la cultura che sia strutturale. Ci si riferisce non tanto all'aspetto di tipo organizzativo. La norma, infatti, prevede apposite strutture dedicate a favorire le elargizioni liberali da parte dei privati e la raccolta di fondi tra il pubblico, anche attraverso il portale web secondo la tecnica del finanziamento collettivo ovvero il cosiddetto crowdfunding.

L'aspetto maggiormente critico è dato dal connotato di precarietà che caratterizza il sistema stesso. Infatti, e per ora, l'*Art-bonus* è un'agevolazione fiscale temporanea, di durata di soli tre anni (2013-15). Essa, invece, dovrebbe avere una "vigenza a regime". Inoltre, dovrebbe avere la protezione dai limiti (vincoli) di finanza pubblica che spesso inducono il governo e il legislatore a ripensamenti (anche repentini) apportando alle norme fiscali agevolative soppressioni, tagliole e/o modifiche peggiorative, anche retroattive, com'è successo già per limitazioni alla detraibilità dall'IRPEF dei premi di assicurazione su vita e infortuni.

BIBLIOGRAFIA

- Barbati C., *Le forme di gestione*, in Barbati C., Cammelli M., Sciuolo G., *Il diritto dei beni culturali*, Bologna, 2006, p.210 e ss.
- Cerrina Feroni G., *Profili giuridici della gestione dei musei nelle esperienze del Regno Unito, Francia, Germania e Spagna*, in <http://www.giustamm.it/>, 2009.
- Consiglio dell'Unione europea, 26 novembre 2012, *Conclusioni sulla governance*, in Guce, 19.12.2012, C 393.
- Corte dei conti, Sez. Autonomie, delib. n. 8/AUT/2005, *Relazione sul controllo. Musei degli enti locali*.
- ESSnet-CULTURE, *Final report*, Lussemburgo, 2012.
- Forte P., *Musei e "altri" beni culturali. Codice etico di ICOM e disciplina dei musei in Italia*, in "Aedon" - Rivista di arti e diritto on line, n.2, 2010.
- MBAC, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*.
- MBAC, *Libro bianco sulla creatività*.
- Marchegiani L., *I segni distintivi dei musei*, in *Analisi giuridica dell'economia*, 1, 2007, p.169 e ss.
- Maresca Campagna A., *Il progetto di ricerca*, in MBAC, *La carta di identità del museo. Il Regolamento*, Roma, 2009, p.9 e ss.
- SSN – ISTAT, *I musei e gli istituti similari non statali*, p.6, 2010.
- Tarasco A. L., *La gestione dei beni culturali degli enti locali: profili di diritto dell'economia*, in *Foro amm. – C.d.s.*, 2006, 7-8, p.2382 e ss

Andrea Crismani

Professore associato di Diritto amministrativo nella
Università degli Studi di Trieste

IL MUSEO PRESIDIO E “CENTRO DI INTERPRETAZIONE” DEL TERRITORIO

di Roberta Piccinelli

Il museo contemporaneo non è più solo accademia o scuola, ma non è neppure solo spazio ludico e d'intrattenimento e oggi non è neppure solo spazio fisico. Il museo è un “documento globale”, istituzione centrale e incontestata della cultura occidentale odierna, che “gode di una solida autorevolezza intellettuale”¹ e che rappresenta la società, la cultura, il gusto, le istanze politiche, economiche e civili che l'hanno prodotta e che la mantengono in vita.

Nelle dibattute questioni relative alla identità del museo, alla *mission*, alla funzione e al ruolo nella società attuale – in cui insiste sono la logica del profitto e la tipologia del museo-impresa, spazio ludico dotato di divertimenti, non-luogo o cornice d'eventi – ci si chiede come possa trovare una legittimazione l'attitudine del museo alla conservazione della memoria, dell'identità collettiva, del *genius loci* delle piccole realtà territoriali che compongono il prezioso substrato culturale e garantiscono la specificità e originalità italiana.

Ripercorrendo alcuni momenti dello sviluppo storico della relazione tra museo e territorio, attraverso la quale si nota come in periodi e secoli diversi possano convivere, sovrapponendosi e intersecandosi, istanze simili e dissimili, si intendono offrire alcuni spunti di riflessione sul museo italiano oggi, in cui si affermano nuove forme di interpretazione e di comunicazione del patrimonio che garantiscono la specificità del territorio, “il grande museo a cielo aperto”, o dell'edificio storico ed elaborano l'idea di un museo-dinamico-complementare fondato sulla diffusione di nuovi e vecchi saperi, sull'ecosostenibilità all'insegna del *glocal*, come efficacemente dimostra il progetto *MuseoTorino*².

Negli anni settanta si iniziano a gettare sapientemente le basi del “museo sociale” e del “museo del territorio” tra conservazione, contestazione e innovazione³. Nel 1977 viene organizzata a Brera una mostra emblematicamente intitolata *Processo per il museo* condotta con la partecipazione della Fondazione Angelo Rizzoli e di un gruppo di studiosi composto da Gillo Dorfles, Pierre Gaudibert e Bruno Munari. La mostra aveva lo scopo di portare all'attenzione del pubblico e degli addetti ai lavori proposte concrete per un uso realmente sociale del museo e per sottolineare il legame del museo con il territorio in quanto “i musei devono essere al territorio legati e dal territorio vivificati”⁴. Questa impostazione di mostra, il legame tra museo e territorio, la considerazione del contesto geografico e storico come riferimento indispensabile per la comprensione dei fatti artistici, era la logica conseguenza di un dibattito e di una sensibilizzazione promossa da Andrea Emiliani che fra il 1967 e il 1974 produsse una serie di scritti raccolti in un volume dal titolo *Dal museo al territorio*, dato alle stampe nello stesso anno in cui uscì anche *Una politica dei beni culturali*⁵. Intanto, nel 1972, un intervento di Bruno Toscano sulla rivista “Spolegium” aveva a sua volta tratteggiato le linee di fondo per una nuova museologia italiana sottolineando che “liberato dalle prevalenti connotazioni estetiche e storico-erudite, innalzato da compiti di mera conservazione a compiti di promozione e di educazione, il museo potrà diventare sia un prezioso strumento di conoscenza del territorio indispensabile alla comunità che programma, sia un centro di indagine e di partecipazione animato dalla consapevolezza che politica dei beni culturali è anche politica del territorio”⁶. La politica dei beni culturali inizia così a configurarsi anche

come politica del territorio. Di conseguenza i musei debbono “essere sottratti al rischio di assumere un ruolo ancillare rispetto a un modello di sviluppo economico che minaccia di cancellare l'organizzazione storica del territorio, di estrarre dal paesaggio alcuni documenti della storia e dell'arte per confinarli nei musei intesi come luoghi di deportazione”⁷.

Su questa stessa linea si pone due anni dopo “Archeologia Medievale. Cultura materiale, insediamenti, territorio” che, assumendo come “base di partenza la più ampia definizione di cultura materiale, dichiarava il proprio interesse per la storia del paesaggio e del territorio”. Che i musei dovessero servire anche alla programmazione territoriale fu da allora in poi, almeno in astratto, sempre più largamente condiviso. Ne è prova un numero del bollettino “Italia Nostra” del 1978 intitolato *Dal museo civico al museo del territorio* in cui si sottolineava una nuova e fondamentale tappa nell'evoluzione del museo civico come museo del territorio: “ci si chiede cosa significhi museo del territorio, che per noi deve essere inteso non come museo polivalente, ma centro di lettura del territorio, vale a dire un centro in cui sia possibile ricostruire la fisionomia di un territorio nelle sue trame più varie. E il museo potrà intervenire con gli enti preposti alla tutela e alla salvaguardia del territorio”⁸.

Nel 1978 significativa è l'inaugurazione del Museo Civico di Trino concepito come museo del territorio e nel 1979 altrettanto significative a conferma di questi nuovi orientamenti le pubblicazioni *Archeologia e cultura materiale* di Andrea Carandini⁹ e *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico* ove notevoli tra gli altri sono gli interventi di André Chastel che parla dell'Italia come “il luogo per eccellenza del museo naturale” e di Andrea Buzzoni e di Massimo Ferretti, sia nel convegno di Perugia con l'eloquente titolo *Beni culturali e assetto del territorio*.

Le istanze a favore di un “museo sociale” e del “museo e territorio” vengono ribadite e rafforzate negli anni ottanta, in cui si inizia a sottolineare l'importanza dei “giacimenti culturali” e della “carta del rischio” per la prevenzione e manutenzione ordinaria dei beni. La consapevolezza che tutela e valorizzazione debbano coesistere e interagire e che l'utilità anche economica e non solo immateriale dei beni culturali, legata alla loro fruizione, debba essere colta quanto meglio, si rafforza nel corso degli anni novanta, durante i quali, per molte e coincidenti ragioni di natura politica, economica, sociale e culturale, “risulta sempre più determinante l'intreccio tra valore culturale, storico e di identità del patrimonio archeologico e la sua valenza di risorsa economica, cioè fra tutela e conservazione da un lato e gestione delle funzioni legate all'uso, alla frequentazione sempre più vasta di pubblico, al rapporto con le circostanti funzioni e trasformazioni del territorio”¹⁰.

Anche a causa della contrazione della spesa statale, imposta dall'esigenza di contenere il deficit pubblico e nell'impossibilità di contare sulle risorse economiche erogate negli anni ottanta, alcuni temi, da lungo presi in esame, quali il rapporto tra tutela e valorizzazione, tra museo e territorio, la *governance* del museo e la sua proprietà giuridica, le figure professionali, diventano stringenti. Si inizia, grazie al contributo di giuristi ed economisti, a discutere soprattutto di innovare la gestione dei musei, organizzando reti e sistemi, aprendo ai privati, decentrando la titolarità delle funzioni amministrative.

Si intensifica notevolmente anche l'interesse per il rapporto, letto ora in una prospettiva ancora diversa, tra museo e territorio ai fini sia della conservazione che della valorizzazione del patrimonio culturale diffuso nel paesaggio. Per dotare di cardini territoriali il progetto per la conservazione programmata dei beni elaborato da Giovanni Urbani con il Piano pilota per l'Umbria relativo alla rete museale, Massimo Montella, ad esempio, aderendo agli orientamenti più volte espressi da Andrea Emiliani e da Bruno Toscano, prospetta da un lato di “impiantare musei che esercitino a dimensione dell'intera città le funzioni di salvaguardia, di conoscenza e di visita del patrimonio, e dall'altro di organizzare la rete dei musei locali in modo da poter disporre di una minuziosa trama di capisaldi territoriali su cui incardinare attività a diretto contatto con il patrimonio, l'ambiente, gli enti di governo e le comunità”¹¹. Del resto, anche per l'esigenza ormai largamente avvertita di uno “sviluppo sostenibile”, l'importanza del territorio come complesso di “risorse produttive” sia ambientali che culturali veniva emergendo anche in ambito economico. Aumentava perciò rapidamente la considerazione del patrimonio culturale come fattore di ricchezza non solo rispetto al turismo, bensì anche per la qualità distintiva e per la competizione di mercato dei prodotti industriali ed artigianali. Poteri pubblici e imprese private venivano dunque maturando un inedito interesse per la valorizzazione dei beni culturali distintivi delle diverse aree e si apriva un'accesa competizione di marketing territoriale fra le diverse località, nell'intento sia di incentivare i flussi turistici, sia di attrarre stakeholder e investimenti e di promuovere prodotti locali. Importante e discussa da molti punti di vista, fu la legge n. 59 del 1997, e la norma attuativa dell'anno seguente, che affermò la sussidiarietà verticale ed orizzontale, prevede il trasferimento agli enti territoriali della gestione dei musei statali, l'individuazione di standard appositi e riservò allo Stato la sola funzione di tutela¹². Molti si aspettavano che sarebbe stata superata la separazione, del tutto esiziale, tra musei statali e musei comunali o provinciali, ciascun museo o sistema di musei avrebbe avuto una veste istituzionale. In parallelo suscitava molte perplessità in vari ambienti la visione del museo che traspariva dalla raccomandazione formulata nel 1995 dalla World Commission on Culture and Development dell'UNESCO con la quale si asseriva “che i musei debbono superare ogni sindrome di dipendenza e porre massima enfasi sull'efficacia della programmazione, sulla buona gestione, sulla spinta verso l'autosufficienza, sull'autonomia legale e finanziaria”. Questa prospettiva era stata esaltata da ultimo anche dal successo italiano delle teorie americane dei Kotler esposte nello studio *Marketing dei musei*¹³ e nella loro economia della cultura. Di fronte a queste molteplici argomentazioni, i punti su cui confrontarsi sarebbero stati molti. Ma al momento di dare attuazione al decreto 112/98 il trasferimento della gestione dei musei statali agli enti territoriali non ebbe luogo e gli standard vennero rinegoziati. Dal 1999 al 2001 commissioni regionali e ministeriali lavorarono sul documento relativo agli standard museali *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e di sviluppo dei musei* (D.M. 10 maggio 2001), in cui fu riservato un ambito al rapporto museo-territorio e in cui fu ritenuta “decisiva, in Italia, la particolare connessione sussistente fra il museo come istituto ed il territorio come museo

diffuso e come presidio del territorio”.

Il presente è ricolmo di questioni aperte legate al futuro dei musei, anche alla loro sopravvivenza in alcuni casi, di contributi intitolati “i musei al tempo della crisi” e dei suggerimenti messi a punto e diffusi in questi anni dall’ICOM sulla vita presente e futura del museo.

Ci si potrebbe forse orientare verso un modello di “museo diffuso del e nel territorio”¹⁴, il cui strumento primo è, nella maggior parte dei casi, un centro di interpretazione (realtà o museo capofila), punto di accesso, fisico e ideale, al sistema e al tempo stesso centro di responsabilità della sua gestione e del suo sviluppo. A differenza del museo tradizionale, il museo diffuso, privilegiando il mantenimento dei beni in situ, avrebbe il vantaggio di ridurre al minimo l’attività di patrimonializzazione e anziché raccogliere dei beni al suo interno, concentrandoli, ma anche dislocandoli sul piano fisico e concettuale rispetto al contesto di provenienza, rinvierebbe esplicitamente ad esso, costituendo il punto di partenza di un percorso fisico e intellettuale, esterno ed aperto, di esplorazione del patrimonio conservato nei luoghi d’origine. Nel corso dell’ultimo decennio, in più luoghi e occasioni, è emersa la volontà e la prospettiva di creare un museo del Novecento. Interessante è il modello, ancora in corso d’opera, che ha messo a punto la città di Torino attraverso il suo “deus ex machina museale”, Daniele Jalla. Ha preso il via nel 2004 il progetto dell’Ecomuseo Urbano che coinvolge otto quartieri su dieci, attuando per la prima volta su scala urbana e metropolitana quanto era stato fatto soprattutto nell’ambito di realtà rurali o di un solo quartiere o di una singola agglomerazione urbana. Nato dalla collaborazione con istituti ed enti di ricerca e di documentazione e con le circoscrizioni comunali, questo progetto è caratterizzato dalla presenza di due tipologie di centri di interpretazione. Alcuni, a carattere tematico, come il Museo della Resistenza e quello del Lavoro svolgono la funzione di approfondire una lettura globale della città, altri come i centri di interpretazione di quartiere hanno una vocazione territoriale e operano su porzioni delimitate della città, ma attraverso un approccio globale. Si è dunque trattato di un intervento esteso al complesso del territorio cittadino, coinvolto non più soltanto nella sua parte antica e centrale, ma anche nelle sue aree periferiche. L’operazione non ha interessato solo le testimonianze più significative o esteticamente di pregio, ma l’insieme del tessuto urbano e anche beni tradizionalmente esclusi da interventi di tutela e valorizzazione. “Quanto stiamo realizzando è un museo processo, fondato più sull’elaborazione e la diffusione dei saperi che sulla accumulazione e ostensione dei beni. Un museo ‘diffuso’ costituito da una rete organizzata di luoghi – individuati, interpretati, comunicati, presidiati – che in questo modo non si limita a rappresentare in forma metonimica o metaforica il contesto che ha per oggetto, ma lo valorizza in sé: nelle sue diverse forme, direttamente e in situ. È un museo in divenire, perché in costante progresso e un museo aperto, in quanto il suo sviluppo è determinato dall’insieme dei portatori di interesse a cui si rivolge e che vuole coinvolgere. In una sua parte è anche un ecomuseo, nella misura in cui le comunità che insieme fanno parte della città non si limitano a partecipare alla sua vita, ma se ne fanno direttamente carico, divenendo i protagonisti oltre che i destinatari del museo stesso. E infine è un ‘presidio attivo di tutela’ tanto più efficace quanto più diramato e diffuso sul territorio, grazie alla prossimità fra chi se ne assume la responsabilità e i suoi destinatari primi e grazie allo stretto rapporto fra conservazione, valorizzazione e soprattutto uso dei beni. Tutto ciò è stato chiamato MuseoTorino, dando un solo nome all’insieme di attività condotte in una prospettiva

unitaria. Abbiamo pensato ad un museo della città, ad un museo del territorio e della comunità, della forma urbana e della società; a un progetto di memoria, ma al servizio di una visione, e soprattutto un percorso a tappe, passo dopo passo. Abbiamo rinunciato all’idea di costruire un museo, ma abbiamo voluto lavorare a più musei e più progetti, la cui somma e prodotto sarà MuseoTorino”¹⁵. Questa potrebbe essere una prospettiva “ecosostenibile” verso la quale orientarsi nei prossimi anni. “Musei e paesaggi culturali” costituisce il tema della 24ª Conferenza Generale di ICOM Milano 2016, le cui interessanti tappe preparatorie intermedie fino ad ora si sono tenute l’una a Nuoro (30 settembre 2013) e l’altra a Siena (7 luglio 2014)¹⁶.

NOTE

1. Poulot D., *Musei e museologia*, Jaca Book, Milano, 2008.
2. Jalla D., *MuseoTorino: riflessioni a partire da un’esperienza in corso di museo di storia della città*, in Aymonino A. e Tolic I. (a cura di), *La vita delle mostre*, Torino, 2007, pp.175-183: 180.
3. Dragoni P., *Processo al museo. Sessant’anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Edifir, Firenze, 2010, in particolare pp.68-93.
4. All’interno della mostra, che esponeva tre dipinti della pinacoteca di Brera provenienti dalla Chiesa dell’Incoronata di Lodi viene anche allestito da Bruno Munari il primo laboratorio “Giocare con l’arte” che otterrà un successo tale da diffondere in tutta Europa “il metodo Munari” per la didattica artistica rivolta ai bambini. Cfr. Russoli F., *Processo per il museo*, guida alla mostra, Sisar, Milano, 1977; ID., *Il museo nella società. Analisi, proposte, interventi 1952-1977*, Feltrinelli, Milano, 1981.
5. Emiliani A., *Musei e museologia*, in *Storia d’Italia. I documenti, V-2*, Einaudi, Torino, pp.1615-1655; ID., *Dal museo al territorio 1967-1974*, Edizioni ALFA, Bologna, 1974; ID., *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino, 1974.
6. Toscano B., *Museo locale e territorio*, in “Spoletium”, XIV, dicembre 1972, pp.3-8: 8.
7. Emiliani A., *Dal museo al territorio ...*, p.338.
8. *Dal museo civico al museo del territorio*, a cura di Italia Nostra, XIX, 158, gennaio 1978, pp.4-6: 4.
9. Carandini A., *Archeologia e Cultura materiale*, Laterza, Bari, 1979; Chastel A., *L’Italia museo dei musei*, in *Capire l’Italia. I musei*, TCI, Milano, 1980, pp.11-14; Buzzoni A., Ferretti M., *Musei*, in *Capire l’Italia. I musei*, TCI, Milano, 1980, pp.112-131.
10. Si veda la lucida e documentata disamina di Patrizia Dragoni in *Processo al museo. Sessant’anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Edifir, Firenze, 2010, in particolare pp.97-141, con estesa bibliografia precedente.
11. Montella M., *La politica regionale per i beni culturali e il “museo per la città”*, in *Perugia. Segni di cultura*, Quattroemme, Perugia, 1994, pp.59-62.
12. Decreto Legislativo del 31 marzo 1998, n. 112, *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni ed agli Enti Locali*, in attuazione del capo I della Legge 15 marzo 1997, n. 59.
13. Kotler N., Kotler P., *Marketing dei musei. Obiettivi, traguardi, risorse*, Edizioni di Comunità, Torino, 1999.
14. Un museo costituito da un insieme (o sistema) di beni, luoghi, edifici, spazi, siti, elementi del paesaggio, naturale o antropizzato, tra loro coerenti per vicinanza fisica e storica, posti in relazione esplicita tra loro e interpretati e comunicati come sistema unitario per mezzo di dispositivi in grado di assicurare l’identificabilità, l’accessibilità, l’intelligibilità.
15. Jalla D., *Il museo contemporaneo: introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Einaudi, Torino, 2000; ID., *Il museo civico per una tutela attiva del patrimonio culturale*, in Benetti S., Garlandini A. (a cura di), *Un museo per la città*, Allemandi, Torino, 2007, pp.81-93; ID., *MuseoTorino: riflessioni a partire da un’esperienza in corso di museo di storia della città*, in Aymonino A. e Tolic I. (a cura di), *La vita delle mostre*, Bruno Mondadori, Torino, 2007, pp.175-183.
16. I documenti relativi a questo importante appuntamento si trovano in www.icom-italia.org

Roberta Piccinelli

Dottore di ricerca in Museologia nella
Università degli Studi di Teramo

IMPULSI DALLA PERIFERIA

di Udo Thönnissen



un accesso a Vrin da ovest © Udo Thönnissen

Le zone montane della Svizzera al giorno d'oggi sono colpite da un profondo cambiamento, come lo si osserva nella maggior parte delle regioni montane d'Europa. Nel contesto generale della globalizzazione e dell'invecchiamento della popolazione, ormai difficile da arrestare, i sintomi di tale cambiamento sono aumento dell'età media, maggiore disoccupazione, aumento dei movimenti migratori e massiccia costruzione di case vacanze e seconde case. Questi mutamenti nelle altre regioni stanno avvenendo, soprattutto intorno ai grossi centri, in direzione opposta¹.

Le regioni montane, da un punto di vista degli spazi, si trovano dunque in una fase in cui vengono svalutate urbanisticamente a periferia. Negli ultimi decenni si è registrata una tendenza alla concentrazione economica, e non solo negli agglomerati svizzeri di mezza montagna e pianura, ma anche nei cantoni alpini. La continua crescita della mobilità della popolazione e la mancanza di una pianificazione territoriale estesa portano al contrarsi delle differenze tra centro e territorio circostante. Il fattore della raggiungibilità come criterio di posizionamento fa crescere gli insediamenti "a rete" lungo le strade e le linee ferroviarie. L'ETH Studio Basel, una filiale del Dipartimento di Architettura ETH di Zurigo, ha elaborato un ritratto urbanistico della Svizzera, in cui il Paese viene rappresentato come un'unica grande topografia urbana². La Svizzera è dunque un sistema complessivamente urbanizzato con aree rurali negli spazi vuoti?

Certe regioni montane non si considerano tuttavia delle aree superflue in una Svizzera urbana, esigendo piuttosto uno sviluppo consapevole come aree economicamente e culturalmente autonome con un'identità ben definita. Nel suo *Nove tesi per il rafforzamento della periferia* l'architetto Gion Caminada fa riferimento alle differenze tra area periferica e

centri, chiedendo una gestione attenta e non estraniata del panorama culturale come base per lo sviluppo delle aree periferiche³.

Sull'esempio dei villaggi di Vrin e Tschlin nel Cantone dei Grigioni, sarà chiarito di seguito come queste tesi siano state applicate e come si possano creare impulsi economici che nascono dalla cultura locale, lontano dal turismo e dall'agricoltura sovvenzionata.

1. Vrin

Il villaggio di Vrin si trova in Val Lumnezia, una valle laterale del Reno Anteriore. I 13 Comuni della valle fanno parte di un panorama culturale contrassegnato dalla millenaria pratica della transumanza³. Alla fine della vallata, dove inizia la piana della Greina, troviamo Vrin, un villaggio contadino di circa 260 abitanti. Una vasta maggioranza degli edifici è stata eretta nel XVIII secolo, e dall'inizio del XIX secolo non è stato costruito più quasi nulla. Questo ha permesso al paese di mantenere il suo carattere arcaico fino agli anni '70.

La struttura dell'abitato di Vrin è caratterizzata dalla stretta vicinanza tra abitazioni e annessi come stalle, fienili, ecc. Questi non sono riuniti in un unico edificio, ma si trovano, come corpi architettonici a sé stanti, sparsi per il paese. Le due tipologie costruttive hanno misure molto simili e sono realizzate esclusivamente con il locale sistema tradizionale della costruzione con tronchi d'albero.

Per sfruttare bene il raro spazio di insediamento in questa stretta vallata, gli edifici sono molto vicini tra loro e sono

circondati da una stretta superficie consolidata. Al contempo non ci sono steccati tra gli edifici.

Villaggi diversi, risorse diverse

A causa dei suoi ripidi pendii, la fine della Val Lumnezia non permette quasi per nulla gli sport invernali. Altrettanto scarsa è la possibilità di accumulare acqua in bacini per produrre energia elettrica, una risorsa che ha contribuito al benessere di molte regioni montane nell'ultimo secolo.

Qui c'è solo l'agricoltura e in estate un po' di turismo di passaggio che utilizza il villaggio come punto di partenza per le gite dirette alla vicina piana della Greina. Le aree coltivabili sono molto rare, le particelle piccole e frammentate. Questo ha portato, negli ultimi 50 anni, ad una drastica riduzione della popolazione. Negli anni '70 il villaggio semi-abbandonato ha attirato, con la sua architettura inalterata, l'attenzione degli architetti grigionesi, sembrando essere stato proiettato direttamente da un'altra epoca.

Per proteggere il villaggio e impostare un piano di sviluppo, nel 1979 è stata istituita la Fondazione Pro Vrin. All'inizio, questa si è limitata alla conservazione dell'aspetto del paese così com'era e al restauro di alcuni edifici. Negli anni '80 la ETH di Zurigo ha effettuato degli studi sui villaggi di montagna e il loro sviluppo economico. Secondo queste ricerche i villaggi di montagna con meno di 500 abitanti non possono sopravvivere, mancando loro la domanda interna di infrastrutture comuni come scuole, negozi, ristoranti. È stato

una veduta di Vrin dall'alto © Udo Thönnissen





una veduta di un raggruppamento di fienili e abitazioni © Udo Thönnissen

rilevato che in tali regioni è possibile realizzare uno sviluppo culturale e sociale sostenibile soltanto mediante un'economia sana.⁴

Il modello "progettare e conservare"

Nel villaggio di Vrin vero e proprio vivono solo 260 persone. In questo caso è assolutamente necessario mantenere le dimensioni del villaggio mediante attività esplicitamente non agricole. In questo senso non solo la produzione è importante, ma anche la trasformazione dei prodotti, per incrementare la creazione di valore locale.

Parte del progetto è il cosiddetto miglioramento integrale, che prevede l'accorpamento delle singole parcelle per permettere la lavorazione con macchinari moderni e facilitare l'accesso.

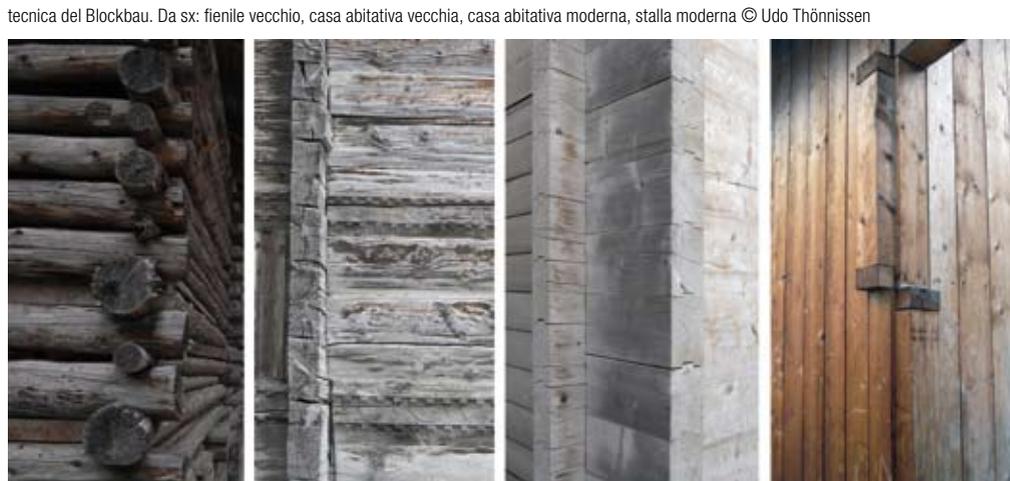
La particolarità nel caso di Vrin è stata la progettualità esemplare che poi è servita come modello di un nuovo sviluppo urbanistico. Gion Caminada, un architetto di Vrin, ha avuto un ruolo centrale nello sviluppo e nella realizzazione delle progettazioni. Egli ha coordinato le attività ed ha elaborato programmi di edifici per un'agricoltura più moderna ed efficiente. Portando avanti molti colloqui con i contadini, sono stati sviluppati edifici con criteri funzionali, economici, architettonici e paesaggistici, in un processo complessivo che ha richiesto molto tempo.

È stato emanato un nuovo regolamento edilizio locale che regola l'introduzione di nuovi edifici nella struttura del villaggio. Questi devono essere subalterni all'ambiente circostante. Chi rispetta i suggerimenti e le linee guida di Pro Vrin può contare su un sostegno finanziario da parte della fondazione. Nel corso di numerose riunioni con la popolazione sono state

formate la consapevolezza e la valorizzazione per i metodi di costruzione locali, presupposti per tutte le progettazioni successive.

Cultura edilizia come impulso economico

Il lavoro dell'architetto Gion Caminada è strettamente legato al contesto e alle condizioni in cui nasce. Finora si è limitato a Vrin e ai suoi dintorni, dove egli è nato e cresciuto. Egli utilizza quasi esclusivamente la locale tecnica della costruzione in legno con tronchi d'albero. Le travi vengono sovrapposte fino a formare pareti, e incastrate tra loro negli angoli. Ma egli non si limita alla rigida adozione di elementi tradizionali, rielaborandoli invece costantemente secondo le esigenze odierne.



tecnica del Blockbau. Da sx: fienile vecchio, casa abitativa vecchia, casa abitativa moderna, stalla moderna © Udo Thönnissen

Nel suo lavoro si può scorgere una continua evoluzione che si basa sul lascito culturale del luogo. Il principio e la tipologia costruttivi sono antichi, l'espressione moderna.

In molte parti della Svizzera questa tecnica costruttiva è andata persa, perché in generale è considerata poco economica per via del grande dispendio di legname e complessa per via della deformazione del materiale. A lungo termine si rivela tuttavia molto economica, perché essa incrementa la creazione di valore locale. Da un lato si può sviluppare un know-how tecnico tale da poter essere anche esportato come servizio, dall'altro il materiale oggi non influisce più in modo determinante sui costi. L'intera catena della produzione rimane dunque nella valle.

Soprattutto negli edifici agricoli di Caminada si nota che la sua architettura non nasce soltanto da un'idea estetica, ma che è piuttosto il prodotto di un processo politico. Questo si ripercuote sull'intera comunità del villaggio, non solo sul piano economico e funzionale, ma anche su quello della creazione di un senso di identità. In questo modo l'architettura ritrova le sue origini, soddisfacendo i bisogni della comunità. Soltanto così essa acquista un valore aggiunto e viene accettata anche dalla popolazione.⁵

Il futuro di Vrin

Il lavoro della Fondazione Pro Vrin ha portato ad un numero stabile di abitanti e alla diversificazione dell'economia del posto. Così oggi ci sono una macelleria, diverse rivendite di dolci tipici e miele, ed è persino stato avviato un allevamento di trote! La ristrutturazione e la costruzione di edifici hanno anche incrementato la richiesta di artigiani locali che ormai, grazie alla loro abilità artigianale tradizionale, sono molto richiesti anche al di fuori della Val Lumnezia.

2. Tschlin

Anche Tschlin, un piccolo villaggio di montagna nella Bassa Engadina orientale, al confine con Austria e Italia, combatte da anni contro l'emigrazione verso le città della pianura svizzera. Esso si trova su un terrazzamento assolato al di sopra della valle e può essere raggiunto soltanto da Scuol tramite una stretta strada.

Come a Vrin, anche qui manca il turismo legato agli sport invernali e i turisti estivi sono pochi. Si tratta della più piccola destinazione turistica della Bassa Engadina, che, con un unico albergo con sole quattro stanze e pochi appartamenti vacanze, non supera i 5000 pernottamenti all'anno. A Tschlin vivono 170 persone, la metà delle quali sono agricoltori. Anche qui si sta attualmente effettuando un miglioramento delle



macelleria e stalle nuove © Udo Thönnissen

terre coltivate per aumentare i raccolti.

Ma fin dall'inizio è stato chiaro per tutti che solo l'auto-aiuto, distante dall'agricoltura sovvenzionata e dal turismo unidirezionale, può garantire la sopravvivenza del villaggio. Per rendere l'economia locale meno dipendente dall'agricoltura e creare posti di lavoro, nel 2004 è stato fondato un piccolo birrifico. La produzione di birra ha una lunga tradizione in Engadina, e l'orzo è di ottima qualità per via dell'altitudine. La birra viene prodotta a mano, e tutti gli ingredienti sono locali e prodotti secondo gli standard qualitativi dell'agricoltura biologica. Questa birra non filtrata riscuote molto successo soprattutto nelle città svizzere, e se ne potrebbero produrre molto più di 3000 litri alla settimana. Tuttavia si punta su esclusività ed abilità artigianale.

Bun Tschlin. Un marchio globale

Il birrifico è stato solo l'inizio. In seguito è stata fondata Bun Tschlin⁶, che vuol dire "Bontà (di) Tschlin", una libera unione di 15-20 piccoli imprenditori del posto, con lo scopo di pubblicizzare e promuovere la vendita collettivamente. La comunità paesana sostiene l'intento a livello finanziario per mantenere e promuovere l'iniziativa imprenditoriale del posto. Questo ha lo scopo di frenare la fuga dalla campagna e di aiutare ad assicurare un futuro economico al Comune. Ha inoltre la funzione di favorire il dialogo e l'incontro tra le aziende di Tschlin. Vi si possono avviare nuove collaborazioni. Oltre alla birra si producono ora anche formaggi di pecora e capra, miele e liquore. Ma vengono offerti anche servizi, come il marketing. In tutto ciò il marchio Bun Tschlin ha la funzione di sigillo di alta qualità. La chiave del successo del marchio è la commercializzazione diretta di prodotti di nicchia, di qualità molto elevata, incentrati sulle risorse del villaggio. Anche la capacità produttiva è importante. Una produzione meno esclusiva, in quantità maggiori porterebbe proventi maggiori e più posti di lavoro, ma metterebbe anche a rischio l'immagine del villaggio e la varietà dell'economia locale.

In conclusione

I villaggi di Vrin e Tschlin possono essere presi come modelli per altri villaggi. Le loro esperienze possono essere d'aiuto, anche a regioni marginali al di fuori della Svizzera, nello scoprire le proprie particolari qualità e i potenziali per uno sviluppo autonomo e sostenibile. Nell'elaborazione di un piano di sviluppo ogni villaggio rimane tuttavia un caso a sé, perché gli attori specifici, le risorse e la tradizione culturale determinano di volta in volta un modo di procedere specifico.



BE - Biera Engadinaisa © Bieraria Tschlin SA e Stephen England

NOTE

1. Lehmann B., Steiger U., Weber M., *Paesaggi e habitat nell'arco alpino. Tra creazione e percezione di valore*, Comitato direttivo del PNR 48, Zurigo, 2007.
2. Diener R., Herzog J., Meili M., de Meuron P., Schmid C., *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*, Birkhäuser, Basilea, 2006.
3. Caminada G. A., *Für eine starke Peripherie in der Schweiz. Neun Thesen zur Gestaltung der Kulturlandschaft*, in "werk, bauen+wohnen", annata 91, n. 10, Zurigo 2004, pp.18-23.
4. Migrazione stagionale su largo raggio territoriale, e con accentuato dislivello verticale, con cui animali di grossa o media taglia si spostano dalle regioni di pianura alle regioni di montagna e viceversa.
5. Rieder P., *Vrin - am Ende oder nur zuhinterst?*, Terra Grischuna, luglio 2006.
6. Cabalzar A., Caminada G. A., Tschanz M., *Stiva da Morts: Vom Nutzen der Architektur*, a cura di Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), Departement Architektur, ETH Zurigo 2003.
7. Pagina web di Bun Tschlin: www.buntschlin.ch, www.tschlin.ch

Udo Thönnissen

Docente di Costruzione presso il Politecnico di Zurigo

Traduzione di **Maren Paetzold** e **Carlo Nesler**

UN PENSIERINO SULL'UNIVERSITÀ...*

di Tommaso Edoardo Frosini

1. Una ricerca sociologica della fine degli anni settanta, condotta "sul campo", titolava il volume che dava esito ai suoi risultati *L'Università disintegrata*. Si riferiva alla popolazione studentesca, che cresceva numericamente e si diversificava socialmente, ma che avvertiva già allora il disagio di una funzione formativa *disintegrata*, per l'appunto. La "disintegrazione" universitaria è venuta accentuandosi negli anni successivi, in particolare verso la fine degli anni novanta, andando a interessare certamente i suoi maggiori fruitori, e cioè gli studenti, ma anche, in misura considerevole, i docenti e le strutture. Innanzitutto, le sedi universitarie: cresciute in maniera esponenziale, quasi a fare da indotto all'economia di ogni piccolo centro urbano; distribuite, poi, anche sulla rete virtuale del sistema telematico, sulla base della tecnica poco ortodossa delle lezioni a distanza; forti, inoltre, della loro (presunta) autonomia ma deboli sul fronte della loro capacità finanziaria. E proprio con riguardo all'autonomia universitaria – prevista e tutelata costituzionalmente ex art. 33 Cost., e finalizzata, a mio avviso, a garantire la libertà e l'autodeterminazione del singolo docente in quanto tale – si può ritenere che questa, cioè l'autonomia, non sia stata valorizzata in modo pertinente proprio dagli stessi Atenei, che non l'hanno saputa (o voluta?) concepire come differenziazione e competizione. L'autonomia in capo agli Atenei si è prevalentemente risolta con un abuso delle risorse economiche, al punto di rischiare commissariamenti di gestione (vedi il caso dell'Università di Siena, ma non solo), e con la delibera di nuovi statuti, che sono il frutto di annose dispute e faticosi compromessi fra le Facoltà, trasformate "gattopardescamente" in dipartimenti, senza cioè una manifestazione autentica di indipendenza e di volano per lo sviluppo della ricerca. Certo, non mancano le eccezioni; ma tendenzialmente è un bilancio al ribasso.

E lo stesso si può ben dire dei docenti, complice un sistema di reclutamento fondato sul concorso locale che ha prodotto un numero considerevole di docenti, di tutte le fasce, funzionali all'aumento delle sedi universitarie, ma che ha, in diversi casi, mortificato il merito ed esasperato le logiche baronali. I concorsi, ovvero le valutazioni comparative, basate dapprima sulle terne degli idonei e poi sulle bine, hanno, nella quasi prevalenza dei casi, imposto un metodo assai poco edificante, quale quello del cosiddetto *ius loci*. Ovvero, il posto bandito dall'Ateneo era riservato, senza se e senza ma, al candidato locale, gli altri due – o l'altro – a disposizione della maggioranza della Commissione giudicatrice. Certo, non sono affatto mancati vincitori locali altamente meritevoli, così però come non sono mancate "sanatorie" in favore di chi da tanti anni "marcava" il posizionamento all'interno della Facoltà. Questo ha finito altresì col produrre una sorta di "liceizzazione" e quindi "disintegrazione" dell'Università, con docenti che nascono e si pensionano in un solo e nello stesso Ateneo, senza mai aver cambiato sede; mentre sono innegabili i benefici che i trasferimenti di sede hanno da sempre prodotto nella formazione culturale di un ambiente universitario, e quindi nel docente e per il discente.

Quello del reclutamento universitario della classe dei docenti è un tema antico ma sempre attuale. Piaccia oppure no è sempre stata una cooptazione, ma con le regole del *gentlemen agreement*. C'era un *idem sentire* della comunità scientifica sui candidati ritenuti maturi, e quindi meritevoli di ottenere il riconoscimento accademico per la docenza. Le opere dei candidati al concorso venivano lette, discusse e talvolta anche recensite; comunque valutate dalla comunità scientifica. Così era ieri, così non è più oggi. Così però non vogliamo che continui a essere anche domani, altrimenti l'Università perde la sua funzione formativa e culturale. Eppure, non dimentichiamolo, l'Università rappresenta il principale snodo attraverso cui avviare un serio ed efficiente processo di sviluppo, di crescita economica, sociale e culturale, di competitività internazionale e di benessere socio-economico. Tutti elementi oggi davvero indispensabili al nostro Paese. Quindi, non dobbiamo avere paura di avere coraggio, e provare davvero e convintamente a cambiare il sistema. Anche perché, come ha scritto Zeno-Zencovich, in un intelligente libretto, "ci vuole poco per fare un'università migliore".

2. Allora, non indugiamo troppo sul passato, sia pure recente, e volgiamo lo sguardo verso il futuro prossimo, che è rappresentato dal meccanismo che viene a innescarsi a seguito della Legge n. 240 del 2010. Potrà non piacere, ma intanto c'è. Ed è bene attrezzarsi per utilizzarlo al meglio, per considerarlo una grande opportunità per ridare forza e legittimazione al sistema Università. Sul merito della normativa vi sono posizioni contrastanti.

C'è un aspetto, credo fondante il nuovo impianto normativo, che merita di essere evidenziato e che si riferisce in generale al sistema Università e in particolare ai docenti universitari. È quello della concorrenza.

Si introduce cioè il metodo concorrenziale attraverso il quale premiare le Università più virtuose e valorizzare i docenti che si impegnano di più e meglio nella ricerca e nella didattica. Fino a oggi è prevalso il metodo del "tutti professori e quindi tutti bravi" (o presunti tali), salvo che poi all'interno delle singole aree di ricerca ognuno sapeva quale fosse la reale graduatoria. Quello che è mancato è stata un'approfondita e credibile pratica di valutazione interna ed esterna. Come veniva scritto in un *Rapporto sull'Università* predisposto nel 2006 da una rilevante associazione di studi e ricerche, "la valutazione è davvero il bandolo della matassa, perché solo a questa condizione le sedi di governo (nazionali e decentrate) sono in condizione di svolgere le loro funzioni di indirizzo e di allocazione delle risorse, i docenti di avere cognizione del valore e dei risultati del proprio operato, le imprese come trovare migliore corrispondenza con le proprie esigenze. Ma, soprattutto, solo a questa condizione gli studenti (e le loro famiglie) possono conoscere quale è il corrispettivo dei propri sacrifici e dove e chi garantisce il migliore rapporto tra costi e benefici, cioè tra i loro doveri e i loro diritti".

Da oggi, ovvero in attuazione della Legge e dei regolamenti, ci sarà una classificazione delle Università, dei centri di

ricerca e dei docenti. Fondata sulla concorrenza e basata sul sistema della valutazione. Attraverso l'ANVUR (Agenzia Nazionale per la Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca) e tramite i GEV (Gruppi di Esperti Valutatori) – che sono 14, uno per ciascun grande raggruppamento disciplinare – i quali dovranno definire i criteri di valutazione e gestire direttamente la valutazione dei singoli prodotti di ricerca, che complessivamente ammontano a oltre 200 mila, attraverso indicatori bibliometrici ovvero la *peer review*.

Come favorire la concorrenza? Un esempio significativo può essere dato dalla valutazione dei "prodotti" scientifici dei docenti attraverso la classificazione delle riviste dove vengono pubblicati. Una prima idea di valutazione delle riviste può essere fatta sui criteri oggettivi in uso nella comunità internazionale degli studiosi. Ovvero: a) previsione di un comitato di *referee*, a due dei quali affidare la valutazione dello scritto (in forma anonima) proposto per la pubblicazione sulla rivista. Questo porterebbe a garantire una maggiore selezione degli articoli, che sarebbero quindi il risultato di un apprezzamento esterno e non di una scelta discrezionale del direttore della rivista; b) pubblicazione, alla fine di ogni articolo, di un abstract in lingua inglese, per favorire una maggiore circolazione internazionale del "prodotto" scientifico; c) presenza nel comitato di direzione o scientifico di studiosi stranieri, il cui apporto in termini fattivi e propositivi potrebbe fornire un'apertura internazionale ai contenuti delle riviste italiane. Qui mi fermo, anche se altre proposte non mancano.

Dalla valutazione delle riviste ne discende la valutazione degli scritti in esse contenuti. E questo – insieme alle monografie, genere letterario complesso da valutare e che qui non posso certo trattare – può innescare un sistema di concorrenza/competizione tra docenti; ovvero tra quelli che scrivono e pubblicano su riviste di serie "A" e gli altri, tra quelli che si fanno conoscere (e apprezzare) nella comunità internazionale degli studiosi e gli altri. Distingueva, qualche anno fa, Francesco Galgano fra i giuristi che scrivono e non leggono, quelli che leggono ma non scrivono e infine i pochi che leggono e scrivono. Credo che quest'ultima categoria sia quella maggiormente apprezzata e valorizzata, con un effetto a cascata che ci si augura possa portare, per coloro i quali leggono-scrivono-pubblicano (in serie "A"), elevando così la qualità della ricerca nel nostro Paese, a dei cosiddetti *bonus* a loro riservati per merito: ovvero aumenti stipendiali, partecipazione a commissione di concorsi e a progetti di ricerca nazionali, e altro.

Chiedo troppo? Eppure ci vuole poco per fare un'Università migliore...

Tommaso Edoardo Frosini

Professore ordinario di Diritto costituzionale nella
Università Suor Orsola Benincasa di Napoli

*apparso come Editoriale su
"Munus. Rivista giuridica dei servizi pubblici", n. 3, 2011

LEGISLAZIONE NAZIONALE E LEGISLAZIONE REGIONALE DELLA SARDEGNA. IL CASO DEI MUSEI: UN'OCCASIONE (PERDUTA?) PER LO SVILUPPO ECONOMICO?

di Attilio Mastino

Gli atenei della Sardegna, quello di Cagliari e il nostro di Sassari, partecipano da decenni al processo di alta formazione degli operatori dei beni culturali.

Attualmente l'Università di Sassari così come l'Università di Cagliari propongono nei rispettivi Manifesti degli Studi un corso di Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali e un corso di Laurea Magistrale in Archeologia.

Si aggiungano le Scuole di Specializzazione in Beni Culturali dei due atenei sardi, il cui diploma è indispensabile per la partecipazione ai concorsi statali, regionali e degli enti locali per le professioni culturali.

In particolare da quest'anno l'Università di Sassari attiva a Nuoro le due Scuole di Specializzazione in Beni Demotnoantropologici e in Beni Archivistici, mentre è attiva dallo scorso anno a Oristano la Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, denominata Nesiotikà, aperta in particolare all'archeologia delle isole del Mare Nostrum e del Mare externum e all'archeologia subacquea e dei paesaggi costieri.

A fronte di questa didattica universitaria le possibilità di inserimento dei nostri giovani laureati e specializzati nei luoghi di cultura della Sardegna sono limitate a causa di un profondo *gap* fra le gestioni attuali dei beni culturali degli enti locali in Sardegna e le auspiccate gestioni future che, di necessità, accoglieranno le figure professionali da noi formate.

La nostra analisi deve partire dalla L. R. 15 ottobre 1997, n. 26 dettante norme sulla Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna con la quale vengono individuati gli strumenti operativi in leggi di settore che dovranno disciplinare: [omissis]

“b) il sistema museale e monumentale della Sardegna che: 1) cura la valorizzazione, la crescita e la fruizione, diffuse e coordinate, dei musei e delle pinacoteche, nonché dei beni storici, archeologici, antropologici, artistici architettonici, paesaggistici ed ambientali, meritevoli di tutela e di memoria collettiva esistenti in Sardegna, anche favorendo la nascita di nuove raccolte espositive”.

È stato necessario attendere la Deliberazione di G.R. 36/5 del 26 luglio 2005, contenente il Documento d'indirizzo politico-amministrativo sul “Sistema regionale dei musei. Piano di razionalizzazione e sviluppo”, per disporre per la prima volta di una organica proposta sul sistema museale della Sardegna, cui seguì il Disegno di legge concernente “Norme in materia di beni culturali, istituti e luoghi della cultura” approvato con deliberazione di G.R. 10/4 del 14 marzo 2006, trasformato dal Consiglio Regionale nella L.R. 20 settembre 2006, n. 14, attualmente vigente, seppure con varie modifiche.

“La Legge Regionale 14/2006 è uno strumento normativo di notevole interesse e portata giuridica, che si inserisce nella cornice della legislazione nazionale del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio¹ e, per quanto concerne i Musei, nel solco dei riferimenti normativi e tecnico-scientifici dell'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150, comma 6, del D.L. n. 112 del 1998) contenuto nel D.M. 10 Maggio 2001

del Ministero per i Beni e le Attività Culturali”.

Nella L.R. 14/2006 il sintagma *Sistemi museali* possiede 13 citazioni, negli articoli 5, 6, 7, 12 (dedicato integralmente ai Sistemi Museali) e 21.

La Sardegna giungeva così con notevole ritardo rispetto al resto d'Italia e d'Europa a concepire un Sistema Museale Regionale con una rete di sottosistemi provinciali, nei quali integrare gli istituti museali e le Raccolte museali comunali. Purtroppo la L.R. 14/2006 giungeva in un momento storico ritardato in cui le istanze culturali e identitarie dei singoli Comuni, spesso in assenza di rigorosi presupposti museologici e museografici, avevano ottenuto corposi finanziamenti soprattutto regionali, determinanti nella creazione di una pleora di “Musei” locali, privi in molteplici casi delle indispensabili figure professionali al funzionamento culturale e sociale dei sedicenti “Musei”.

Può essere interessante notare che l'Isola conobbe la fondazione di musei a partire dall'Ottocento con i Musei Universitari di Cagliari (1806) e di Sassari (1878), trasformati in Musei Archeologici Nazionali, mentre solamente negli anni trenta del XX secolo furono istituiti i primi musei locali della Sardegna: la Galleria Comunale d'Arte di Cagliari (1933) e l'Antiquarium Arborense di Oristano (1938). Non a caso la Galleria d'Arte cagliaritana condivide esclusivamente con l'Antiquarium Arborense il rango di museo di ente locale *ex lege* 1080/1960 e la classificazione ex D.M. (Ministero degli Interni e Ministero della Pubblica Istruzione) del 15 settembre 1965, rispettivamente di museo medio e museo minore. Il capoluogo di provincia Nuoro ebbe l'istituzione del Museo del Costume sul Colle S. Onofrio ai primi anni sessanta del XX secolo, poi integrato nell'Istituto Superiore Regionale Etnografico, dotato anche del Museo Deleddiano il 5 marzo 1983, mentre il 23 ottobre 1978, in occasione della XXII Riunione dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, fu inaugurato a Nuoro il Museo Civico Speleo-Archeologico, divenuto infine Museo Archeologico Nazionale. Per i musei locali dobbiamo attendere il 1982 con l'istituzione del Museo Civico Archeologico di Villanovaforru: erano passati 44 anni dalla nascita dell'Antiquarium Arborense. Da quel momento iniziò una gara municipalistica fra le amministrazioni comunali dell'Isola per creare il proprio Museo Archeologico e/o Demotnoantropologico, inquadrando in ambito pubblico anche lodevolissime iniziative private.

Solo gli enti ecclesiastici si salvarono da questo clima di “musealizzazione” a tappe forzate della Sardegna e, forti della conservazione del proprio secolare patrimonio, diedero luogo a importanti iniziative museali prevalentemente a livello diocesano.

Il quadro dei musei della Sardegna nel primo decennio del XXI secolo è ricco di chiaroscuro, da una parte con musei affermati, connessi con il proprio territorio, oggetto di costante attività di ricerca scientifica e di esposizioni temporanee – fra i quali citiamo, fra gli altri, i Musei Archeologici Nazionali di Cagliari, Nuoro, Sassari, Porto Torres, la Pinacoteca Nazionale di Cagliari e il Museo Canopoleno di Sassari,

la Galleria Comunale d'Arte di Cagliari, il Museo di Palazzo Zapata di Barumini, il Museo Ferruccio Barreca di Sant'Antioco, il Museo Civico Archeologico di Villanovaforru, il Museo Civico di Cabras, la Casa Museo Atzori di Paulilatino, il Museo Civico Archeologico di Ozieri, il Museo Archeologico e Paleobotanico di Perfugas, i Musei dell'ISRE e il MAN di Nuoro –, dall'altra con “musei” ripetitivi, privi di ordinamento scientifico, non dotati di operatori tecnico-scientifici. Questi ultimi sono certamente in maggior numero rispetto ai primi. La chiave di volta per una rivoluzione nel sistema museale della Sardegna (comprendendo in questi termini, ai sensi della L.R. 14/2006 “le raccolte museali, comprese quelle relative ai temi dell'emigrazione, le aree e i parchi archeologici, i complessi monumentali, gli ecomusei, i siti di interesse naturalistico e i beni mobili e immobili, di proprietà pubblica e privata, che rivestono particolare interesse e che possono essere funzionalmente integrati nell'organizzazione museale regionale”) sarà in una rigorosa applicazione della stessa legge regionale sui beni culturali attraverso la costruzione di un consenso delle comunità locali che rinunzino all'ottusità delle guerre di campanile.

A fronte di un panorama di gestione dei beni museali della Sardegna limitato fino agli anni settanta del XX secolo agli operatori delle Soprintendenze competenti per quanto attiene i Musei Archeologici Nazionali di Cagliari e Sassari, la Pinacoteca Nazionale di Cagliari, il Compendio Garibaldino di Caprera, e agli “assuntori di custodia” di alcune aree archeologiche come Nora e Tharros, alla Direzione e al personale dei Musei dell'ISRE a Nuoro, e ai Direttori della Galleria d'Arte di Cagliari e dell'Antiquarium Arborense di Oristano, sta la “rivoluzione gestionale” dei Musei indotta da un lato dalla costituzione in pianta organica di alcuni Comuni, in primis quello di Villanovaforru, di curatori museali e di altro personale museale, dall'altro e soprattutto dalla legislazione regionale con l'art. 11 della L.R. 7 giugno 1984, n. 28, recante Provvedimenti urgenti per favorire l'occupazione: Contributi in favore di Comuni, Province e Comunità montane.

I Comuni, singoli o associati, le Province e le Comunità montane che promuovano la realizzazione di attività nel settore dei servizi sociali e nei settori della tutela e valorizzazione dei beni ambientali e culturali, da affidare in convenzione alle cooperative o società giovanili costituite ai sensi dell'articolo 1, possono beneficiare di un contributo a valere sulla presente legge pari al 70 per cento dei costi dell'attività affidata dai suddetti enti”.

La quota di cofinanziamento regionale fu elevata al 90 per cento dei costi dell'attività nei settori della tutela e valorizzazione dei beni ambientali e culturali dall'art. 38 della L.R. 20 aprile 2000, n. 4.

L'impatto della L.R. 28/84 sulla gestione dei beni culturali della Sardegna fu fondamentale, poiché, restringendosi ai beni museali e ai siti archeologici, si poté assicurare una gestione indiretta, tramite affidamento a società giovanili, di tali beni da parte degli enti pubblici territoriali nei cui ambiti

ricadevano musei e siti archeologici, benché sul piano giuridico facesse difetto spesso agli stessi enti pubblici territoriali la pertinenza dei beni, per lo più demaniali ex art. 822 C.C. o pertinenti al patrimonio indisponibile dello Stato ex art. 826 C.C.

A fronte di questo risultato positivo si è riscontrata la generale scarsità di figure professionali specifiche dell'attività museale, in considerazione della bassissima percentuale di personale laureato (circa 4 per cento) tra gli operatori museali inquadrati come soci o personale dipendente delle società che avevano ottenuto in appalto i servizi museali e, inoltre, la pervicace volontà della maggior parte degli enti pubblici territoriali a rivendicare l'autonomia nella gestione dei beni culturali a essi pertinenti a discapito di forme effettivamente sistemiche, che pure si sono in qualche caso affermate, come ad esempio nel Consorzio Turistico Sa Corona Arrubia o nel caso dei Celeberrimi Populi Anglona - Goceano - Monte Acuto.

L'abrogazione dell'art. 38 della L.R. 20 aprile 2000, n. 4 dal co. 1 p dell'art 23 della L.R. 14/2006 ha posto le premesse per una nuova "rivoluzione copernicana" della gestione dei beni culturali in ambito di sistemi museali, con il raggiungimento dei requisiti minimi di qualità e di personale in parallelo con la normativa nazionale.

Deve, con rammarico, considerarsi un'occasione perduta la mancata approvazione, nelle forme stabilite dalla L.R. 14/2006, del Piano regionale triennale per i beni culturali, gli istituti e i luoghi di cultura 2008-2010, unico strumento secondo la suddetta L.R. 14/2006, capace di dettare criteri e principi anche per la gestione dei beni culturali.

In realtà, dopo il D. Lgs 42/2004 (Codice Urbani) e in coerenza con esso, la Regione Sardegna volle adottare una disciplina sulla gestione dei servizi pubblici locali privi di rilevanza economica, fra i quali *in primis* la dottrina e la giurisprudenza hanno riconosciuto i servizi culturali e in specie quelli museali.

Il Codice Urbani ha ispirato alla regione sarda, che possiede potestà legislativa primaria nel campo dei musei locali, la normativa costituita dai commi 7-9 dell'art. 37 della L.R. 7/2005, non ancora abrogati, sulla gestione dei beni culturali, compresi tra i "servizi pubblici locali privi di rilevanza economica":

"7. Gli enti pubblici territoriali della Sardegna sono autorizzati a gestire in forma indiretta o diretta i servizi pubblici locali privi di rilevanza economica.

8. La gestione in forma indiretta può attuarsi tramite concessione a terzi, in conformità alle vigenti norme in materia di scelta del contraente, ovvero mediante affidamenti diretti a soggetti costituiti o partecipati, in misura prevalente, dall'ente pubblico territoriale interessato. Il rapporto tra l'ente pubblico territoriale titolare dell'attività e l'affidatario o il concessionario è regolato con contratto di servizio, nel quale sono specificati, tra l'altro, gli indirizzi e le modalità di controllo spettanti all'ente pubblico, la durata dell'affidamento, i livelli qualitativi d'erogazione e di professionalità degli addetti.

9. La forma diretta può essere utilizzata quando, per le modeste dimensioni del servizio o per le caratteristiche dell'attività, non sia opportuno procedere con l'affidamento di cui al comma 8."

Come si può osservare dal confronto tra la primitiva formulazione dell'art. 115 del Codice Urbani e i commi 7-9 dell'art. 37 della L. R. 7 / 2005 questi derivano la disciplina regionale dal testo nazionale con una sostanziale differenza: gli enti pubblici territoriali della Sardegna possono ricorrere alla concessione a terzi per la gestione dei beni culturali, mentre

tale gestione era riservata dal Codice Urbani esclusivamente allo Stato e alle Regioni. La regione sarda ha normato, dunque, la piena legittimità sia della gestione diretta, sia della gestione indiretta dei beni culturali degli enti pubblici territoriali, risultando in capo agli enti locali la scelta motivata di uno dei due sistemi di gestione. La Regione Sardegna volle darsi una norma sulla gestione dei beni culturali poiché la dottrina aveva immediatamente censurato la formulazione dell'art. 115 del Codice Urbani in quanto considerata compressiva dell'autonomia delle Regioni, tanto più che la sentenza della Corte Costituzionale 13 luglio 2004, n. 272 aveva dichiarato l'illegittimità del comma 3 dell'art. 113 bis del T. U. degli enti locali, introdotto dall'art. 35, comma 15 della L. 28 dicembre 2001, n. 448, dichiarante "Gli enti locali possono procedere all'affidamento diretto dei servizi culturali e del tempo libero anche ad associazioni e fondazioni da loro costituite o partecipate", "proprio sulla base della considerazione che, non sussistendo in materia esigenze di tutela della libertà di concorrenza" la disciplina di dettaglio "si configura come illegittima compressione dell'autonomia regionale e locale". A complicare il quadro, tuttavia, si è posta la giurisprudenza europea che ha suggerito una profonda modifica dell'art. 115 del Codice dei Beni Culturali, inerente la forma di gestione. Il D.lgs 156/2006 ha riscritto l'art. 115 del Codice Urbani, lasciando vigente nella forma del Codice Urbani l'art. 117: il nuovo articolo 115 contempla la gestione diretta o indiretta ed esclude gli affidamenti diretti a soggetti costituiti o partecipati, in misura prevalente, dall'ente pubblico territoriale interessato. È scomparsa, dunque, dalla legislazione nazionale, impegnativa per lo Stato, le Regioni e gli altri enti pubblici territoriali, la possibilità di affidamento diretto della gestione dei beni culturali a società pubblico-private partecipate in maniera prevalente dall'ente pubblico, poiché l'affidamento diretto a tale società avrebbe leso la libertà di concorrenza.

Attualmente in base al comma 8 della L.R. 7/2005 sarebbe, invece, ancora vigente per gli enti pubblici territoriali della Sardegna la possibilità di ricorrere all'affidamento diretto della gestione dei beni culturali a società pubblico-private partecipate in maniera prevalente dall'ente pubblico, possibilità esclusa tassativamente dalla nuova disciplina della gestione dei BB.CC. stabilita dal D. Lgs. 156 / 2006 e successive modifiche.

Una soluzione ai problemi interpretativi del nuovo art. 115 del Codice Urbani è venuta dalla dottrina immediatamente successiva alla promulgazione del D.lgs 156/2006.

Il più articolato contributo è quello di Girolamo Sciuolo:

"è da pensare che la formulazione dell'art.115, comma 2, disciplinante le ipotesi di gestione diretta, sia da reputarsi non tassativa e perciò tale da non escludere una sua interpretazione estensiva in grado di comprendere anche il caso in cui alle Fondazioni (e in genere ai soggetti costituiti ex art. 112, comma 5 'lo Stato, le Regioni e gli altri enti pubblici territoriali possono costituire appositi soggetti giuridici ad es. le fondazioni') sia stato conferito in uso il bene della cui valorizzazione si tratta".

La situazione è mutata ancora per quanto attiene la normativa sulla gestione dei beni culturali: abbiamo l'art. 14 della Legge 29 novembre 2007, n. 222, relativo alla Razionalizzazione dei servizi aggiuntivi - Beni culturali, che ha determinato la nuova disciplina dei servizi aggiuntivi dei musei statali: il D.M. 29 gennaio 2008: Modalità di affidamento a privati e di gestione integrata dei servizi aggiuntivi presso istituti e luoghi della cultura.

Questo D.M. può estendere la propria efficacia in termini di

modello per i servizi integrati di musei e altri istituti non statali, inoltre, all'art. 3, comma 6, si stabilisce che:

"la disciplina del decreto può trovare applicazione anche nei confronti di musei delle Regioni e degli enti locali se coinvolti in una gestione integrata, tramite l'accordo di cooperazione istituzionale, stipulato tra amministrazione statale e amministrazioni regionali e locali ai sensi dell'art.112, commi 4 e 6, del D.lgs 42/2004".

I modelli gestionali del suddetto decreto sono la gestione diretta e la gestione integrata delle attività museali, la cui scelta discende dalla valutazione delle Istituzioni.

La gestione diretta potrà attuarsi in presenza di mezzi economici, finanziari e del personale necessario. L'esternalizzazione impone la gestione integrata delle attività da assegnare a un'impresa tramite procedura concorsuale.

Attualmente sono vigenti, con il loro potere di indirizzo e di cornice, anche per le legislazioni regionali, gli articoli 115 e 117 del Codice Urbani così come riformulati dal D.lgs n. 62 del 26 marzo 2008, che fra l'altro adopera il sintagma di "servizi per il pubblico" al posto di "servizi aggiuntivi".

Tuttavia, nonostante le previsioni normative della L.R. 14/2006, sulla gestione dei musei e dei sistemi museali, il quadro gestionale sardo non è mutato rispetto alla situazione *ante legem*.

A fronte di questo quadro normativo estremamente complesso può auspicarsi che la Regione Sardegna, in forza della propria potestà legislativa primaria nel campo dei musei locali, possa formulare, con la revisione della L.R. 14 / 2006 in coerenza con la rilevata cornice legislativa nazionale, una norma di gestione dei beni culturali che consacrò definitivamente l'opzione di un sistema museale regionale, suddiviso in sistemi provinciali, assicurando le risorse finanziarie esclusivamente agli enti pubblici territoriali inseriti nei sistemi museali, previa verifica positiva del raggiungimento degli standard tecnico-scientifici di qualità dei musei pertinenti a ciascun sistema museale.

In questa prospettiva nuova dovranno trovare luogo le sinergie interistituzionali tra i fondamentali istituti museali statali, i musei regionali di antica e nuova istituzione, fra cui il Museo dell'Identità di Nuoro ed il Museo della Sardegna Giudiciale di Oristano-Sanluri in corso di costituzione, i musei degli enti locali, i musei ecclesiastici, i parchi archeologici, le aree archeologiche, i beni monumentali, ecc.

Il sistema museale della Sardegna è il sistema identitario di tutto il popolo sardo e di tutti gli attori istituzionali (statali, regionali, provinciali, comunali, ecclesiastici, universitari) che cooperano per il comune obiettivo della conservazione, valorizzazione e fruizione del Patrimonio Culturale.

NOTE

1. D.lgs 42/2004 e successive modifiche dei D.lgs 156 e 157/2006 e D.lgs 62/2008

Attilio Mastino

Rettore e Professore ordinario di Storia romana nella
Università degli Studi di Sassari

CELEBRARE O CONNETTERE? IDENTITÀ E CAMBIAMENTO NEL MUSEO NIVOLA DI ORANI

di Giuliana Altea e Antonella Camarda

Il 9 marzo 2014 oltre 300 persone, dopo un rapido passaparola attraverso i social network, si sono date appuntamento da tutta la Sardegna al Museo Nivola di Orani per manifestare la propria solidarietà all'istituzione, minacciata di chiusura dai drastici tagli messi in atto dal governo regionale¹.

Giovani, anziani, famiglie hanno trascorso la giornata al museo, visitando le sale, discutendo, consumando un picnic nel parco, in una pacifica invasione della struttura, poco avvezza a flussi di visitatori di tale portata. L'iniziativa, nata spontaneamente, è indice non solo della popolarità di cui gode nella regione l'artista cui il museo è dedicato, ma anche e soprattutto del forte investimento identitario di cui è oggetto. Casi del genere, piuttosto rari in assoluto, in Sardegna non si erano mai visti neppure quando a essere colpiti dai tagli erano stati musei dalla visibilità più ampia. Il fatto è che Costantino Nivola (Orani 1911 - East Hampton 1988) rappresenta per i sardi un simbolo potente: fortemente attaccato alle sue radici e proiettato sulla scena internazionale, cresciuto in una cultura contadina, in un piccolo paese, e a suo agio con protagonisti dell'arte e dell'architettura internazionali come Pollock e Le Corbusier, l'artista condensa desideri e pulsioni contraddittori degli abitanti dell'isola.

La mobilitazione dei cittadini è avvenuta in coincidenza con una fase di transizione all'interno della Fondazione Nivola, l'ente da cui il museo dipende. Istituita con legge regionale nel 1990, la Fondazione – gestita con sostanziale continuità amministrativa – ha nel corso della sua ventennale esistenza raggiunto obiettivi importanti: l'acquisizione di un significativo

corpus di opere messe a disposizione dagli eredi dell'artista, la costruzione in tappe successive di un articolato insieme di edifici destinati ad ospitarla, la creazione di un parco circostante il complesso. Forti di questa eredità, i nuovi organi direttivi entrati in carica all'inizio del 2014 si sono però trovati a gestire la difficile situazione derivante dai tagli e – al tempo stesso – a far fronte alla necessità di andare oltre la fase costruttiva per imboccare un percorso di sviluppo. Il museo attraversa dunque un momento cruciale per la sua esistenza futura; questo fatto, e i contenuti identitari di cui è portatore, lo rendono un interessante caso di studio.

Benché ancora poco noto al grande pubblico, Costantino Nivola si va sempre più rivelando una figura di grande interesse nello scenario internazionale della scultura post-bellica e nel contesto influenzato dal dibattito sulla "sintesi delle arti". Formatosi all'ISIA di Monza sotto la guida di Giuseppe Pagano, Edoardo Persico e Marino Marini, dal 1936 al 1938 direttore artistico all'Olivetti, per la quale realizza alcune storiche campagne pubblicitarie, nel 1939, in fuga dalla polizia fascista, Nivola si trasferisce negli Stati Uniti. A New York lavora come art director per "Interiors" e altre riviste, stringendo legami con i massimi protagonisti dell'architettura moderna europea e dell'avanguardia artistica americana. Il rapporto determinante sarà quello con Le Corbusier che, incontrato nel 1946, diviene suo amico e mentore e ne guida l'approdo al modernismo. Nel giardino della sua casa di East Hampton, progettato con Bernard Rudofsky come una serie di stanze all'aperto, Nivola mette a punto una tecnica scultorea da lui scoperta giocando

coi figli sulla spiaggia di Long Island: il sand-casting, un calco in gesso o cemento da matrice di sabbia. Applicata all'architettura – per la prima volta nello showroom Olivetti di New York disegnato nel 1953-54 dai BBPR – la nuova tecnica consente una piena integrazione della scultura nell'edificio: è l'inizio della carriera di Nivola come "scultore per architetti", che lo vedrà collaborare con maestri quali Sert, Breuer e Saarinen. Questa attività discende da una visione utopica della vita comunitaria che porta l'artista a formulare progetti in anticipo sui tempi come, nel 1953, il non realizzato *Pergola-village* per Orani (intervento ambientale che doveva unire con pergole di vite tutte le case del paese, trasformando le strade in spazi fruibili collettivamente). All'impegno nell'arte pubblica si affianca nei decenni successivi un filone di ricerca intimista che trova sbocco nelle serie dei *Letti*, *Piscine* e *Spiagge* in terracotta. Costanti rimangono nella sua produzione la grafica e la pittura, cui spesso vengono affidati compiti di denuncia e protesta politica (*Chicago Riots*, 1968; *L'anarchico Schiru*, 1971-77). Della tarda maturità sono infine le liriche *Madri* e *Vedove*, figure archetipiche in marmo e in bronzo.

Se nelle sue grandi linee questo percorso è stato oggetto negli anni di una serie di ricognizioni, gli studi più recenti hanno cominciato a mettere in luce come, oltre al valore delle realizzazioni dell'artista, estremamente significativi siano il ruolo di mediatore da lui svolto tra Italia e Stati Uniti e il suo contributo alla definizione di una versione del modernismo "umanizzata" e orientata verso la dimensione sociale e ambientale².

L'importanza assegnata al tema della "sintesi delle arti" all'interno del processo di revisione della storia del modernismo è all'origine di una nuova attenzione scientifica per l'opera di Nivola. Al tempo stesso, l'attualità di alcuni temi fondanti della sua ricerca (interesse per la sfera pubblica, partecipazione, dimensione ambientale) offre stimoli per un ripensamento del suo discorso nella pratica artistica contemporanea.

Il forte richiamo alla cultura della Sardegna e all'immaginario mediterraneo presenti nell'opera di Nivola e il valore paradigmatico della sua vicenda sono d'altra parte alla radice del diffuso senso di appartenenza che i sardi sembrano avvertire nei confronti dell'artista.

Questi aspetti, potenziali fattori attrattivi per tre diverse fasce di pubblico, residenti, turisti e "addetti ai lavori", emergono da una collezione di oltre 200 opere, acquisite attraverso successive donazioni. La scelta, compiuta dalla vedova dell'artista, Ruth Guggenheim, insieme ai rappresentanti della Fondazione, ha inizialmente privilegiato l'opera plastica di Nivola e particolarmente la fase finale del suo percorso, caratterizzata da un ritorno alla statuaria – con la serie delle *Madri* e delle *Vedove* – e ai materiali nobili della scultura tradizionale. A questo nucleo si sono aggiunti un gruppo di piccole opere in terracotta risalenti agli anni sessanta e settanta (*Letti*, *Spiagge*, *Piscine*), alcuni lavori in lamiera ritagliata e modellata degli anni cinquanta (*Antenati*), una selezione della produzione pittorica e diverse maquette per progetti pubblici di varie epoche (rilievi realizzati col sand-casting e modelli tridimensionali per monumenti, in gesso e altri materiali). Nei depositi sono conservate inoltre alcune cartelle di opere grafiche. Nel complesso, la collezione rispecchia l'intero arco dell'attività dell'artista, con la notevole

Museo Nivola, Orani. Ultima sala: il vecchio lavatoio. Allestimento di Carlo Pirovano, 2012





Museo Nivola, Orani. Veduta della prima sala. Allestimento di Carlo Pirovano, 2012

eccezione della fase giovanile; gli anni formativi a Monza, il lavoro presso l'Olivetti e il primo decennio trascorso negli Stati Uniti non sono documentati.

Il museo nasce nel 1995 dalla ristrutturazione, su progetto di Peter Chermayeff e Umberto Floris, del vecchio lavatoio di Orani, caro a Nivola in quanto luogo-simbolo dell'antica vita comunitaria del paese. Sito in posizione panoramica su una collina, include entro il proprio recinto una sorgente tuttora in uso da parte dei residenti. Nel 2004 gli spazi espositivi sono stati ampliati con la costruzione, nell'area verde sottostante il lavatoio, di un padiglione disegnato ancora da Chermayeff e inizialmente destinato a contenere i *sand-cast*; l'inaugurazione nel 2009 del parco, con le sue scale e terrazzamenti, ha cercato di soddisfare l'esigenza di un più agevole collegamento tra i due edifici separati da un forte dislivello. Infine, nel 2012, a seguito di un concorso internazionale vinto da Gianfranco Crisci, il complesso è stato integrato dall'aggiunta di una terza e più ampia struttura parzialmente interrata, posta in fondo al piazzale panoramico su cui sorge il lavatoio e ad esso congiunta da una scala interna.

I tre corpi del museo si caratterizzano per concezioni architettoniche distinte: mentre l'ex lavatoio aggiorna e rifunzionalizza uno spazio preesistente di impianto basilicale con tetto a capriate e ampi finestroni centinati, il padiglione sottostante combina l'asciutto blocco dell'esterno, coronato da un tetto a shed, con ampie arcate che tripartiscono l'interno riecheggiando il ritmo dei finestroni del lavatoio. L'ampliamento di Crisci, infine, adagia sul declivio della collina una serie articolata di volumi regolari, dinamizzati da geometrie sbieche.

Il piazzale al centro del complesso, attraversato da una riga d'acqua proveniente dall'antica fonte e prospiciente il suggestivo panorama della vallata, è insieme al parco un elemento chiave dell'insediamento museale e, come questo, ospita alcune sculture.

L'attuale percorso espositivo, realizzato nel 2012 da Carlo Pirovano³, si snoda lungo i due edifici che affacciano sul piazzale. Concepito in funzione di un approccio alle opere essenzialmente estetico, segue il modello classico del *white*

cube: esposte contro le pareti bianche o posate su basi metalliche di vario disegno, immerse in una luce lattea, le opere vivono in un isolamento quasi metafisico. La scelta di evitare ogni contestualizzazione a mezzo di scritte, foto, video o altri apparati didattici (sono presenti unicamente le didascalie identificative dei pezzi) intende guidare l'attenzione sulle qualità formali piuttosto che sul significato storico e culturale. Da questa impostazione, che mira al coinvolgimento emozionale del visitatore, discende l'assenza di un ordinamento metodologicamente univoco. All'osservanza di una sequenza cronologica per grandi linee si alternano momenti in cui prevale il raggruppamento per tecniche o temi. Entrambi sono però frequentemente contraddetti da inserti disomogenei, talvolta intesi a stimolare associazioni estetiche o emotive: un gioiello realizzato da Ruth Guggenheim interrompe così la serie dei *sand-cast*⁴; una veduta di New York a olio degli anni settanta è accostata a *maquettes* per rilievi degli anni cinquanta; un arazzo del 1966 con una figura geometrica chiude la sequenza delle terrecotte degli anni settanta dal morbido modellato organico; modelli di varia epoca e destinazione, grandi marmi e bronzi postumi, un'opera in lamiera dei primi anni cinquanta bizzarramente sospesa a un trave convivono nell'ultima parte del percorso.

A quest'ultima, ospitata nel lavatoio, si accede mediante una lunga e stretta scala. L'esperienza è così descritta nella presentazione dell'allestimento: "Attraverso uno stretto passaggio, in un'aura quasi rituale si ascende quindi dagli spazi ipogei rubati alla montagna verso l'esplosione abbagliante di luce del vecchio lavatoio, solenne come un'antica basilica ove si conclude in gran finale il percorso espositivo"⁵. Il linguaggio aulico segnala la concezione fondamentalmente celebrativa che sottende l'esposizione, del resto apertamente dichiarata dal curatore. Sul piano visivo, il "gran finale" è in realtà un *anticlimax*: le opere eterogenee, collocate in uno spazio troppo piccolo per contenerle, in parte relegate dietro la balaustra della scala, nella vicinanza disturbante di una porta in metallo con maniglione anti-panico, veicolano un senso di affollamento e disordine; pur dominanti sull'insieme, le grandi figure in pietra

sono insufficienti a costituire il perno visivo della sala. Sul piano dei significati, la volontà di porre all'apice dell'arte di Nivola, come approdo a un'atemporale dimensione mitica e poetica, le monumentali *Madri* in marmo contraddice la ricchezza di una vicenda artistica che trova il suo momento più pregnante nelle ricerche di valenza partecipativa e ambientale e nel rapporto con l'architettura inteso come impegno civile. Sul piano della conservazione delle opere, l'esposizione alla luce solare diretta che irrompe dai finestroni presenta rischi evidenti per alcuni modelli in polistirolo e gesso presentati nella sala, mentre i supporti dalle esili gambe metalliche ne mettono in pericolo la stabilità. Sul piano della fruibilità pratica dell'allestimento, infine, la scala sotterranea – così come la presenza di dislivelli interni nell'edificio più recente e di terrazzamenti ancora congiunti da scale all'esterno – costituisce un forte limite all'accessibilità fisica degli spazi. Il percorso alternativo per visitatori con disabilità o con mobilità limitata è infatti tortuoso e discriminante.⁶ Al tempo stesso, la completa assenza di apparati didattici pregiudica l'accessibilità intellettuale del museo: ad esempio, i numerosi bozzetti per progetti pubblici si prestano a una lettura fuorviante come pezzi da galleria.

Da quanto detto emerge il profilo di un'istituzione scarsamente orientata al visitatore. Lo confermano la marginale attenzione dedicata in fase di progettazione ai servizi aggiuntivi (inizialmente previsti in spazi decentrati, facilmente ignorabili dal pubblico, e tuttora non realizzati), ma soprattutto l'assenza di programmi espositivi. Le mostre occasionalmente promosse dalla Fondazione si sono infatti svolte in sedi diverse dal museo, in Sardegna e altrove.

Insieme all'ubicazione decentrata e alla mancanza di efficienti strategie di comunicazione, questa sembra essere la causa principale dello scarso afflusso di visitatori (3600 nel 2013, di cui 500 in coincidenza di una manifestazione folkloristica). Lo stesso pubblico dei residenti, a dispetto della popolarità locale di Nivola, non frequenta il museo e tende a percepirlo come distante.

Solitario e arroccato ai margini del paese, il museo si configura così come un'istituzione-mausoleo che custodisce e celebra la memoria dell'artista, ma non riesce a comunicarne efficacemente il messaggio, né a instaurare un reale dialogo con la comunità o a proporsi come centro propulsore di iniziative.

Diretta conseguenza di questo stato di cose sono la sua scarsa notorietà fuori dall'ambito regionale e l'assenza pressoché totale di reputazione nel sistema dell'arte contemporanea.

La necessità di invertire la rotta si è dichiarata con urgenza ai nuovi organi direttivi della Fondazione. Il riconoscimento della validità di un modello museale basato su accessibilità e partecipazione e dell'importanza di promuovere una visione artico-

Museo Nivola, Orani. Manifestazione a sostegno del museo, 9 marzo 2014



lata e fedele dell'opera di Nivola hanno portato a intraprendere un cammino di trasformazione. Una ulteriore conferma è giunta dai risultati – qui riportati in appendice – di un sondaggio effettuato mediante la somministrazione di un questionario ai visitatori durante la manifestazione del 9 marzo. Rimozione delle barriere architettoniche, introduzione di apparati didattici e di elementi di contestualizzazione dell'artista e delle opere, programmazione di attività espositive relative all'arte contemporanea, realizzazione di servizi aggiuntivi vengono percepite dal pubblico come esigenze ineludibili.

Fermo restando che il raggiungimento di questi traguardi dipende in gran parte dal budget di cui il museo potrà disporre, ottenibile tanto attraverso la dotazione economica istituzionale quanto tramite attività di fundraising e di progettazione, sono stati individuati alcuni obiettivi minimi da conseguire nell'immediato.

Anzitutto, la ridefinizione della missione del museo. La valorizzazione dell'opera di Nivola deve puntare a evidenziarne i temi chiave (arte pubblica, rapporto arte-architettura, eco-sostenibilità, mediterraneità), restituendo un'immagine dell'artista più completa e in maggiore sintonia con l'orizzonte contemporaneo. Questi aspetti possono costituire il perno di programmi capaci di riposizionare il museo nello scenario attuale, allargandone al contempo il raggio di azione.

Ridisegnare il percorso espositivo appare indispensabile per risolvere i problemi di accessibilità, per garantire una migliore percezione dell'artista, per ricavare spazi da dedicare a mostre temporanee e servizi aggiuntivi.

Contro l'idea formalista di allestimento congelato nella sua compiutezza estetica e intoccabile a meno di comprometterne l'equilibrio, si deve affermare un concetto di collezione dinamica, la cui presentazione sia periodicamente rinnovabile grazie alla fluidità delle soluzioni espositive e sulla base dell'incremento della conoscenza e del mutare delle prospettive critiche.

Gli spazi resi disponibili dal nuovo allestimento accoglieranno eventi espositivi realizzati attraverso un programma di borse e residenze rivolte ad artisti, architetti e curatori i cui interessi vertano sui temi individuati come centrali per la missione del museo. Interventi sulla collezione e progetti indipendenti permetteranno di gettare un ponte tra dimensione storica e pratica contemporanea.

I concetti di networking e community, cruciali nella società odierna, sintetizzano le due direzioni in cui il museo deve muoversi per condividere attività e contenuti: da una parte la costruzione di una rete che lo porti a stringere legami con altri luoghi della cultura presenti sul territorio e a stabilire rapporti di collaborazione con istituzioni nazionali e internazionali, dall'altra l'ampliamento e il consolidamento di una comunità di utenti e sostenitori sia a livello locale che nello spazio virtuale del web.

Per un museo contemporaneo, creare connessioni è più importante che celebrare. Al museo-sacrario votato al culto del suo artista è tempo di sostituire il museo-pergolato, uno spazio capace di accogliere e unire, nello spirito che era di Costantino Nivola.

Giuliana Altea

Professore associato di Storia dell'arte contemporanea nella Università degli Studi di Sassari

Antonella Camarda

Docente di Storia dell'arte contemporanea nella Università degli studi di Sassari

NOTE

1. La giunta regionale della Sardegna guidata da Ugo Cappellacci, tra gli ultimi atti prima della sua scadenza, ha deliberato un taglio di oltre il 50% sul già esiguo contributo di 250.000 euro annui assegnati per legge al museo, rendendone così di fatto impossibile la sopravvivenza.
2. La bibliografia su Nivola è ormai piuttosto estesa. Tra i testi principali ricordiamo: Licht F., Satta A., Ingersoll R. (a cura di), *Nivola. Sculture*, Jaca Book, Milano, 1992; Collu U. et al., *Nivola. Dipinti e grafica*, Jaca Book, Milano, 1995; Caramel L., Pirovano C. (a cura di), *Costantino Nivola. Sculture dipinti disegni*, Electa, Milano, 1999; Martegani M. (ed.), *Costantino Nivola in Springs*, The Parrish Museum-Illiso, Southampton, N.Y. – Nuoro, 2003; Forestier S., *Nivola. Terrecotte*, Jaca Book, Milano, 2004; Altea G., *Costantino Nivola*, Ilisso, Nuoro, 2005; Pirovano C. (a cura di), *Nivola. L'investigazione dello spazio*, Ilisso, Nuoro, 2010; Altea G. (a cura di), *Seguo la traccia nera e sottile. I disegni di Costantino Nivola*, Agave, Sassari, 2011. In una prospettiva architettonica si situano Como A., *Riflessioni sull'abitare. La casa-giardino a Long Island (1949-50) di Tino Nivola e Bernard Rudofsky*, Aracne, Roma, 2011 (basato su un'intervista a Ruth Guggenheim); Mameli M., *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*, Franco Angeli, Milano, 2012; Tedeschi L., *Modanature e sand-casting. L'incontro newyorkese di Le Corbusier e Nivola*, in Talamona M. (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milano, 2012, pp.313-329. Sul contributo di Nivola alla sintesi delle arti, in particolare attraverso la sua collaborazione allo showroom Olivetti di New York, cfr. Golan R., *Chronicle of a disappearance foretold*, in Marcello F., White A. (a cura di), *Interspaces: Art + Architectural Exchanges from East to West*, The University of Melbourne, School of Culture and Communion, Melbourne, Vic., 2012; Sherer D., *BBPR on Fifth Avenue: The Olivetti Showroom in New York City*, in Baglione C., *The Experience of Architecture. Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Franco Angeli, Milano, 2012, pp.255-260.
3. Carlo Pirovano, storico dell'arte e responsabile editoriale dell'Electa-Mondadori, è membro del comitato scientifico della Fondazione Nivola dal 2002.
4. Dagli anni settanta Ruth Guggenheim aveva intrapreso l'attività di creatrice di gioielli. Cfr. Bentivoglio M., *Jocalia. Trenta ornamenti per il corpo*, Ilisso, Nuoro, 1999. L'inserimento del gioiello, inizialmente previsto in apertura del percorso dal curatore, è stato spiegato come



Museo Nivola, Orani. Scala ipogea, 2012. Architetto Gianfranco Crisci

un omaggio non solo alla moglie dell'artista ma al ruolo del mondo femminile nella sua opera.

5. Crisci G., Pirovano C., presentazione in *Museo Nivola. 2012: i nuovi spazi*, Fondazione Costantino Nivola-Illiso, Nuoro, 2012, s.p.
6. I visitatori con disabilità sono costretti a ripercorrere a ritroso il percorso fino all'ingresso per prendere l'ascensore e quindi raggiungere dal piazzale il lavatoio, chiedendo assistenza al personale del museo per aprirne la porta, non operabile dall'esterno. Anche così, alcune parti (la prima sala e il mezzanino che precede la scala) restano inaccessibili

Museo Nivola, Orani. Veduta del complesso. Architetto Gianfranco Crisci, 2012



Tab. 1 – Risposte al questionario: statistiche sintetiche

| | N. | Minimum | Maximum | Mean | Std. Deviation |
|--|-----------|----------------|----------------|-------------|-----------------------|
| Vorrei trovare nel museo informazioni su Nivola e le sue opere | 121 | 5.00 | 10.00 | 9.2645 | 1.30236 |
| Vorrei vedere foto e video su Nivola nelle sale del museo | 120 | 1.00 | 10.00 | 8.9167 | 1.77083 |
| Preferisco brevi scritte sui muri del museo piuttosto che un foglio informativo da ritirare all'ingresso/prendere in ogni sala | 120 | 1.00 | 10.00 | 8.0167 | 2.52045 |
| Preferisco un foglio informativo da ritirare all'ingresso/prendere in ogni sala piuttosto che brevi scritte sui muri del museo | 110 | 1.00 | 10.00 | 3.9182 | 3.01717 |
| Senza la visita guidata e conoscenze pregresse avrei capito ugualmente la storia e le opere di Nivola | 122 | 1.00 | 10.00 | 2.7623 | 2.42594 |
| Penso che il museo sia facile da visitare per persone in sedia a rotelle, genitori con passeggini e anziani | 119 | 1.00 | 10.00 | 3.2185 | 2.89113 |
| Vorrei che il museo ospitasse mostre di arte contemporanea, architettura e design | 119 | 1.00 | 10.00 | 7.3193 | 3.01109 |
| Vorrei che il museo ospitasse solo mostre su Nivola | 111 | 1.00 | 10.00 | 4.6847 | 3.31109 |
| Realizzare una caffetteria per i visitatori del museo dove si possa trovare ristoro e passare del tempo | 96 | 1.00 | 4.00 | 2.8438 | 0.96604 |
| Creare un ampio parcheggio nei pressi del museo dove possano arrivare comodamente pullman di turisti | 97 | 1.00 | 4.00 | 3.3918 | 0.81082 |
| Completare il percorso del museo con cartelli e immagini per rendere la visita più chiara anche in assenza di guida | 97 | 1.00 | 4.00 | 2.0515 | 0.92838 |
| Abbatte le barriere architettoniche per rendere il museo accessibile a tutti | 96 | 1.00 | 4.00 | 1.7500 | 0.97333 |
| Logo | 110 | 1.00 | 2.00 | 1.0818 | 0.27534 |

LEGENDA: N = numero risposte valide; Minimum = voto minimo; Maximum = voto massimo;
Mean = voto medio; Std. Deviation = Scarto Quadratico Medio (misura la dispersione dei voti intorno al voto medio)

Tab. 2 – Composizione del campione per genere

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|---------------|----------------|----------------------|---------------------------|
| Valid | men | 50 | 40.7 | 41.3 | 41.3 |
| | woman | 71 | 57.7 | 58.7 | 100.0 |
| | Total | 121 | 98.4 | 100.0 | |
| Missing | System | 2 | 1.6 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

Tab. 3 – Composizione del campione per età

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------|---------------|----------------|----------------------|---------------------------|
| Valid | 14-26 | 7 | 5.7 | 5.9 | 5.9 |
| | 27-38 | 26 | 21.1 | 21.8 | 27.7 |
| | 39-65 | 77 | 62.6 | 64.7 | 92.4 |
| | 66 e oltre | 9 | 7.3 | 7.6 | 100.0 |
| | Total | 119 | 96.7 | 100.0 | |
| Missing | System | 4 | 3.3 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

Tab. 4 – Composizione del campione per grado di istruzione

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------|---------------|----------------|----------------------|---------------------------|
| Valid | lic. media | 8 | 6.5 | 6.8 | 6.8 |
| | diploma | 35 | 28.5 | 29.7 | 36.4 |
| | laurea | 70 | 56.9 | 59.3 | 95.8 |
| | dottorato | 5 | 4.1 | 4.2 | 100.0 |
| | Total | 118 | 95.9 | 100.0 | |
| Missing | System | 5 | 4.1 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

Tab. 5 – Composizione del campione per provenienza

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|----------|---------------|----------------|----------------------|---------------------------|
| Valid | Orani | 2 | 1.6 | 1.7 | 1.7 |
| | Sardegna | 111 | 90.2 | 91.7 | 93.4 |
| | Italia | 3 | 2.4 | 2.5 | 95.9 |
| | Altro | 5 | 4.1 | 4.1 | 100.0 |
| | Total | 121 | 98.4 | 100.0 | |
| Missing | System | 2 | 1.6 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

Tab. 6 – Distribuzione dei voti per ciascuna domanda del questionario

a. Vorrei trovare nel museo informazioni su Nivola e le sue opere

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 5.00 | 2 | 1.6 | 1.7 | 1.7 |
| | 6.00 | 7 | 5.7 | 5.8 | 7.4 |
| | 7.00 | 4 | 3.3 | 3.3 | 10.7 |
| | 8.00 | 16 | 13.0 | 13.2 | 24.0 |
| | 9.00 | 7 | 5.7 | 5.8 | 29.8 |
| | 10.00 | 85 | 69.1 | 70.2 | 100.0 |
| Total | 121 | 98.4 | 100.0 | | |
| Missing | System | 2 | 1.6 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

b. Vorrei vedere foto e video su Nivola nelle sale del museo

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 1 | 0.8 | 0.8 | .8 |
| | 3.00 | 1 | 0.8 | 0.8 | 1.7 |
| | 4.00 | 4 | 3.3 | 3.3 | 5.0 |
| | 5.00 | 3 | 2.4 | 2.5 | 7.5 |
| | 6.00 | 1 | 0.8 | 0.8 | 8.3 |
| | 7.00 | 7 | 5.7 | 5.8 | 14.2 |
| | 8.00 | 18 | 14.6 | 15.0 | 29.2 |
| | 9.00 | 14 | 11.4 | 11.7 | 40.8 |
| | 10.00 | 71 | 57.7 | 59.2 | 100.0 |
| | Total | 120 | 97.6 | 100.0 | |
| Missing | System | 3 | 2.4 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

c. Preferisco brevi scritte sui muri del museo piuttosto che un foglio informativo da ritirare all'ingresso/prendere in ogni sala

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 4 | 3.3 | 3.3 | 3.3 |
| | 2.00 | 1 | 0.8 | 0.8 | 4.2 |
| | 3.00 | 6 | 4.9 | 5.0 | 9.2 |
| | 4.00 | 1 | .8 | .8 | 10.0 |
| | 5.00 | 11 | 8.9 | 9.2 | 19.2 |
| | 6.00 | 6 | 4.9 | 5.0 | 24.2 |
| | 7.00 | 6 | 4.9 | 5.0 | 29.2 |
| | 8.00 | 18 | 14.6 | 15.0 | 44.2 |
| | 9.00 | 13 | 10.6 | 10.8 | 55.0 |
| | 10.00 | 54 | 43.9 | 45.0 | 100.0 |
| Total | 120 | 97.6 | 100.0 | | |
| Missing | System | 3 | 2.4 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

d. Preferisco un foglio informativo da ritirare all'ingresso/prendere in ogni sala piuttosto che brevi scritte sui muri del museo

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 38 | 30.9 | 34.5 | 34.5 |
| | 2.00 | 10 | 8.1 | 9.1 | 43.6 |
| | 3.00 | 11 | 8.9 | 10.0 | 53.6 |
| | 4.00 | 9 | 7.3 | 8.2 | 61.8 |
| | 5.00 | 15 | 12.2 | 13.6 | 75.5 |
| | 6.00 | 2 | 1.6 | 1.8 | 77.3 |
| | 7.00 | 5 | 4.1 | 4.5 | 81.8 |

| | | | | | |
|---------|--------|-----|-------|-------|-------|
| | 8.00 | 5 | 4.1 | 4.5 | 86.4 |
| | 9.00 | 8 | 6.5 | 7.3 | 93.6 |
| | 10.00 | 7 | 5.7 | 6.4 | 100.0 |
| | Total | 110 | 89.4 | 100.0 | |
| Missing | System | 13 | 10.6 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

e. Senza la visita guidata e conoscenze pregresse avrei capito ugualmente la storia e le opere di Nivola

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 57 | 46.3 | 46.7 | 46.7 |
| | 2.00 | 22 | 17.9 | 18.0 | 64.8 |
| | 3.00 | 7 | 5.7 | 5.7 | 70.5 |
| | 4.00 | 10 | 8.1 | 8.2 | 78.7 |
| | 5.00 | 12 | 9.8 | 9.8 | 88.5 |
| | 6.00 | 2 | 1.6 | 1.6 | 90.2 |
| | 7.00 | 4 | 3.3 | 3.3 | 93.4 |
| | 8.00 | 1 | 0.8 | 0.8 | 94.3 |
| | 9.00 | 3 | 2.4 | 2.5 | 96.7 |
| | 10.00 | 4 | 3.3 | 3.3 | 100.0 |
| Total | 122 | 99.2 | 100.0 | | |
| Missing | System | 1 | 0.8 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

f. Penso che il museo sia facile da visitare per persone in sedia a rotelle, genitori con passeggini e anziani

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 56 | 45.5 | 47.1 | 47.1 |
| | 2.00 | 12 | 9.8 | 10.1 | 57.1 |
| | 3.00 | 12 | 9.8 | 10.1 | 67.2 |
| | 4.00 | 4 | 3.3 | 3.4 | 70.6 |
| | 5.00 | 14 | 11.4 | 11.8 | 82.4 |
| | 6.00 | 1 | 0.8 | 0.8 | 83.2 |
| | 7.00 | 3 | 2.4 | 2.5 | 85.7 |
| | 8.00 | 7 | 5.7 | 5.9 | 91.6 |
| | 9.00 | 2 | 1.6 | 1.7 | 93.3 |
| | 10.00 | 8 | 6.5 | 6.7 | 100.0 |
| Total | 119 | 96.7 | 100.0 | | |
| Missing | System | 4 | 3.3 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

g. Vorrei che il museo ospitasse mostre di arte contemporanea, architettura e design

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 14 | 11.4 | 11.8 | 11.8 |
| | 2.00 | 2 | 1.6 | 1.7 | 13.4 |
| | 3.00 | 3 | 2.4 | 2.5 | 16.0 |
| | 4.00 | 2 | 1.6 | 1.7 | 17.6 |
| | 5.00 | 2 | 1.6 | 1.7 | 19.3 |
| | 6.00 | 11 | 8.9 | 9.2 | 28.6 |
| | 7.00 | 16 | 13.0 | 13.4 | 42.0 |
| | 8.00 | 16 | 13.0 | 13.4 | 55.5 |
| | 9.00 | 10 | 8.1 | 8.4 | 63.9 |
| | 10.00 | 43 | 35.0 | 36.1 | 100.0 |
| Total | 119 | 96.7 | 100.0 | | |
| Missing | System | 4 | 3.3 | | |
| Total | | 123 | 100.0 | | |

h. Vorrei che il museo ospitasse solo mostre su Nivola

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|----------------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 31 | 25.2 | 27.9 | 27.9 |
| | 2.00 | 8 | 6.5 | 7.2 | 35.1 |
| | 3.00 | 13 | 10.6 | 11.7 | 46.8 |
| | 4.00 | 5 | 4.1 | 4.5 | 51.4 |
| | 5.00 | 12 | 9.8 | 10.8 | 62.2 |
| | 6.00 | 8 | 6.5 | 7.2 | 69.4 |
| | 7.00 | 4 | 3.3 | 3.6 | 73.0 |
| | 8.00 | 8 | 6.5 | 7.2 | 80.2 |
| | 9.00 | 6 | 4.9 | 5.4 | 85.6 |
| | 10.00 | 16 | 13.0 | 14.4 | 100.0 |
| Total | 111 | 90.2 | 100.0 | | |
| Missing System | 12 | 9.8 | | | |
| Total | 123 | 100.0 | | | |

Abbatte le barriere architettoniche per rendere il museo accessibile a tutti

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|----------------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 51 | 41.5 | 53.1 | 53.1 |
| | 2.00 | 27 | 22.0 | 28.1 | 81.3 |
| | 3.00 | 9 | 7.3 | 9.4 | 90.6 |
| | 4.00 | 9 | 7.3 | 9.4 | 100.0 |
| | Total | 96 | 78.0 | 100.0 | |
| Missing System | 27 | 22.0 | | | |
| Total | 123 | 100.0 | | | |

Logo

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|----------------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | a | 101 | 82.1 | 91.8 | 91.8 |
| | b | 9 | 7.3 | 8.2 | 100.0 |
| | Total | 110 | 89.4 | 100.0 | |
| Missing System | 13 | 10.6 | | | |
| Total | 123 | 100.0 | | | |

Sei stato appena nominato direttore del museo Nivola. Per prima cosa vuoi (metti in ordine le seguenti priorità, assegnando i posti da 1 a 4):

Realizzare una caffetteria per i visitatori del museo dove si possa trovare ristoro e passare del tempo

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|----------------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 11 | 8.9 | 11.5 | 11.5 |
| | 2.00 | 20 | 16.3 | 20.8 | 32.3 |
| | 3.00 | 38 | 30.9 | 39.6 | 71.9 |
| | 4.00 | 27 | 22.0 | 28.1 | 100.0 |
| | Total | 96 | 78.0 | 100.0 | |
| Missing System | 27 | 22.0 | | | |
| Total | 123 | 100.0 | | | |

Creare un ampio parcheggio nei pressi del museo dove possano arrivare comodamente pullman di turisti

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|----------------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 4 | 3.3 | 4.1 | 4.1 |
| | 2.00 | 8 | 6.5 | 8.2 | 12.4 |
| | 3.00 | 31 | 25.2 | 32.0 | 44.3 |
| | 4.00 | 54 | 43.9 | 55.7 | 100.0 |
| | Total | 97 | 78.9 | 100.0 | |
| Missing System | 26 | 21.1 | | | |
| Total | 123 | 100.0 | | | |

Completare il percorso del museo con cartelli e immagini per rendere la visita più chiara anche in assenza di guida

| | | Frequ. | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|----------------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 1.00 | 30 | 24.4 | 30.9 | 30.9 |
| | 2.00 | 41 | 33.3 | 42.3 | 73.2 |
| | 3.00 | 17 | 13.8 | 17.5 | 90.7 |
| | 4.00 | 9 | 7.3 | 9.3 | 100.0 |
| | Total | 97 | 78.9 | 100.0 | |
| Missing System | 26 | 21.1 | | | |
| Total | 123 | 100.0 | | | |

MUSEI E SOCIAL MEDIA: COMUNICARE E COINVOLGERE NELL'ERA DEL WEB 2.0 LE RECENTI ESPERIENZE DELLA FONDAZIONE TORINO MUSEI

di **Alessandro Isaia**

Secondo alcuni dati recenti nel nostro Paese sarebbero circa 27 milioni gli utenti di Internet, di cui circa 21 milioni con un profilo attivo su facebook (il 78% degli user!) e circa 2.5 milioni su twitter (in costante ascesa).

Credo bastino queste cifre per capire che ormai il web, e soprattutto la sua non più così recente versione 2.0, sia oggi uno dei media più utilizzati in Italia.

È pertanto abbastanza ovvio che tale fenomeno stia interessando, in maniera più o meno importante, a seconda dei singoli casi, anche il mondo dei beni culturali e nello specifico dei musei.

Soprattutto l'avvento dei social network si inserisce in un contesto storico in cui i musei già da alcuni anni stanno ripensando se stessi e il loro rapporto con il pubblico e le nuove opportunità offerte dalla rete non mancano pertanto di contaminare queste riflessioni.

La progressiva diminuzione di risorse economiche per la cultura sta, inoltre, obbligando i musei a trovare soluzioni che permettano di incrementare pubblico e entrate, molto spesso attraverso operazioni di marketing alle quali, in passato, non si poneva grande attenzione.

In questo contesto, la Fondazione Torino Musei, nata nel 2002 proprio per sviluppare moderne forme di gestione dei musei civici torinesi, ha nella promozione e nella valorizzazione del patrimonio museale uno dei suoi obiettivi primari e, già da alcuni anni, ha deciso di incrementare l'utilizzo del web non soltanto come mezzo di promozione, ma soprattutto come canale per consolidare e ampliare il rapporto con il pubblico.

In realtà, fin dalla nascita della Fondazione, i musei civici si dotarono di un proprio sito web, ma è soltanto nel 2004 che si manifestano i primi concreti segnali di utilizzo di tale strumento in maniera più ampia e consapevole, ovvero con la realizzazione del sito di Palazzo Madama (www.palazzo-madamatorino.it). Seppur presentando ancora limiti evidenti, gli elementi grafici ma soprattutto le funzioni e i servizi dimostravano la volontà specifica del museo, in quel momento in fase di restauro, di creare un filo diretto con il pubblico.

Dalla sua apertura nel 2006 fino ad oggi, Palazzo Madama ha proseguito su questa strada distinguendosi per iniziative web oriented (utilizzo di flickr, blog, ecc.) che hanno spesso costituito un'assoluta novità nell'ambito dei musei italiani.

Un'ulteriore accelerazione verso tali pratiche è avvenuta con l'apertura del MAO - Museo di Arte Orientale, nel dicembre 2008, per il quale si è sperimentato l'utilizzo dei social network come luoghi virtuali dove creare attenzione nei confronti del museo che si andava ad inaugurare (www.maotorino.it).

Un nuovo museo che si inseriva in un contesto culturale sia locale che nazionale già di per sé molto ricco; un museo particolare, che si proponeva quale strumento di mediazione per i visitatori generalmente lontani dalle concezioni e dai climi culturali ai quali le opere esposte si riferiscono; un museo nuovo, anche nell'allestimento e nelle soluzioni tecnologiche adottate per la divulgazione dei contenuti. Per questi ed altri motivi, dunque, si decise di affiancare alla campagna promozionale precedente l'apertura, affidata come di consueto agli strumenti abituali (affissioni, pubblicità sui media, ecc.), un lancio sui social network, in modo da inserire un elemento di

innovazione anche in questo senso.

Tre mesi prima dell'apertura, dunque nel settembre 2008, si aprì un profilo su facebook, e un canale su youtube e mogulus, dove furono inserite anticipazioni sulle collezioni, aggiornamenti sul work in progress degli allestimenti, interviste a opinion leader e a pubblico generico fino ad arrivare alla diretta in streaming dell'inaugurazione.

In breve tempo si riscontrò un'impennata di visite al sito web e molte furono le testate giornalistiche che segnalavano come, con questa operazione, il MAO delineasse una nuova frontiera di comunicazione per le istituzioni museali italiane.

Fu proprio questa positiva esperienza, unita a quella già consolidata di Palazzo Madama, che ci fece riflettere sulle reali opportunità che il web 2.0 offriva e ci indusse a esplorare possibili azioni per far diventare ciò che avevamo pensato essere un esperimento temporaneo, un qualcosa di più strutturato e funzionale alla divulgazione del patrimonio museale a un numero sempre maggiore di persone.

Nell'arco di poche settimane, si aprirono profili sui social network anche per gli altri musei della Fondazione (Palazzo Madama, la GAM, il Borgo Medievale) e si approntò nel più breve tempo possibile e con le poche risorse a disposizione un sorta di redazione che li mantenesse vivi aggiornandoli costantemente e interagendo con i numerosi utenti che mano a mano manifestavano il loro interesse. Naturalmente tutto ciò grazie alla buona volontà del personale dei musei che ha aggiunto alle proprie attività questo nuovo impegno.

Nel 2011, a quasi quattro anni dallo "sbarco" sui social network, e dopo un'analisi delle migliori esperienze a livello internazionale, abbiamo cercato di incrementare tale attività. In occasione delle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, che ha visto Palazzo Madama protagonista con la ricostruzione scenografica del Primo Senato del Regno d'Italia, si è scelto di utilizzare facebook, twitter, youtube e foursquare per avvicinare il maggior numero possibile di persone ad un argomento, la storia dell'unità nazionale, che probabilmente avrebbe escluso alcune fasce di pubblico, soprattutto giovane.

Durante l'anno abbiamo svolto indagini (osservanti e non) sull'andamento del progetto e alla fine dell'esperienza abbiamo riscontrato con piacere che vi era stato un incremento di pubblico giovane (+15% della fascia 13-24 anni) sia tra gli utenti virtuali che tra quelli che hanno effettivamente visitato il Museo. Ma non è tutto: in generale si è riscontrato un aumento del pubblico (+50% rispetto al 2010) nonostante un drastico ridimensionamento dell'investimento in comunicazione (-40% rispetto al 2010).

Tuttavia sarebbe riduttivo considerare tale risultato soltanto come aumento di pubblico (in particolare giovanile) o come risparmio sui costi della comunicazione (peraltro reale, ma comunque compensato da un impiego di risorse e tempo nella gestione dei profili che andrebbe quantificato economicamente per consentire un'adeguata valutazione). Ciò che sta avvenendo, in realtà, è una vera e propria nuova forma di interazione tra pubblico e museo. In qualche modo i social network stanno contribuendo a raggiungere sempre più quel concetto di "museo partecipato" cui la storia della museologia moderna ha dedicato notevoli sforzi. Analizzando

i dati qualitativi, infatti, si nota come siano aumentati in maniera esponenziale i commenti sui temi che il museo quasi quotidianamente propone, a testimonianza che il pubblico si sente più vicino alla vita di Palazzo Madama e apprezza la possibilità di esserne parte integrante.

In estrema sintesi, pertanto, credo che i social media giochino oggi un ruolo fondamentale per quanto riguarda la promozione dei musei e l'informazione in tempo reale verso il proprio pubblico, ma soprattutto, rispetto ai media classici, hanno la capacità di aggregare persone che condividono la medesima passione.

Si creano pertanto community virtuali che, almeno in parte, possono trasformarsi in community reali, facendo divenire il museo stesso luogo di aggregazione. È facile intuire che tutto ciò va ben oltre gli aspetti di marketing e comunicazione museale, ma si inserisce in un più generale ripensamento della funzione stessa dei musei che sta caratterizzando l'epoca attuale.

Alessandro Isaia

Responsabile Comunicazione della Fondazione Torino Musei

UNA LEGGE PER IL CROWDFUNDING

di Serena Secchi

L'idea di fondo sulla quale si è sviluppato il fenomeno del crowdfunding è quella di creare una forma alternativa di finanziamento per le aziende proveniente "dal basso" – ossia da una folla (crowd) di potenziali investitori che investono esigue somme di denaro attraverso l'utilizzo di piattaforme web che mettono in diretto contatto i finanziatori con i soggetti finanziati (Mangione, 2013). Può assumere varie forme, a seconda che le donazioni vengano ripagate in ricompense, partecipazioni societarie o semplicemente devolute per cause umanitarie.

Il fenomeno ha riscosso un crescente successo anche in campo artistico e culturale (cfr. Burgio, in questo volume). In Italia il fenomeno ha destato di recente anche l'interesse del legislatore: nell'ottobre 2012 è stato emanato il Decreto Legge *Crescita-bis* (d.l. n. 179/2012, convertito nella legge n. 221/2012) che ha cercato di favorire a livello normativo il rilancio competitivo del sistema imprenditoriale attraverso numerosi interventi per l'innovazione e il finanziamento delle PMI; e a fine giugno 2013 la Consob ha emanato un regolamento in materia di "raccolta di capitali di rischio da parte di start up innovative tramite portali on-line" (delibera Consob n. 18592 del 26 giugno 2013), completando così la disciplina normativa italiana dell'equity crowdfunding, la prima divenuta operativa a livello mondiale.

La regolamentazione del fenomeno non è di carattere generale, ma riguarda solo le start up, e tra queste solo quelle qualificabili come "start up innovative": società di capitali o cooperative di nuova costituzione che non sono quotate su un mercato di capitali o su un sistema multilaterale di negoziazione e che operano in settori innovativi e tecnologici, anche a vocazione sociale, individuate sulla base di particolari requisiti stabiliti dalla legge e iscritte in una sezione speciale del registro delle imprese.

Due esigenze contrapposte sono presenti nel fenomeno dell'equity crowdfunding: da un lato "i caratteri di spontaneismo e flessibilità quanto a partecipazione, condivisione e credibilità convalidata dal basso che caratterizzano il crowdfunding come fenomeno del web 2.0"; dall'altro "quelli di ponderazione degli interessi e di rigidità delle regole propri dei mercati finanziari" (Mosco, 2013).

In questa tensione tra esigenze tendenzialmente opposte, la nuova regolamentazione italiana dell'equity crowdfunding sembra aver dato prevalenza alla logica del mercato finanziario e della sua regolamentazione, pur nella considerazione dei caratteri peculiari del web 2.0. (cfr. Isaia, in questo volume)

Attualmente il crowdfunding risulta assoggettato a un doppio regime: per l'equity crowdfunding rivolto alle start up innovative valgono le norme introdotte dal Decreto *Crescita-bis* e dal regolamento Consob; a tutta la restante parte del fenomeno, compreso l'equity crowdfunding non rivolto alle start up innovative, continuano ad applicarsi le regole ordinarie di volta in volta rilevanti (Mosco, 2013).

Riguardo a queste ultime i punti di maggiore criticità risiedono da un lato nella difficoltà di stabilire quali siano le regole concretamente applicabili, dall'altro nella grande complessi-

tà e onerosità insita nelle stesse, non "gestibili" dagli attori del movimento crowdfunding se non snaturandosi per trasformarsi in intermediari professionisti.

La nuova disciplina, peraltro, ha un campo di applicazione molto ristretto: la percentuale, considerate le circa 1300 start up innovative esistenti, è oggi di circa lo 0,03% del totale delle PMI. La legge sembra aver voluto quindi ritagliare un ambito applicativo limitato quale banco di prova per una eventuale futura regolamentazione generale del fenomeno.

Nella specifica disciplina delle offerte tramite portali, due previsioni assumono particolare rilievo: la necessità, ai fini del perfezionamento dell'offerta, che una quota pari almeno al 5% degli strumenti finanziari offerti sia sottoscritta da investitori professionali, fondazioni bancarie o incubatori di start up innovative; il diritto "a termine" di tag along – co-vendita della partecipazione – o di recesso degli investitori non professionali nel caso di trasferimento del controllo a terzi da parte dei soci che lo detengono.

La gestione dei portali è, quindi, consentita solo a imprese di investimento e banche autorizzate ai relativi servizi di investimento; o a soggetti diversi (espressione della cultura crowdfunding) che devono però: a) iscriversi in un apposito registro tenuto dalla Consob, nel quale in una sezione speciale sono annotati anche i gestori "di diritto" che ne facciano richiesta; b) trasmettere gli ordini di sottoscrizione (e vendita) esclusivamente, di nuovo, a SIM e banche (Mangione, 2013).

Si è creata in questo modo una netta differenza di trattamento tra i gestori: le banche e le sim, già abilitate a prestare servizi d'investimento, possono di diritto gestire un portale previa annotazione nella sezione speciale del registro; agli altri gestori non si applicano invece le regole ordinarie sui servizi d'investimento, ma specifiche regole di condotta contenute nel regolamento Consob, fermo restando che non possono perfezionare gli ordini da soli e dunque gestire integralmente la raccolta.

La disciplina normativa appare oltremodo complicata e tutt'altro che capace di assicurare effettiva tutela all'investitore non professionale (Nigro, 2013): il legislatore e la Consob hanno fissato troppo in alto l'asticella (Enriques, 2013); non hanno avuto sufficiente coraggio nel muoversi verso la cultura del web e del crowdfunding.

Per favorire l'accesso all'attività di gestione di portali a soggetti specializzati e con strutture di costo meno pesanti di quelle proprie dei soggetti abilitati, e dunque per promuovere il crowdfunding in Italia, infatti, sarebbe stato preferibile puntare maggiormente sull'autoregolamentazione dei vari soggetti coinvolti, specie delle start up innovative e dei gestori dei portali diversi da banche e SIM, e sul rispetto del principio *comply or explain* già applicato alle società quotate con riguardo all'adesione a un codice di comportamento in materia di governo societario (Portolano, 2013; Rizzo, 2013).

Ad ogni modo, sarà presto necessario perfezionare la disciplina, sulla base dell'esperienza applicativa, al fine di renderla fruibile da tutte le PMI che vogliono realizzare nuovi progetti imprenditoriali (Brunori, 2013).

La sola regolazione normativa del fenomeno non è tuttavia

sufficiente a far decollare il crowdfunding in Italia: è necessario creare una filiera di supporto multidisciplinare "che aiuti lo startupper ad accedere a tale strumento di mercato con modalità 'unitaria e chiavi in mano' senza la necessità di doversi industriare a fare tutto da solo; una filiera che dia rassicurazione all'imprenditore garantendo tutti gli step del processo ad un costo chiaro, trasparente e sostenibile. Solo così si accrescerà anche la reputation degli operatori di filiera che con ciò diventeranno sempre più indispensabili per chi si avvicinerà a questo nuovo strumento innovativo" (Frigiolini, 2013).

BIBLIOGRAFIA

- Atti del Convegno *Crowdfuture - The Future of crowdfunding*, Roma 19 ottobre 2013 con contributi di:
Brunori F., *Piccole imprese e mercato dei capitali. L'opportunità del Crowdfunding*.
Di Falco C., *Tecniche di protezione dei crowdfunders (investitori non professionali): limiti e prospettive di tag-along e diritto di recesso*.
Enriques L., *La disciplina italiana uccide il Crowdfunding nella culla?*
Frigiolini L., *Il ruolo delle SIM e l'importanza di un unico sostegno multidisciplinare allo startupper*.
Mangione R., *Equity Crowdfunding e diritto dell'intermediazione finanziaria*.
Mosco G. D., *La nuova regolamentazione dell'Equity Crowdfunding*.
Nigro C. A., *Equity Crowdfunding e diritto societario*.
Portolano A., *Le regole di condotta applicabili a banche e imprese di investimento nell'ambito della disciplina in tema di Equity Crowdfunding*.
Rizzo S., *Equity Crowdfunding: i possibili rischi di compliance per gli intermediari*.
Tambucci M., *Il ruolo degli intermediari tradizionali e degli investitori professionali nell'Equity Crowdfunding*

Serena Secchi

Laureata in Amministrazione e Governo locale nella Università di Cagliari, svolge attività di ricerca sul tema della E-democracy. Fa parte dello staff del Deca Master dalla I edizione

BURNING MAN E GIFT ECONOMY: TRA FILOSOFIA, ECONOMIA E COMMUNITY

di Massimo Burgio

Premessa

Quando mi è stato chiesto di pubblicare per *Nuove Alleanze* un articolo sul *Burning Man*, il festival/esperimento di contro-cultura che da quasi 30 anni raduna nel deserto del Nevada (USA) decine di migliaia di menti creative provenienti da tutto il mondo, mi sono ricordato di un articolo da me scritto nel 2006 per la newsletter di "xister", un'agenzia di comunicazione romana. In quel periodo vivevo a San Francisco e i miei amici new media romani mi proposero di scrivere articoli editoriali dal taglio "Silicon Valley" per la loro newsletter, che firmavo come "The Doc by the Bay". Sono andato a cercare quell'articolo del 2006, e l'ho trovato incredibilmente attuale ancora oggi, quindi ho deciso di proporlo nuovamente con alcuni aggiornamenti per *Nuove Alleanze*, visto che il testo originale non è più on line da anni.

Pronti per immergervi in una nuova dimensione? Here we go!

Cirque du désert

Sono un "veteran burner" e ne vado particolarmente orgoglioso. Chi mi frequenta, sia a livello personale che professionale, conosce la mia dedizione e passione per il Burning Man, l'evento di Fire Art che si tiene tutti gli anni a fine agosto – primi di settembre nel Black Rock Desert del Nevada – oggi giunto alla sua ventottesima edizione. Sono andato in esplorazione dell'evento per la prima volta nel 2003, anche se ne avevo sentito parlare già da qualche anno. Ero appena arrivato a San Francisco, vera homeland del Burning Man Project, che si è spostato nel deserto del Nevada circa 20 anni fa, dopo aver raggiunto le diverse migliaia di partecipanti.

L'esperienza californiana mi ha decisamente cambiato, ma credo che il Burning Man abbia impattato la mia vita più di qualsiasi altra esperienza vissuta finora. Non aspettatevi che vi descriva il Burning Man – non è semplice e, come tutti sanno, milioni di parole non possono sostituire l'esperienza di vivere in un contesto di espressione radicale della creatività (*radical*



creative self-expression è l'espressione ufficiale) che si sviluppa 24 ore su 24, per 8 giorni di seguito, all'interno di una città chiamata Black Rock City, creata dal nulla a partire dal nulla assoluto all'interno del letto piatto di un lago preistorico.

Black Rock City per una settimana diventa de facto la terza città più grande del Nevada in numero di abitanti, concentrando ogni anno circa 70.000 persone. La settimana culmina nella grande festa / fire performance con il rogo di tutte le principali strutture in legno della città, inclusa la grande effigie-installazione interattiva del Burning Man che viene bruciata in un contesto di Fire Art performance impressionante che coinvolge tutti in un rito collettivo ed individuale di catarsi e rinascita emozionale ed intellettuale. Il tutto sparisce poi senza lasciare traccia, neanche il più minuscolo segno del passaggio umano – letteralmente.

L'incredibile atmosfera che si crea al Burning Man, a partire dagli stessi partecipanti, dai loro (nostri) campi a tema, dall'abbigliamento, dall'attitudine generale, e dalla genialità che continua a sorprendere in forme sempre nuove ed imprevedute ad ogni blink dell'occhio, è quella che potreste vivere in un luogo immaginario che concentra ed integra in un continuum inestricabile l'esperienza di un outdoor festival alternativo di arte contemporanea e di performing arts, un *ashram*, un rave, il Cirque du Soleil, un set cinematografico di Fellini che tenta il remake di *Mad Max III*, ma con uno stile che si avvicina più al bordello di Nicole Kidman in *Moulin Rouge* che alle guerre del deserto di Mel Gibson e Tina Turner. Luminosa e scintillante più di Las Vegas di notte, e più caotica di Times Square a NY di giorno anche in termini di traffico (veicoli d'arte, biciclette e pedoni), Black Rock City è decisamente la capitale mondiale della cultura alternativa contemporanea.



Radical creativity vs sopravvivenza

L'esperienza del Burning Man viene vissuta in condizioni meteorologiche proibitive e pericolose che includono temperature da deserto (fino a 50 gradi di giorno, e giù fino a 5 di notte), venti con tempeste di sabbia alcalina che possono durare intere giornate o più, fino a reali pericoli di disidratazione e di overheating – sempre scongiurando il pericolo di pioggia, che trasformerebbe l'intera città in una poltiglia fangosa.

Il primo passo del *disclaimer* del Burning Man, riportato tutti gli

anni sul retro del biglietto per l'evento e che oramai è diventato oggetto di gossip ma anche di autoresponsabilizzazione dei singoli partecipanti, ricorda che il partecipante si espone a pericoli di "injury and death" e che gli organizzatori declinano ogni responsabilità. D'altro canto, uno dei piloni della filosofia del Burning Man, oltre alla radical creative self-expression, è la radical self-reliance, ovvero essere tecnicamente equipaggiati di tutto, dal cibo all'acqua, al pronto soccorso, all'attrezzatura da campeggio, ai ricambi per auto o biciclette.

Potete sicuramente trovare degli articoli in giro per il web che



tentano – ma dichiarano anche loro di non riuscirci – di descrivere l'esperienza della "playa", come si definisce lo spazio duro, piatto, bianco e sabbioso che ospita Black Rock City, la città del Burning Man Project. Molto interessanti le letture proposte dallo stesso sito del Burning Man, che vale la pena di esplorare tutto (è un portale enorme, ricchissimo di contenuti), a partire dall'introduzione all'evento, e continuando con interviste e speech di Larry Harvey, il visionario fondatore del progetto e della community oggi di livello globale e sotto il radar dei media, ed ancora all'articolo scritto da Molly Steenson, una partecipante che descrive la sua prima esperienza al Burning Man in modo particolarmente brillante, condendo con osservazioni e rivelazioni l'esperienza che le ha cambiato la vita (come a centinaia di migliaia di altri burner, me compreso).

Importante anche il libro di Brian Doherty, un giornalista veterano che nel suo best seller *This is Burning Man* esplora con dovizia di particolari e insight da vero burner tutte le sfaccettature del progetto, dell'evento, della sua filosofia e cultura, incluso il tema gift economy, naturalmente. Anche il film *Confessions of a Burning Man* è sicuramente da vedere, se vi capita di incrociarlo ad un festival di cinema indipendente. Ci prova anche Wikipedia a descrivere il festival del deserto ma, come al solito, in modo fin troppo oggettivo per un evento freeform come il Burning Man. Provate a leggere anche la mia descrizione del Burning Man che ho provato a fare l'anno scorso per il sito di un *Stairway to Heaven*, un progetto d'installazione d'arte che, insieme ad un gruppo francese di burner, abbiamo portato sulla playa al Burning Man 2013.

Vi invito anche ad esplorare una selezione di foto e video oggi disponibile online. È importante che abbiate un'idea "visual" di ciò di cui stiamo parlando ed esplorare la cultura del Burning Man – vi passerò comunque abbastanza link selezionati per guidarvi nell'universo di contenuti che troverete

in rete sull'argomento. Warning/parental advisory: immagini di trasgressione creativa e attitudinale (includere nudità e immagini/comportamenti espliciti, a volte anche estremi) potrebbero turbare i vostri sogni al punto da farvi mollare l'articolo e non continuarne la lettura (peccato, la successiva analisi del modello etico ed economico della gift economy è interessante e stimolante) – o al punto da farvi cominciare a pianificare fin d'ora la vostra partecipazione il prossimo anno.



An user-generated world

Piacute le foto? Avete già iniziato a studiare la *Burning Man Survival Guide* per essere pronti alla grande avventura? Lo so che avete appena visto delle foto di gente impolverata e in costume dagli atteggiamenti più irriverenti e radicali, ma sappiate che sotto quei costumi si nascondono personaggi VIP e media star che includono l'universo di artisti del Cirque du Soleil (la cui base principale è a Las Vegas), musicisti quali Sting (veterano dell'evento da anni, godendosi in incognito) o attori quali Robin Williams (anch'egli era un grande appassionato), il team completo della Ninja Tune o la miliardaria Anna Getty, giusto per citarne alcuni (parleremo di Google e del gotha della Silicon Valley a breve).

Le superstar si mescolano alla gente comune in un melting pot creativo dove si è tutti artisti, musicisti, performer e free-thinkers, e non esistono status da superstar. Se incontrate dei VIP al Burning Man il rischio è che non li riconoscete neanche, perché saranno sicuramente in costume, a meno che casualmente non vi troviate a partecipare ai loro eventi improvvisati, che si diffondono quasi esclusivamente per passaparola. Ma in realtà non sono le poche star a creare l'evento, quanto le svariate migliaia di partecipanti, che creano, condividono e aprono all'interazione i propri campi a tema, art car, installazioni, performance e, in generale, l'esperienza – una user-generated experience.



È in questo ambiente di continuo stimolo, che amplifica la creatività individuale e innesca consequenzialità nella dimen-

sione collettiva, che sono nati, e continuano a nascere ed evolvere, gruppi di artisti, musicisti e performer che hanno già raggiunto fama internazionale, ovviamente in una dimensione underground. Come i miei burner fellows Flaming Lotus Girls, uno dei più geniali collettivi di burner artist di installazioni in metallo e fuoco fin dal 1997, oggi prenotati con la loro arte ad eventi e performance in tutto il mondo, o la band/music collective Mutaytor, che ha integrato nello show una famiglia di performers di varie discipline burning man che vanno dalla fire dancing alle acrobazie aeree con fuoco, dando vita a show richiestissimi oramai attraverso tutti gli Stati Uniti, in teatri da circuito mainstream, o come Opulent Temple, il circuito di dance community che continua a proporre tutti gli anni show regolari con top dj mondiali, artisti che normalmente richiedono cachet elevati per le performance, e che invece decidono di venire a loro spese per offrire free shows al Burning Man.

Un dettaglio importante: oltre ad acqua, cibo, costumi e gadget di entertainment e sopravvivenza, occorre dotarsi mentalmente e psicologicamente di attitudine all'integrazione nell'incredibile community di Black Rock City. Perché a Black Rock City non sono graditi gli spettatori, occorre essere tutti partecipanti. Il concetto stesso di partecipazione è ampio, ed integra tutto – dall'esprimersi creativamente al sorridere, all'offrirsi volontari nella gestione dei servizi primari della città o di un campo a tema o progetto d'arte, e mantenere questo atteggiamento di disponibilità, integrazione, non-judgement e partecipazione in ogni momento e in ogni interazione con persone, cose, ambiente ed esperienza.



No commerce, please

Altro dettaglio, ugualmente importante. Tutto è gratis al Burning Man e non ci sono scambi di denaro all'interno della settimana nel deserto, a parte per l'acquisto di ghiaccio (i proventi vanno in beneficenza a progetti di supporto alle comunità locali della vicina riserva indiana di Pyramid Lake) e quelli per l'acquisto di caffè, tè e chai a prezzi popolari allo spartano bar di Center Camp, i cui profitti vanno a coprire spese organizzative per la costruzione dell'infrastruttura della città.

Unico altro esborso monetario è l'acquisto del biglietto per l'evento, che alcuni considerano caro (prezzi variabili da 180 ai 480 dollari) ma che, a conti fatti, offre per pochi dollari al giorno l'accesso ad una esperienza illuminante e rivelatoria che non ha nulla da invidiare a quella di essere protagonisti di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, con la differenza che al Burning Man l'esperienza è reale. E money-free. Anzi meglio, gift-based. Welcome to the gift economy, uno degli altri pilastri della cultura del Burning Man, ma non solo.

Un esempio tra i tanti, quello fornito dai miei amici di PlayaQ, un collective di artisti di arte culinaria, tutti chef in hotel e ristoranti a 5 stelle tra Miami e Seattle. PlayaQ ha come missione quella di operare gift quotidiani, arrivando sulla playa con un furgone frigorifero pieno di leccornie, mettendo su una vera e propria cucina da campo, e realizzando menù a 5 stelle, con i quali ogni giorno sorprendono gli ignari partecipanti dei campi a tema più grandi, quelli con oltre 150/200 partecipanti, quando il contingente PlayaQ sbarca con un blitz nel campo target, e inizia a distribuire cibo a tutti. L'arte culinaria incontra la performance in un'ottica di gifting.



Utopia e social networking

Utopia? Non a Black Rock City e, per quello che mi riguarda nella mia esperienza oramai pluriennale anche al di fuori della settimana nel deserto, neanche nelle communities di artisti, imprenditori, pensatori e burner in giro per il mondo. Mentre la California, con San Francisco/Bay Area/Silicon Valley in prima linea, resta il bacino principale di utenza per il Burning Man Project contribuendo a circa la metà della popolazione di Black Rock City, l'altra metà della città è equamente ripartita tra "rest of the States" e "worldwide".

Ci sono altri burner italiani oltre me, sapete? E anche tanti, al punto che per diversi anni si è organizzato in Italia l'*Italian Burning Weekend*, un evento che è cresciuto da una ventina di partecipanti originari fino a raggiungere i 250 partecipanti con provenienza internazionale nel 2011. L'evento non si è più organizzato in quanto gli organizzatori originali, me compreso, sono tutti andati a vivere all'estero, ed oggi partecipano/partecipiamo attivamente all'organizzazione di tanti altri eventi burner in tutta Europa.

Contributi importanti alla community globale del Burning Man arrivano da tutta Europa, con la più grande posse europea, gli Euroburners di base a Londra. Gli Euroburners organizzano in Europa *Nowhere (Now, Where, Here, Nowhere)*, un evento giunto oggi alla sua undicesima edizione che raduna ogni anno nel deserto del Monegros, un luogo sperduto nel cuore della Spagna, circa 1500 burner internazionali.

Non solo gli Euroburners si incontrano nel corso dell'anno. Tutti i gruppi di burners, tornando a casa, mantengono tra di loro un network di relazioni ed eventi a livello locale. Ciò ha permesso non solo lo sviluppo di una community radicata globalmente anche nel territorio, ma anche la proliferazione ed evangelizzazione della filosofia e valori del Burning Man attraverso dinamiche grassroot e word-of-mouth, e la nascita di una vera e propria burner economy.

Perché in realtà tutti questi campi a tema, installazioni e altre

strutture costano soldi (oltre che dedizione e tempo), a volte anche tanti. E tecnologie, attrezzature, strumenti, trasporti e via dicendo. Alcuni gruppi di burner hanno addirittura budget nel range di 50-100.000\$ per anno, altri addirittura superiore, come nel caso del progetto per l'installazione chiamata *Belgian Waffle*, costata qualche anno fa circa 500.000 \$... per poi essere bruciata una settimana dopo aver finito di installarla! Sembra pazzesco, no? Ma in realtà lo sono anche molte cose nella nostra industria del marketing, come spendere milioni di euro in passaggi pubblicitari televisivi per campagne pubblicitarie che durano anche un solo giorno, no?

Ma tornando al Burning Man e alla burner economy, come è possibile bruciare letteralmente tante risorse? Semplice, la parola chiave è fundraising, con attività distribuite nel corso dell'anno, che includono serate dance in locali, mercatini dell'usato o di opere d'arte, corsi di fire spinning o di yoga, maratone, barbecue nel parco, concerti e via dicendo. In città ad "alta densità burner" come San Francisco, ma anche Londra o Barcellona, ci sono almeno tre o quattro opzioni di "cose da fare" ogni mese per rimanere sull'onda Burning Man, anche essendo lontani dal deserto. Oggi in Europa – e nel mondo – le community di burner sono ovunque, con eventi in ogni paese che riempiono i calendari condivisi. Tra i principali eventi europei vi sono, oltre al citato *Nowhere*, la *London Decompression*, *Burning Night Paris*, il *Barcelona Burning Weekend* e altri eventi anche lunghi una settimana come *Nest* (l'evento regionale UK) o *The Borderland* (organizzato dai burner svedesi).

E per coloro che non vivono a distanza ragionevole dal resto del gruppo, ci sono sempre gli strumenti di social networking su cui poter contare, a partire dalle community create dai vari gruppi di burner su tutte le reti sociali, fino all'utilizzo di blog e wiki, queste ultime veramente efficaci soprattutto quando c'è da pianificare dettagli di logistica ed organizzazione di eventi, installazioni d'arte e campi a tema – Google Docs/Drive, Dropbox, SurveyMonkey, Doodle e altri strumenti collaborativi sono oggi a tutti gli effetti dei "basics" per l'organizzazione di eventi burner.



Burning Google

Ancora una curiosità prima di passare alla tematica della gift economy. Il Burning Man è tra le top destination per il gotha dell'Internet economy, con personaggi VIP come Mark Zuckerberg di Facebook, Jeff Bezos di Amazon, venture capitalist ed editori del "Wired Magazine", avvocati, top developer della Silicon Valley, come il team di sviluppatori che hanno integrato gli scenari di Black Rock City nel simulatore di volo Microsoft, o come il Direttore Marketing di Xbox che ha lanciato la piattaforma gaming di Microsoft nel deserto del Mojave presentando il progetto con (criticatissime) analogie tra l'esperienza Xbox e quella del Burning Man.

Ma sono altri i VIP del mondo Internet che si sono fatti una vera e propria reputazione da veteran burner: Sergey Brin, Larry Page ed Eric Schmidt, ovvero l'intero top management di Google. Sulla relazione strettissima tra il gigante del search e il festival più radicale del Pianeta si parla tanto, ed anche in

forma ufficiale. Date un'occhiata, per esempio, a due libri che sono rapidamente diventati tra gli ultimi best-seller mondiali sulle tematiche di on line marketing: *The Search* di John Battelle e *Google Story* di David Vise, quest'ultimo dedica addirittura un intero capitolo ai legami tra Google e il Burning Man, mentre la Stanford University addirittura pubblica un intero saggio su come Google abbia adottato lo spirito e l'infrastruttura culturale del Burning Man per disegnare il proprio modello organizzativo, con eccellenti risultati.

Sergey Brin e Larry Page, fondatori di Google, non perdono un evento fin dagli anni '90, come riportato da questo interessante articolo di CNN Money. E quando nel 1998 chiusero Google "per ferie" per andare nel deserto, Brin e Page cambiarono il logo del motore di ricerca in onore del "grande uomo del deserto", inaugurando così la lunga tradizione dei logo commemorativi che continuano a sorprenderci ancora oggi. Un articolo su "Wired News" dell'epoca d'oro dell'ondata dot com (2001) racconta come già allora mezza Silicon Valley (oltre ai due noti Googler) fosse pronta a chiudere bottega per partecipare al Burning Man.

Ma il vero gossip viene da un articolo in spagnolo che ho trovato per voi sul web. L'articolo rivela quanto dichiarato da Sergey Brin nel 2001, quando insieme a Larry Page ha assunto Eric Schmidt come Presidente e CEO di Google dopo oltre un anno di ricerca dell'uomo giusto; Brin ha ammesso che la scelta è caduta su Schmidt perché era l'unico tra i candidati ad essere stato al Burning Man! Quest'anno Google ha messo a disposizione dell'evento il team di Google Earth per lanciare il progetto *Burning Man Earth*, finalizzato a mappare la popolazione, la cultura e le attività di Black Rock City o, come ufficialmente annunciato, per mapparne il genoma culturale.



Everybody gifting

La gift economy è un concetto portante nella filosofia e nella cultura del Burning Man, ed è sicuramente uno degli aspetti che impattano in modo più importante l'esperienza della community del Burning Man. La radical creative self-expression, se sviluppata in un contesto di non condivisione dell'attitudine, darebbe vita solo ad un ennesimo festival di arte e musica, con la classica divisione tra performer pagati on stage e pubblico pagante in platea. Invece Black Rock City è un unico grande stage, dove tutti sono integrati a livello di partecipanti e non da spettatori. La dimensione dell'esperienza collettiva, soprattutto grazie alla disponibilità ad offrire ed offrirsi senza richiedere né aspettarsi nulla in cambio, è l'elemento che conferisce a Black Rock City questa sua unicità e dimensione utopistica.

Consiglio a tutti la lettura del libro *This is Burning Man* di Brian Doherty, ottima lettura per immergersi nella cultura del Burning Man ed esplorare attentamente l'impatto della dimensione gifting sulla comunità del deserto.



I burner, sensibili alle tematiche di impatto sociale, sono anche in grado di fare autocritica ed adottare un modello, oramai standard tra le corporation americane, per auto-responsabilizzarsi e risarcire il danno creato dall'evento all'ambiente. È su queste basi che è nato il progetto *Cooling Man*, che si propone di calcolare l'impatto ambientale individuale dei burner nella loro interazione con il deserto, con l'obiettivo di compensare (per quanto possibile) versando contributi a organizzazioni che combattono il global warming. La stessa operazione di compensazione dell'impatto di carbonio generato da una installazione d'arte poi messa a fuoco a Black Rock City è stata realizzata anche dal già citato progetto *Stairway to Heaven* al Burning Man 2013 – progetto del quale sono orgoglioso di essere stato parte attiva, peraltro con il ruolo "d'onore" (e le responsabilità connesse) di *Fire Lead*.

La gift economy della community del Burning Man diventa anche volontariato sociale come nel caso dei Burners Without Borders che, nello spirito di Medici Senza Frontiere o di Emergency, sono sempre in prima linea in missioni internazionali di protezione civile per offrire soccorsi e ricostruzione a seguito di catastrofi naturali, come nel caso di New Orleans dopo l'uragano Katrina, o i più recenti disastri da tsunami e terremoti in Asia.

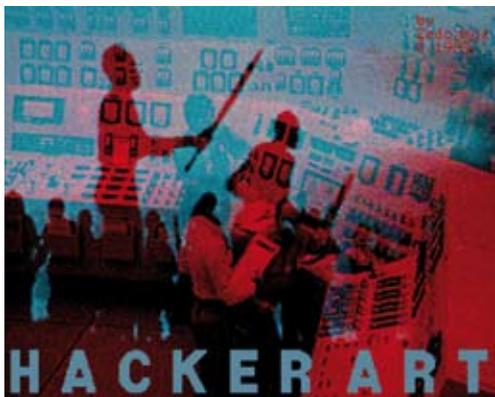
L'economia del regalo

Il modello di gift economy non è nuovo, e sicuramente non è stato coniato dal Burning Man. I primi esperimenti di gift economy sono stati tracciati nei modelli di comunità tribali dell'età della pietra, delle comunità di Indiani del Nord America dove viveva il modello sociale di potlatch, ovvero la condivisione di generi alimentari tra tutti i membri della community, che ha influenzato il pensiero di economisti della rete, che sono arrivati ad immaginare la declinazione dello scambio libero di beni e servizi su Internet attraverso il modello dei cooking pot markets, nei quali tutti gli utenti contribuiscono al sistema, e tutti ne beneficiano.

La gift economy non prevede scambi monetari, e neanche lo scambio di beni (quello è piuttosto il modello di barter economy, come sottolinea Larry Harvey), ma la condivisione gratuita di risorse, con un sistema meritocratico che attribuisce status e prestigio sociale a chi dona di più all'interno della community. Un po' come i sistemi di user rating e di ricompensa per le azioni di user-generated content implementati da Amazon, eBay, e soprattutto da Craigslist e Wikipedia, e che sta alla base del modello di community di quasi tutti i social network odierni.

La prima analisi del modello da un profilo di macroeconomia è

stata effettuata dal francese Marcel Mauss, che ha analizzato i modelli di culture basate sul regalo, gettando le basi economiche ed ideologiche per diverse discipline di social change, a partire dalle teorie di anarco-comunismo dell'inizio del secolo scorso ed anche di quelle recenti, passando per le teorie di movimenti ideologici quali il femminismo, l'ambientalismo e la cultura hacker, e arrivando ad impattare anche l'ideologia di business alla base del modello di nuove start-up quali Friendly Favors o PartySmart (marketplace del volontariato), Magnatune (open source music label), o Freecycle (network globale di riciclaggio gratuito di beni, con quasi otto milioni di utenti distribuiti su oltre 5.000 community). Il movimento femminista è particolarmente orientato al modello di gift economy, al punto da organizzare una conferenza internazionale sul tema.



Ma senza andare tanto lontano, sapevate che Internet è l'esempio più lampante di gift economy nella nostra società contemporanea? Non esattamente, perché Internet adotta un cosiddetto modello ibrido, però ci sono alcune sfaccettature del modello, a partire dalla filosofia open source fino ai Creative Commons, passando per le tecnologie ed applicazioni peer-to-peer, che sono l'applicazione pedissequa, sia a livello concettuale che pratico, del modello dell'economia del regalo. Il modello si spinge fino ai recenti approcci dell'economia dell'open content, che definisce anche una nuova cultura di marketing per l'era digitale, come spesso discusso in varie conferenze di settore.

È stata proprio la filosofia del tutto gratis e del free sharing nella comunità hi-tech che ha determinato lo sviluppo del canale digitale a noi tutti più gradito. Pensate allo sviluppo esponenziale della penetrazione dei browser Internet, iniziato nel momento in cui Microsoft ha deciso di offrire gratis Internet Explorer per vincere la guerra contro Netscape (anche se sembra che Bill Gates, al momento in cui gli venne proposta la strategia di gifting, ebbe una reazione negativa, e disse che il suo team di sviluppo era composto da comunisti!).

Le esperienze di gifting nel mondo Internet includono anche il regalo di Linus Torvalds, che ha condiviso con il mondo il sistema operativo open source Linux, e proseguono con piattaforme come Wordpress, tutte le reti sociali e le più recenti mobile social app, oltre a includere le strategie di distribuzione gratuita di tutto (informazioni, applicazioni, servizi, wi-fi a copertura mondiale) di Google.

Agli antipodi del business, il mondo del publishing in ambito accademico funziona prevalentemente attraverso il modello di gifting: la pubblicazione di studi e la veicolazione attraverso

circuiti di conferenze, la diffusione di nuove teorie attraverso la messa a disposizione dei frutti di anni di ricerca, il tutto a beneficio della comunità scientifica internazionale.



Da qui il modello predominante di promozione per il mercato B2B, come ricorda Richard Barbrook della P2P Foundation. Specialmente il modello B2B per prodotti e servizi di natura più tecnica oggi utilizza prevalentemente, almeno nell'aspetto di lead generation, il modello di gifting: condivisione di knowledge ed esperienza attraverso free demo e product trial, free white paper, beta-testing platform, e chi più regala ha più ne mette, fino ad arrivare al modello ibrido di freemium – i servizi/software/piattaforme free, che però diventano premium per coloro che si registrano a pagamento.

In generale, tutte le forme di volontariato rientrano nel modello di gifting e, in particolare nel mio caso, oltre alla dedizione per il Burning Man e per il network internazionale di burners, anche il tempo che dedico come speaker o moderatore di conferenze, o ai vertici di associazioni professionali internazionali di search marketing, o per i miei deliri da marketer visionario su articoli come questo per *Nuove Alleanze*. Tutto ciò è un vero gift, vi assicuro: non vengo pagato per questi miei impegni, e non faccio tutto ciò perché ho qualcosa da vendervi.

Gifting vs. Community building

Non mi aspetto certo che, dopo la lettura di questo articolo, diventiate tutti degli accaniti sostenitori della gift economy. Ma spero che riflettiate sulle opportunità che il modello può apportare in termini di community building a tutti i livelli, dal beneficiare il vostro condominio con una giornata di volontariato rimettendo a posto il giardino (tutti ve ne saranno grati), fino a beneficiare comunità intere attraverso sponsorizzazioni



ad impatto sociale, e che legano in modo forte brand/organizzazioni a comunità territoriali.

Pensate alla differenza di impatto tra sponsorizzare una mostra d'arte o un evento di lifestyle (classica operazione di comunicazione/marketing) rispetto al beneficiare un'intera comunità costruendo scuole, ospedali, o infrastrutture sociali – un'operazione di gifting renderà certamente un brand più umano e più vicino alla comunità che non qualsiasi operazione di sponsorizzazione commerciale, creando legami con la comunità ed una brand perception che difficilmente si potrebbero realizzare anche investendo svariati milioni di euro in una pianificazione media con spot televisivi.

Non ancora pronti per il Burning Man? Allora iniziate almeno con la pratica del gifting, anche a livello micro – dal vostro collega o vicino di casa, o con volontariato presso la no-profit la cui missione si avvicina più a ciò che è importante per voi, e soprattutto per gli altri. Non c'è bisogno di costruire un ospedale, anche regalare a un ospedale un paio di nuove ambulanze, o tre furgoncini a un'associazione di volontariato che lavora con handicappati o effettuare interventi di restauro ambientale è un gran bel regalo, ve lo assicuro. O comprare una decina di piante da piantare nelle aiuole del vostro giardino condominiale, senza poi chiedere al condominio di dividere le spese. Provare per credere, sia a livello personale che di brand.

A partire da oggi non confondete la beneficenza in termini economici (donazioni, charity) o peggio ancora i regali di Natale con l'idea del gifting, mi raccomando!

Happy gifting!!!

NOTA

Le immagini fotografiche di questo articolo sono state realizzate da me, o da amici burners, e solo in un paio di casi sono state reperite attraverso una ricerca su Google per immagini libere da copyright. Il logo/doodle "Google Burning Man" è di proprietà di Google, ma nello spirito burner immagino che non si sarebbero offesi se non avessi citato questa nota di copyright.

Massimo Burgio

Docente di Social Media Marketing nel Master in Diritto ed economia per la cultura e l'arte / Deca Master

LA TRIPLICE PROTEZIONE DELLA CULTURA

di Teresa Carballeira Rivera

Sommario: Introduzione. 1. Le tre concezioni della cultura: prodotti, processi e stile di vita. 2. La tutela dei prodotti culturali. 3. La tutela dei processi culturali. 4. La tutela della cultura come stile di vita.

Introduzione

La maggior parte delle norme giuridiche che disciplinano la protezione e la difesa dei diritti culturali non si fermano alla definizione di cultura. I testi internazionali come la Convenzione internazionale sui diritti civili e politici del 1966 si limitano a elevarla al rango di diritto umano senza entrare in maggiori dettagli. Le Costituzioni nazionali riconoscono solo il dovere delle autorità pubbliche di garantire, preservare e promuovere il patrimonio culturale senza addentrarsi in questioni dogmatiche. Solamente quando ci si accosta alle norme di settore che si occupano dei diversi profili culturali, come nel caso dei beni storico-artistici, è possibile cominciare a trovare qualche definizione più concreta, benché parziale, del suo contenuto. Così, una delle prime questioni da affrontare in questo lavoro è quella di definire il concetto di cultura nei suoi vari aspetti e nel modo più semplice possibile.

D'altra parte, se è vero che la cultura ha ottenuto spazio in tutte le Costituzioni contemporanee, non sempre è stato fatto per riconoscere diritti soggettivi culturali. Piuttosto, nella maggior parte dei casi, la cultura si configura come un diritto di seconda generazione che genera un obbligo alla Pubblica Amministrazione di salvaguardia e promozione, senza prefigurare un diritto della Pubblica Amministrazione a esigere un determinato comportamento o a impedirne altri.

Infatti, tale mandato ai pubblici poteri è fondamentalmente una direttiva di funzionamento che informa la legislazione e la sua attuazione, che si traduce nello stabilire politiche pubbliche concrete per difendere l'interesse culturale generale. Tali politiche tendono a comportare implicitamente la limitazione di diritti individuali piuttosto che il loro riconoscimento. Tuttavia, possiamo trovare anche esempi di diritti giurisdizionali diretti o indiretti al fine di esigere il loro soddisfacimento, incluso l'esercizio dell'azione popolare. Diritti che saranno tanto più elevati quanto più lo sarà il livello di protezione giuridica stabilito, ora come diritto fondamentale, ora come un diritto soggettivo o interesse legittimo. Vediamo il suo sviluppo.

1. Le tre concezioni della cultura: prodotti, processi e stile di vita

Il concetto di cultura può variare a seconda della lente intellettuale con la quale si osserva. Questo comprende valori come l'arte o la letteratura, le tradizioni e i costumi, le lingue, gli edifici, il paesaggio, incluso lo stile di vita degli individui e delle comunità di appartenenza. Così, secondo la prospettiva che si utilizzerà, avremo configurazioni diverse dei diritti culturali.

In linea generale, si individuano due grandi nozioni di cultura: la cultura come riferimento all'insieme dei beni e valori spirituali creati dall'uomo, dal suo potere di simbolizzazione, e la cultura come modo di essere di una determinata comunità,

popolo o nazione, portatore di un sistema di valori e contenuti (Prieto de Pedro, *Cultura, culturas y Constitución, Centro de estudios políticos y constitucionales*, 2006). Tuttavia, è necessario procedere con un approccio più concreto. Come indica Yvonne Donders (*Do cultural diversity and human rights make a good match?*, Blackwell Publishing, 2010), possiamo classificare la cultura in tre tipi. In primo luogo, la concezione statica o materiale che identifica la cultura con i "prodotti" culturali, materiali o immateriali. Di conseguenza, i diritti culturali visti da questa prospettiva comportano la protezione del patrimonio culturale così come il diritto di godere della cultura e l'accesso ai beni e ai valori che la compongono (musei, biblioteche, manifestazioni artistiche, feste popolari, ecc.).

In secondo luogo, le concezioni dinamiche o intellettuali che identificano cultura con "processi" culturali legati all'arte, alla creazione scientifica o all'invenzione. I diritti culturali da questo punto di vista includono, quindi, l'esercizio delle libertà fondamentali, come quella ideologica, di espressione o di non discriminazione, la protezione delle creazioni culturali e il diritto alla partecipazione alla vita culturale.

Infine, le concezioni globali o collettive identificano la cultura con "stili" di vita, vale a dire, con il patrimonio collettivo di un gruppo o di una comunità che comprende sia gli elementi materiali che quelli spirituali. Da questo punto di vista, i diritti culturali devono essere legati all'autodeterminazione, alla diversità culturale, alla protezione delle culture minoritarie, alla libertà di pensiero o alla qualità di vita.

Fatta la tripartizione concettuale, la successiva domanda da porsi è chiedersi se tutti questi significati della cultura hanno lo stesso livello di protezione giuridica. Uno sguardo alla legislazione e alla giurisprudenza nazionali e internazionali fa vedere chiaramente che il livello di riconoscimento e protezione è asimmetrico. Se potessimo stabilire un principio, questo potrebbe affermare che quanto più concreto è il concetto di cultura di cui si tratta, tanto più ampio sarà il livello di protezione giuridica. Pertanto, è più facile trovare esempi di sentenze e norme che riconoscono e proteggono i diritti culturali se in gioco vi è un determinato bene o prodotto culturale che ha un supporto materiale, piuttosto che nel caso in cui non lo abbia. Al contrario, quanto è più ampio e diffuso il contenuto concettuale della cultura, tanto più sarà difficile trovare un diritto individuale o collettivo garantito o un dovere pubblico ben definito. Vediamo per gradi.

2. La tutela dei prodotti culturali

La protezione dei prodotti culturali, comunemente anche chiamati Beni culturali o, in un senso più ampio, patrimonio culturale, ha una profonda tradizione nel nostro diritto. Per patrimonio culturale intendiamo tutte quelle manifestazioni della creatività umana alla quale la società riconosce un valore intellettuale o estetico (Vaquer Caballería, *La tutela giuridica del patrimonio culturale immateriale*, 1998).

Le dichiarazioni internazionali emanate dall'UNESCO come la Convenzione dell'Aja per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato (1954), la Convenzione internazionale sui diritti economici, sociali e culturali (1966) o la più

recente Convenzione internazionale per la salvaguardia dei beni immateriali (2003) hanno avuto una grande influenza sui Diritti nazionali. Ciò ha comportato che in questo campo l'ambito della tutela e della protezione giuridica fosse piuttosto elevato e raffinato nella sua applicazione. E, in effetti, tutti gli ordinamenti giuridici raccolgono il dovere elementare delle autorità pubbliche di agire in questa direzione, sia nella sua versione di conservazione che in quella della promozione. Così è stabilito nell'art. 46 della Costituzione spagnola quando obbliga i poteri pubblici a "garantire, preservare e promuovere l'arricchimento del patrimonio storico, culturale e artistico dei popoli della Spagna e dei beni che lo integrano, indipendentemente dal loro status giuridico e dalla loro titolarità". E sulla stessa linea possiamo citare il pioniere art. 9 della Costituzione italiana.

Non sorprende che, come la Corte Costituzionale spagnola sottolinea, "non c'è dubbio che gli interessi pubblici che sono presenti nelle risorse storico-artistiche devono essere protetti dalle autorità pubbliche come garanzia del diritto di cui la comunità è titolare alla loro conservazione e godimento, in quanto si tratta di beni portatori di valori significativi che li rendono meritevoli di uno speciale riconoscimento da parte dell'ordinamento giuridico" (ATC 104/2010, del 28 luglio, FJ6).

La legislazione e la giurisprudenza assumono questo obbligo nel proprio lavoro attraverso percorsi molto diversi. Una delle prime manifestazioni è l'istituzione di obblighi pubblici di catalogazione di beni, di ispezione, di autorizzazione, di informazione, ecc. e la creazione di politiche pubbliche che tendono a contenere una serie di meccanismi di incentivazione (sovvenzioni, sgravi fiscali) e la soppressione o la limitazione di diritti (obbligazioni personali quali la conservazione, la limitazione dei diritti individuali come la proprietà, la vendita o l'esportazione, l'istituzione di vincoli, sanzioni amministrative, l'esercizio del diritto di prelazione da parte dell'Amministrazione, ecc.).

Il riconoscimento di diritti in positivo ai cittadini può essere individuato anche nel diritto di accesso, nel diritto al risarcimento, nel diritto a un indennizzo o al giusto prezzo in conformità con il valore culturale del bene, o nel diritto al godimento. Di particolare interesse in questo campo è il riconoscimento di una legittimazione universale alla difesa dei prodotti culturali che alcune legislazioni, come quella spagnola, hanno stabilito in favore di tutti i cittadini. Prova di ciò è l'azione popolare che la Legge sul patrimonio storico spagnolo 16/1985, del 25 giugno, nell'articolo 8, riconosce ad ogni cittadino al fine di esigere dalla Pubblica Amministrazione e dal giudice contenzioso-amministrativo l'adempimento del suo obbligo di difesa dei beni citati.

A livello giurisprudenziale, le sentenze della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo in materia di diritto di proprietà danno conto bene del soddisfacimento di tali finalità. La restrizione di facoltà proprietarie o l'imposizione di restrizioni all'uso della proprietà sono alcuni degli esempi più significativi.

Così, nel caso *Perinelli c. Italia*, del 26 giugno 2007, si giustifica il divieto del diritto di costruire in nome dei diritti culturali. Nel caso in questione, si dibatteva dell'impossibilità di costruire su un terreno adiacente ad un sito archeologico. Secondo

una decisione del Ministero dei Beni Ambientali e Culturali italiano, del 18 marzo del 1994, è vietata ai proprietari la costruzione di qualsiasi edificio sulle proprie proprietà al fine di garantire la visibilità dei monumenti di epoca romana presenti nella zona. Si tratta, secondo l'Amministrazione italiana, di una misura di protezione indiretta del patrimonio culturale che mantiene la proporzionalità con il fine previsto – cioè, garantire la visibilità del mausoleo di Sant'Elena a grande distanza – e dispone una protezione giuridica in una legge italiana del 1939. Punto che conferma la Corte europea.

Più di recente, la sentenza nella causa *Potomska e Potomski c. Polonia*, del 29 marzo 2011, si riferiva ad un fatto simile. I richiedenti avevano acquistato alcuni terreni dallo Stato qualificati come terreni agricoli, con l'intenzione di costruire una casa e un'officina. Il sorgere di un cimitero ebraico negli stessi comportò una decisione amministrativa per cui tale proprietà fu iscritta nel registro dei monumenti storici, con il conseguente divieto di costruire.

La Corte ha dichiarato che la limitazione era ampiamente giustificata dal fatto che l'obiettivo perseguito era "la conservazione del patrimonio culturale di un paese e il suo utilizzo sostenibile", che è come proteggere "una certa qualità della vita, la conservazione delle radici storiche, culturali e artistiche di una regione e dei suoi abitanti". Per questo motivo insiste nell'affermare che quando si tratta di controllare l'uso della proprietà gli Stati contraenti "hanno un ampio potere discrezionale su ciò che è coerente con l'interesse generale, in particolare quando si riferisce a questioni sul patrimonio ambientale e culturale".

D'altra parte, troviamo sentenze come quella del Tribunal Supremo spagnolo del 22 marzo 1993 in cui si proteggono i diritti dei titolari di beni di interesse culturale sottolineando l'obbligo di effettuare una valutazione del bene culturale nei suoi giusti termini, benché non sia stato ufficialmente dichiarato di valore storico, "questo non impedisce che, anche in assenza di tale dichiarazione ufficiale, imputabile all'Amministrazione espropriante, si realizzi la valutazione dei beni espropriati in considerazione del suo vero carattere storico-artistico" (FJ 3).

3. La tutela dei processi culturali

Quando la posta in gioco è l'esercizio della creatività artistica e scientifica, le tecniche per la sua difesa si collegano a diritti di chiara radice soggettiva come i diritti fondamentali o quelli di proprietà. Contrariamente a quello che abbiamo visto nella categoria precedente, la creazione artistica e culturale presuppone un duello tra interessi pubblici e privati. Da un lato, l'interesse generale che ha la società sulla creazione, il diritto di godere della manifestazione artistica e di coltivare il proprio patrimonio culturale; dall'altro, il diritto dell'autore di conservare la proprietà delle proprie creazioni e di trarre benefici da tale condizione di privatezza. La risoluzione di questo conflitto ha avuto luogo con il riconoscimento dei diritti d'autore o di proprietà intellettuale, creati di recente, e con la loro configurazione come un diritto di proprietà limitato. Come rende chiaramente Prieto de Pedro (*Excepción y*

diversidad cultural, Fundación alternativas, 2005) “il compromesso che stabilisce che la proprietà intellettuale unisce due interessi, all’inizio apparentemente inconciliabili, l’interesse privato dell’autore ad avere il controllo sulla propria opera e l’interesse della società di goderne senza ostacoli alla creazione e alla cultura. Si conciliano solo se si configura una proprietà limitata, doppiamente limitata, nell’estensione e nel tempo. Nella sua estensione, perché ci sono atti di godimento della creazione protetta (per motivi di interesse generale e, in particolare, di accesso alla cultura, come ad esempio, senza andare troppo lontano, di cui agli articoli 31-40 della vigente legge spagnola sulla proprietà intellettuale), che sono eccezioni o limiti al monopolio dell’autore. E poi, una proprietà limitata nel tempo, perché non si accetta che la proprietà dell’autore sia eterna, così come la proprietà in generale, che è temporanea, dal momento che l’opera protetta, dopo la scadenza stabilita, entra nel pubblico dominio. Ecco il raffinatissimo e sottile equilibrio di interessi tra il pubblico e il privato”.

Tuttavia, se da un lato, la tutela dei processi culturali impone limitazioni ai diritti soggettivi di proprietà nei termini visti, da un altro comporta la difesa con le tecniche giuridiche più sofisticate. Questo è il caso dei diritti fondamentali di libertà di pensiero o di libertà di espressione. Su quest’ultima, citando le parole di Jesús Prieto, nella sua espressione specifica sulla cultura, la libertà di creazione culturale, risulta così essenziale per la cultura che è come l’aria o l’ossigeno attraverso i quali essa si respira, il che può anche giustificare una più generosa concezione delle sue limitazioni per non precludere la funzione repulsiva che accompagna la creazione artistica. Più precisamente, la libertà di creazione culturale è anche protetta da altri diritti fondamentali, come il diritto alla produzione e alla creazione letteraria, artistica, scientifica o tecnica. Sono molte le Costituzioni che riconoscono il diritto creativo, come l’art. 33 di quella italiana quando dice che l’arte e la scienza sono libere, così come il loro insegnamento, l’art. 5.3 di quella tedesca e 20.1 della spagnola, che la riproduce in forma simile. Anche il diritto alla libertà di cattedra, che ben si inquadra nel diritto all’istruzione, presuppone una libertà individuale del docente di diffondere liberamente pensieri, idee e opinioni sulla materia del suo insegnamento (STC 179/1996, del 12 dicembre).

In quanto diritti fondamentali, essi godono di una protezione speciale che nel Diritto spagnolo si traduce nella possibilità della difesa diretta dei cittadini davanti alla Corte costituzionale su ricorso di *amparo*. Ciò è previsto dall’articolo 53.2 della Costituzione spagnola quando garantisce una protezione rafforzata che implica un procedimento preferenziale e sommario dinanzi ai giudici ordinari, con la possibilità di completare la sua difesa davanti alla Corte Costituzionale. Detto ciò, bisogna aggiungere che questi diritti si vedono rafforzati da altri che ugualmente godono del riconoscimento costituzionale, come il diritto alla libertà d’impresa o il diritto alla proprietà privata. E, ovviamente, dall’obbligo imposto ai poteri pubblici, così come fa l’articolo 46 della Costituzione spagnola, di promuovere e arricchire il patrimonio culturale di un paese creando e garantendo spazi per la diversità culturale.

Le garanzie di diritto interno sono ugualmente correlate a livello internazionale. Tutte le carte internazionali ricollegano la protezione dei diritti connessi alla cultura ai diritti umani, alla libertà di espressione, religione, educazione e di associazione.

4. La tutela della cultura come stile di vita

La concezione ampia della cultura come stile di vita si riferisce a tutto un insieme di valori materiali e immateriali che costituiscono l’identità dei popoli e che per la loro ampiezza e difficile presa tendono ad essere protetti con la parziale difesa dei diritti individuali, come quelli visti in precedenza. Tuttavia, dobbiamo evidenziare un diritto di carattere collettivo che, almeno nell’ambito internazionale, è stato molto importante, cioè il diritto all’autodeterminazione.

In effetti, se si può individuare un qualche diritto che si riconnette intimamente con la cultura come stile di vita delle comunità e dei popoli, questo è il diritto all’autodeterminazione, compreso il diritto allo sviluppo culturale.

La Dichiarazione internazionale dei Diritti dell’Uomo, così come la Convenzione internazionale sui diritti economici, sociali e culturali e la Convenzione internazionale sui diritti civili e politici riconoscono il diritto dei popoli all’autodeterminazione, che implica di poter definire il proprio specifico modello politico e perseguire il proprio sviluppo economico, sociale e culturale. La versione interna di questo diritto, vale a dire la possibilità di partecipare al governo e al processo decisionale senza discriminazioni, si collega direttamente con i diritti culturali, in modo significativo, con la diversità culturale. Implica, quindi, un diritto collettivo a scegliere il proprio modo di sviluppo e garantire la propria autonomia dal punto di vista della cultura. Manifestazioni dello stesso sono il diritto delle minoranze a godere di essa, il diritto a proteggere l’identità culturale, il diritto a non ricevere imposizioni culturali esterne o il diritto dei popoli al proprio patrimonio e istituzioni culturali. I pronunciamenti del Comitato dei Diritti Umani rappresentano una fedele espressione di questi contenuti, in attuazione del diritto alla non discriminazione delle minoranze culturali previsto dall’art.27 della Convenzione internazionale sui diritti economici, sociali e culturali (*Angela Poma Poma v. Perú*, 2009, *Mavlonov y Sa’di v. Uzbekistan*, 2004).

In Europa, la Corte Europea dei Diritti dell’Uomo sta esercitando una difesa della cultura come stile di vita attraverso la tutela degli aspetti culturali dei diritti fondamentali contenuti nella Convenzione europea dei diritti dell’uomo. Così, attraverso l’invocazione del diritto all’istruzione di cui all’art. 2 e dell’art.14 sulla non discriminazione, ha difeso l’uso delle lingue minoritarie in Belgio. Inoltre, è stato utilizzato l’art. 11 sulla libertà di associazione per difendere i diritti delle minoranze culturali in Grecia o l’art. 9 sulla libertà di coscienza e di religione per sottolineare il ruolo degli Stati nella difesa del pluralismo religioso.

Allo stesso modo, possiamo collocare la difesa dei diritti culturali dei Rom in Spagna ai sensi dell’art. 14 della Convenzione in materia di non discriminazione. La sentenza Muñoz

Diaz contro la Spagna, dell'8 dicembre, 2009, sottolinea a proposito del matrimonio Rom:

“Il mancato riconoscimento dei riti rom da parte della legge spagnola come forma di consenso matrimoniale, mentre altri riti religiosi sono stati riconosciuti, costituisce, di per sé, una violazione dei diritti invocati. La ricorrente afferma che il matrimonio Rom esiste da più di 500 anni in Spagna; si tratta di un matrimonio né civile né religioso, tuttavia saldamente radicato nella cultura della propria comunità, riconosciuto e destinatario di effetti al suo interno, a causa della forza della tradizione. La legislazione spagnola non tiene conto delle specificità della minoranza Rom, in quanto la costringe a subire una forma di espressione del consenso che i membri di questa comunità non riconoscono”.

Un altro caso interessante che ha molto a che fare con la difesa di uno stile di vita particolare sono le sentenze che riguardano la violazione dell'art. 8 della Convenzione, il diritto alla privacy, nel 2001. In questi casi si lamentava il diritto delle minoranze rumene a collocare le roulotte in alcune aree del Regno Unito, sostenendo il dovere degli Stati di proteggere la loro sicurezza, l'identità e lo stile vita. La Corte ha avuto occasione di dire che nella difesa delle minoranze e delle loro esigenze in gioco non era solo la salvaguardia di specifici valori culturali, ma anche la diversità culturale della comunità nel suo complesso. Pertanto, non solo era possibile, ma anche opportuno, proteggere il diritto a una cultura specifica e minoritaria attraverso il diritto individuale alla vita privata.

Nonostante questo, la Corte è giunta a riconoscere che questo diritto non fosse assoluto e, pertanto, dovesse essere esaminato alla luce di altri interessi generali della comunità, tra cui il diritto all'ambiente o al paesaggio. Quindi, nonostante l'apprezzamento della dimensione culturale, questo decade a beneficio di altri interessi generali che, secondo la Corte, sono stati meritevoli di maggiore protezione rispetto a quelli culturali (*Chapman c. Regno Unito*, 18 gennaio 2001).

Dal punto di vista del diritto interno, tuttavia, non vi è il riconoscimento di un diritto collettivo all'autodeterminazione, per timore che, come notato da Yvonne Donders, il rafforzamento delle comunità e dei popoli metta in pericolo la stabilità della società. Nella migliore delle ipotesi vengono riconosciute determinate realtà territoriali e la difesa di certi valori culturali di alcune comunità, come quelli linguistici e la loro integrazione nel patrimonio culturale del paese. Pertanto, la difesa culturale dei mezzi di sussistenza è realizzata quasi sempre dal punto di vista individuale (diritto alla non discriminazione, libertà religiosa, privacy, associazione) o istituzionale, attraverso le autorità pubbliche.

Esempi di ciò sono la difesa dei diritti linguistici, approntata dalle regioni autonome contro lo Stato davanti alla Corte Costituzionale, come dimostra la STC 337/1994, del 23 dicembre:

“Il regime della co-ufficialità linguistica stabilito dalla Costituzione e dagli Statuti di Autonomia presuppone non solo la coesistenza, ma anche la convivenza di entrambe le lingue ufficiali, per preservare il bilinguismo esistente in quelle Comunità Autonome che hanno a che fare con una propria lingua e che è, di per sé, una parte del patrimonio culturale al quale si riferisce l'art. 3.3 CE. Questa situazione comporta

necessariamente, da una parte, l'obbligo per tutte le autorità pubbliche, statali e regionali, di promuovere la consapevolezza e assicurare la protezione di entrambe le lingue ufficiali nel territorio della Comunità. Dall'altra, le autorità pubbliche devono garantire, nell'ambito delle rispettive sfere di competenza, il diritto di ogni individuo a non essere discriminato per l'uso di una delle lingue ufficiali nella Comunità Autonoma”.

Dal punto di vista dei diritti individuali, e in particolare del diritto alla non discriminazione, vale la pena notare la difesa che fa la STC 69/2007, del 16 aprile, in favore delle minoranze etniche radicate in Spagna relativamente ai beni culturali: “Nel caso della tutela delle minoranze etniche, il raggiungimento della parità richiede mezzi di discriminazione positiva a favore della minoranza svantaggiata e che rispetta, con una sensibilità adeguata, il valore soggettivo che una persona facente parte di questa minoranza mostra, ed esige, per il rispetto delle proprie tradizioni e del proprio patrimonio e identità culturale”.

Perché, in ultima analisi, in tutta la società pluralista e genuinamente democratica, si deve non solo rispettare l'identità etnica, culturale, linguistica e religiosa di ogni persona appartenente a una minoranza, ma anche creare le condizioni adeguate che consentano di esprimere, preservare e sviluppare quest'identità, con l'unico limite – obbligatorio – dell' “ordine pubblico costituzionale.”

Teresa Carballeira Rivera

Professore ordinario di Diritto Amministrativo nella
Università di Santiago de Compostela

Traduzione di **Roberta Guido**

SIAMO APPENA ALL'INIZIO DI QUALCOSA

di Alfredo Pirri

In questo momento si sta distribuendo un testo al quale ho contribuito, di cui mi sento in un certo senso autore, anche se è un testo collettivo e anonimo. *Drammaticamente* anonimo e altrettanto *drammaticamente* autoriale...

Eccolo di seguito:

Questo che segue è il disegno preliminare di un testo scaturito da alcune assemblee che alcuni artisti romani hanno svolto nei mesi scorsi, spinti dal desiderio di affrontare un disagio crescente che riguarda le motivazioni del loro vivere in città e agirvi come protagonisti del dibattito culturale. Si tratta quindi di riflessioni ampie che, però, nonostante il loro carattere pubblico intendono svilupparsi attraverso una forma e una capacità di evitare il naufragio di quanto è intimo nell'indistinta ideologia del bisogno generale. Pensiamo inoltre che quanto proiettato sul territorio cittadino sia solo il paradigma di una condizione generale dell'arte oggi, da qui l'auspicio che queste riflessioni possano dare vita a un dialogo più ampio e coinvolgente di quanto non sia stato finora e di quanto rappresentato nelle parole che seguono.

Siamo appena all'inizio di qualcosa che non è facile definire.

Di occasioni simili ne abbiamo avute, certo, ma oggi qualcosa in più spinge ognuno di noi verso un confronto, una prova, una verifica.

Durante i nostri incontri si è affermato il desiderio di iniziare un percorso, né breve né effimero, finalizzato a riportare gli artisti, con le loro imprese ideali, le loro fragilità e le loro glorie al centro dell'interesse del dibattito artistico e del più ampio mondo.

Per dare corpo a questo percorso, abbiamo bisogno di luoghi e rapporti nuovi senza ricadere nella banalizzazione già sperimentata dell'alternativa "astratto-contestuale", ovvero "generic-specific".

Gli artisti, col proprio lavoro, danno già indicazioni esplicite sull'identità di questi percorsi, allargando confini finora sigillati e al contempo tracciando una linea di demarcazione (trasparente come il vetro e pericolosa come un serpente) che separa il significato del loro lavoro da ogni atteggiamento genericamente "creativo".

Questa condizione dell'arte non può più essere compressa dentro i luoghi che l'hanno ospitata e caratterizzata negli ultimi decenni, perché sono divenuti essi stessi luoghi dove si applicano in maniera preconcepita formule espositive e mentali.

Questi luoghi sono ispirati a pratiche che trasformano gli spazi espositivi in luoghi di propaganda, dove l'arte viene piegata agli standard significativi di quel luogo mentale prima che fisico, già chiamato "white" o all'occasione "black" cube.

Esso, ormai, non è più solo parte essenziale di un'esperienza artistica e spaziale, è bensì connaturata all'umano

più in generale. Sembra quasi che la pratica espositiva inaugurata dalla loro filosofia abbia ormai trionfato: Il "cubo bianco" e la "scatola nera" siamo noi stessi, la nostra testa, la nostra casa, la nostra città.

Mostrare l'arte dovrebbe poter significare narrare qualcosa, far parte di una storia e poterla raccontare, svolgere allo stesso tempo un atto solitario e comune. Solitario, perché tale è il rischio dell'immagine, comune perché questo rischio si tramanda con il linguaggio. I luoghi dell'arte sono quelli che tutelano il rischio dell'immagine favorendone l'identità singolare.

Pensiamo a luoghi-simbolo, ma anche luoghi-passaggio. Luoghi chiusi o aperti che favoriscano lo scambio d'identità differenti, dove però la parola "scambio" non deve far pensare alla "merce di..." ma al dare e prendere piacere, allo scambio donativo. È luogo dell'arte qualsiasi luogo che sappia mantenere viva la forma facendone pietra di paragone e misura di riferimento per il corpo, inteso come corpo singolare e corpo sociale.

Abbiamo questi luoghi? Luoghi capaci di narrare, che si esprimono attraverso immagini e storie non necessariamente tratte dal vocabolario "white/black cube"? Luoghi per l'arte, capaci di mostrarci limiti e gioie dell'essere umano?

Questi luoghi esistono; a volte sono i luoghi stessi dell'arte che tutti frequentiamo, altre volte sono porticati ombrosi dove le voci dei passanti rimbombano, piazze chiuse come chioschi, cortili grigi di periferia, stanze di fronte al mare, biblioteche dove nessuno mette piede... Questi luoghi esistono dentro di noi, siamo noi stessi, la nostra testa, la nostra casa, il nostro tesoro...

Altre volte sono da costruire.

Ne elenchiamo alcuni cui vorremmo dare vita:

IL BAR

"Se si vuole la semplicità a tutti i costi, basta scolarsi una bottiglia di rosso".

Paolo Virno, da *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, 2003

Un luogo d'incontro, stabile e informale dove sperimentare il confronto e la conoscenza reciproca, dove la lingua possa esercitarsi con libertà e ampiezza attraverso incontri in parte programmabili in parte casuali. Il bar è quel luogo dove, per tradizione, la realtà incontra il suo contrario, dove

attore e spettatore hanno lo stesso ruolo nella messinscena dell'esilio dell'arte, dove il confine fra rappresentazione e realtà è liquido e velenoso. Si potrebbe creare un posto simile come vero progetto artistico stabilmente ospitato all'interno di una delle istituzioni cittadine per farne un luogo d'incontro costante.

LA SCUOLA

"Quando un artista impara troppo bene la propria arte, produce un'arte superficiale".

Sol LeWitt, dal manifesto *Sentences on Conceptual Art*, 1969

Bisognerebbe creare delle condizioni speciali d'incontro con il *nostro pubblico* più giovane, a volte giovanissimo. Se fossimo capaci di dare alla solitudine una forma credibile coralmente, facendola diventare una forza, vedremmo più chiaramente le nostre debolezze e le nostre forze e sapremmo anche offrirle agli altri come un tesoro.

Per carità! Nessuna didattica dell'arte! Niente da insegnare e da apprendere! Nessun programma di studio! Sappiamo che insegnare l'arte è impossibile, sappiamo però, per esperienza, che ogni nostro interesse per l'arte è scaturito da un rapporto diretto con essa, a volte un rapporto personale, magico, magari solo formale, ma che ha suscitato in noi un sorriso interiore, il desiderio di guardare diversamente le cose che conoscevamo già, la voglia di mettersi al lavoro come in una palestra per rinforzare i muscoli della critica e infine la voglia di perdersi dentro un'avventura.

IL GIORNALE

"La verità dell'arte consiste nel fatto che il mondo è realmente così come appare nell'opera d'arte".

Herbert Marcuse, da *La dimensione estetica*, 1977

Avviare il confronto, la conoscenza, lo stimolo e la provocazione reciproca ha evidenziato la necessità di luoghi reali, ma anche di "luoghi paralleli al reale" capaci per la loro natura immateriale di aprire spazi inediti di diffusione e conoscenza.

Questo luogo parallelo potrebbe essere quello di una rivista on-line che possa accompagnare e interrogare permanentemente quei luoghi reali dove si mostra "l'accadere delle cose".

Una rivista che potrebbe avere una sua autonomia per evidenziare che le nostre modalità non sono propriamente



assemblea della comunità di artisti A.R.I.A., Roma, primavera 2011

quelle di una "agenzia di servizi artistici", bensì un terreno aperto di confronto e dialogo.

L'energia che ne scaturirebbe non dovrebbe portarci a vergognarci neanche della cosa più strampalata che potrebbe venirne fuori. Sarebbe importante avere la consapevolezza della necessità di un lucido investimento nell'utopia che è l'unico coraggio che dobbiamo avere in questo momento (che è già quello che di solito facciamo da soli).

IL MUSEO

"Secondo un'antica leggenda, la cattedrale di Chartres fu colpita dal fulmine e interamente bruciata. Migliaia di persone giunsero allora da tutte le parti della terra, come una gigantesca processione di formiche; e tutti insieme – architetti, artisti, operai, contadini, nobili, preti, borghesi – si misero a ricostruire la cattedrale dov'era prima, e lavorarono finché la costruzione non fu ultimata. Ma tutti rimasero anonimi, e oggi nessuno sa chi costruì la cattedrale di Chartres [...] Oggi l'individuo è divenuto la forma più alta e la più grande rovina della creazione artistica. La più piccola offesa o il più piccolo odore dell'io vengono esaminati al microscopio come se fossero di un'importanza eterna. L'artista considera il suo isolamento, la sua soggettività, il suo individualismo, come cose quasi sacre. E così finiamo per ammassarci in un grande ovile, dove ce ne stiamo a belare sulla nostra solitudine, senza ascoltarci l'un l'altro,

e senza renderci conto di soffocarci a vicenda [...] Così, se mi si chiede quale vorrei che fosse il fine generale dei miei film, risponderai che vorrei essere uno degli artisti della cattedrale di Chartres. Voglio trarre dalla pietra la testa di un drago, di un angelo, di un diavolo – o magari di un santo. Non importa che cosa; è il senso di soddisfazione che conta. Indipendentemente dal fatto che io creda o no, che io sia o no un cristiano, farei la mia parte nella costruzione collettiva della cattedrale".

Ingmar Bergman, da una conferenza del regista dal titolo *Arte moderna e soggettività*

Le domande più frequenti riferite a tale istituzione ruotano spesso intorno ad alcuni temi ormai classici:

- 1) il rapporto fra conservazione e scommessa;
- 2) il ruolo che un luogo altamente specialistico può avere nel contesto cittadino diffuso.

Questi due temi convivono fra loro e sono inscindibili, la loro permanenza ossessiva dentro la testa di direttori, curatori, artisti, ecc., impone una riflessione su quali siano i doveri imminenti di un tale luogo per l'arte, quale sia il senso della nozione stessa di luogo in riferimento all'arte, se essa si crei o no in dialogo con uno spazio fisico, se siano soddisfacenti o no quelle nozioni filosofiche che ci hanno spinto

a considerare i luoghi come paesaggi esclusivamente culturali e non più storici, se infine il luogo del museo debba declinarsi al plurale, in modo che esso scompaia alla vista fino a diluirsi nel sociale.

La risposta più naturale a queste domande è che non ci sia risposta, ovvero che tutto sia praticabile senza gerarchie. Ma siamo certi di potere continuare a rimandare ad altri (altri chi? Generazioni future – altre specie viventi – donne e uomini ancora una volta post bellici di una guerra imminente...) le risposte che toccherebbe a noi dare?

Il luogo dell'arte dovrebbe collocare l'arte dentro un background spaziale, civile e storico. L'atto stesso di collocare e posizionare deve proporsi poeticamente, quindi non solo collocare e posizionare, ma essere (per mezzo della poetica) collocato, posizionato.

Si è quindi convenuto di dire: "Il museo è dappertutto", ovunque lo si ritenga rispondente ad un desiderio o una logica speciale. Vorremmo che le pratiche espositive e/o di tipo differente, possano godere del pieno appoggio da parte dei musei cittadini e statali presenti in città, anche qualora venissero dislocate all'esterno degli spazi museali stessi.

Attenzione! Dire "Il museo è dappertutto" non deve però significare "il museo non è da nessuna parte". Semmai che proprio *tutto* possa considerarsi luogo dell'arte.

Parlavamo poco prima con Massimiliano Scuderi del rapporto fra autore e anonimia... qualcosa che ha a che vedere con la questione dell'etica di cui Massimiliano ci ha parlato prima introducendo il seminario e mettendo in risalto uno scontro tra etica ed estetica che addirittura ha dato il titolo ad una Biennale di Venezia che si chiamava *More etic less estetic*. ... lo mi sono sempre chiesto se questo modo di vedere, cioè sottolineare che in mancanza di "etica" ogni "estetica" (cioè ogni arte) risulti indifferente avesse senso. Mi sono chiesto cioè, invertendo i termini, se fosse vero che in mancanza di estetica (quindi di arte) si ottenga un surplus di etica. Io credo di no, credo per esempio che alla domanda drammatica e famosa che Adorno ha posto dopo la guerra, cioè se si potesse scrivere una poesia dopo Auschwitz, sia stato giusto rispondere di sì, come ha fatto Paul Celan con la sua poesia. Si doveva allora e si deve oggi.

Oggi avrei voluto fare una relazione ordinata, ma mi rendo ora conto che sarebbe stata separata da quanto è stato già detto e quindi tornerei alle cose dette per passare poi a mostrare e commentare alcune opere che sto realizzando, o che ho già realizzato, al loro senso e soprattutto alla prospettiva che esse aprono.

Dopo stamattina, ho riflettuto su questo straordinario titolo del seminario *Nuove Alleanze*. A prima vista appare un termine permutato da Prigogine che partiva dalla necessità di mettere in relazione i due pilastri del pensiero occidentale, scienza ed estetica in una visione positiva del futuro in cui la scienza avesse potuto dare una speranza nuova all'arte e l'arte trarre un'interrogazione permanente dal pensiero scientifico fino a far coincidere i reciproci dubbi piuttosto che le singolari certezze. A uno sguardo più profondo, però, appare qualcosa che va oltre, qualcosa da approfondire e che ci fa maggiormente consapevoli di questa scelta. Quando voi dite *nuove alleanze* decidete di parlare di qualcosa d'importante che dialoga con la più antica delle alleanze, quella che ha prodotto il libro più grande che la storia degli uomini

conosca, quel libro che ha fondato la stessa idea di storia. Non bisogna, cioè, tralasciare che questo termine "alleanza" è un termine biblico nato come testimonianza di un patto fra le tribù di Israele, un patto che tuttora continua ad agire nelle nostre vite, nelle nostre immagini, nei nostri turbamenti in maniera straordinaria e che rappresenta un'interrogazione permanente e potente, tanto da tramandare al resto dell'umanità il bisogno di continuare a porsi delle domande. Noi, oggi, dobbiamo interrogarci su cosa voglia dire "alleanza", se non risolviamo questo problema non riusciamo a fare un passo avanti.

L'alleanza è conseguente alla guerra, senza questa premessa parlare di alleanza non ha senso, quindi l'alleanza non è qualcosa che ha come premessa la pace, né qualcosa che si possa pacificamente *fondare*, bensì è qualcosa che si può solo subire come conseguenza di un atto brutale, riconoscere come necessario per sanare un trauma, una sorta di cura che si impone quando la guerra è finita. Noi, allora, se vogliamo affermare la necessità di un'alleanza, dobbiamo chiederci per prima cosa se la guerra sia finita. Mi riferisco sia alla guerra sociale che a quella fra le varie discipline che hanno finora caratterizzato l'arte e la sua presenza al mondo. Se vogliamo fondare una nuova alleanza dobbiamo sancire una pace fra le discipline; fra discipline vuol dire l'architettura, la musica, l'arte, la pittura, la scultura, la poesia, eccetera, discipline ora in guerra fra loro. Non è vero che queste discipline siano fra loro omologate, se fosse così saremo in quella logica, già denunciata stamattina, di un'arte intesa come pacificazione, questo non è né ammissibile né auspicabile. È auspicabile invece un'arte che si fondi sì sull'alleanza, ma a partire dal riconoscimento e dalla legittimità di ogni singola disciplina, cioè da un patto che ne sancisca la legittima libertà singolare piuttosto che la scomparsa.

Senza questa libertà non è possibile alcuna vera alleanza. È stata possibile invece la pratica multimediale postmoderna che ha fatto finta di alleare le discipline mentre non ha fatto

altro che annullarne la singolarità e di conseguenza la voce individuale con la sua carica di turbamento utile e necessario. Nel dibattito attuale, il termine stesso "multimedialità" non ha più (per fortuna) alcuna ragione di esistere. Con questo termine, che era al fondamento del postmodernismo, s'indicava una specie di extra disciplina nata sulle rovine di tutte le altre, discipline morte e ormai definitivamente polverizzate che si alleavano fra loro per mantenere in vita quello che agli occhi di tutti appariva morto. La multimedialità, è un'avventura, per fortuna, finita una volta per sempre. Ci sono filosofi oggi che s'interrogano su questo e che propongono dei termini sostitutivi come per esempio "intermedialità". Un termine che ci fa intravedere una collaborazione in cui, di volta in volta, una disciplina guida le altre a seconda del suo valore evocativo specifico per quel determinato oggetto o momento. Per esempio, il filosofo Pietro Montani nell'introdurre il suo libro: *L'immaginazione intermediale* (Laterza 2010) fa l'esempio di come nel film documentario di Michael Moore *Fahrenheit 9/11*, che tutti conoscete, l'immagine delle due torri che crollano non è mai mostrata ed è evocata invece attraverso il suo aspetto acustico. Secondo Pietro Montani, quel sonoro iniziale, utilizzato per raccontare quell'evento drammatico, è un tipico esempio di intermedialità, in cui una disciplina prevale su un'altra a seconda di quello che serve narrativamente nel momento stesso in cui lo si fa, senza più patteggiare un rapporto fra le discipline. In quel caso la cosa che narrativamente raggiunge meglio di tutte la drammaticità di quel momento non è l'immagine ma il suono. C'è, quindi, un dibattito in atto che va preso in considerazione, un dibattito in cui la nuova alleanza fra media differenti non è risolta tramite l'evocazione a un'etica superiore all'opera bensì con la pratica artistica. La pratica dell'opera, quando è radicale, porta sì a dei comportamenti etici che, però, non sono mai risolutivi, ultimativi, bensì devono continuare ad alimentare quell'interrogazione permanente che evocavo all'inizio, quando parlavo della questione che il popolo ebraico ha posto secoli addietro, e che è l'unica possibilità per noi di vivere in maniera attiva la necessità di dialogo tra discipline differenti.

In riferimento al mio lavoro, quindi vi mostrerò quello che sto facendo, si tratta di opere appena completate, opere che sono appena in lavorazione o di opere che saranno in futuro realizzate, tutte opere che hanno un forte riferimento con quanto detto prima e che partono dalla necessità di avere una nuova alleanza dentro il nostro mondo.

La prima di cui vi parlerò si intitola *Piazza* realizzata nel corso del 2011 per il nuovo Museo Archeologico di Reggio Calabria.

Il palazzo in cui siamo è dell'architetto Piacentini ed è stato costruito subito dopo la guerra. La mia opera è realizzata all'interno di un progetto molto più ampio di restauro del palazzo a cura del gruppo ABDR.

Gli architetti, quando mi hanno chiesto di collaborare, hanno pensato al cortile interno come il cuore del museo, e quindi l'hanno coperto in alto con un'enorme vetrata calpestabile a protezione dello spazio. Io ho risposto positivamente a quest'invito a condizione che si potesse trasformare il cortile interno in una piazza esterna (o semi-esterna). Creare una piazza voleva dire creare uno spazio libero di accesso, uno spazio di accesso gratuito dentro lo spazio museale in modo che la piazza fosse immediatamente disponibile alla cittadinanza. Si tratta di un ambiente di circa 450 m² con un'altezza di circa 25 m. Questo spazio è diventato un buco bianco che spicca dentro il museo interamente pavimentato di nero. Ho proposto per prima cosa il pavimento bianco e gli intonaci delle facciate che si affacciano su questa piazza. Questo è

assemblea della comunità di artisti A.R.I.A, Roma, primavera 2011



stato il primo atto: realizzare e posare l'intonaco bianco fatto di materiali naturali, applicato a mano libera, che avrebbe poi accolto la mia opera realizzata con gli stessi materiali e finiture del palazzo stesso. La mia opera parte da alcuni disegni semplici, immediati, e stimolati dal trovarsi dentro un edificio di uno dei maestri dell'architettura italiana, come stare dentro un libro leggendone le pagine e le singole frasi ed evidenziandone alcune, rilevandone dei particolari come si fa quando qualcosa di esse ci colpisce particolarmente.

Quello che vedete in proiezione è il primo disegno che ho fatto, semplicemente con un pennarello di quelli che si usano per evidenziare, ho evidenziato delle "frasi" dell'edificio. Questo è il disegno esploso della piazza, le quattro pareti che la contornano dove cominciano ad esserci queste frasi delineate e una pagina bianca alle nostre spalle. Quando dico alle nostre spalle intendo la pagina da cui si ha accesso alla piazza, intoccata perché questa piazza è, per me, tre cose allo stesso tempo: una piazza, un libro e un teatro, che tipo di teatro? Non un teatro orientale, avvolgente che ci colpisce da tutte le parti bensì un teatro rinascimentale, frontale che divide il suo spazio scenico in quinte laterali e palco centrale, quindi la piazza, la parete che sta alle nostre spalle quando si entra è intoccata. Frontalmente, quindi, ci sono alcune di queste "frasi", come dicevo prima, che vengono fatte emergere, selezionate. Le tre finestre che vedete in fondo sono quelle destinate ad accogliere le due sculture che si chiamano *Bronzi di Riace* e la cosiddetta *Testa del filosofo*.

Le superfici che compongono l'opera si sovrappongono in parte o scivolano in maniera da creare un lieve disturbo, molto leggero come fosse la neve che appare in una televisione fuori sincrono.

Su queste grandi pareti appare una specie di vocabolario realizzato con la stessa tecnica, lo stesso materiale già utilizzato per le pareti, quindi lo stesso intonaco che avevo progettato per esse, la stessa struttura metallica di fondo, lo stesso materiale di copertura in maniera che questa mia opera appaia perfettamente integrata con l'architettura stessa, essa vivrà in simbiosi con l'edificio, invecchierà con esso.

Oltre a un vocabolario, l'opera ricorda la notazione musicale, ed infatti durante i due mesi necessari alla sua realizzazione il "cantiere" ha iniziato la sua funzione di piazza pubblica ospitando circa 40 musicisti che hanno improvvisato dal vivo inseguendo i rumori generati dal cantiere medesimo.

In questa foto si vede il mio studio, quest'immagine serve per dire a me stesso dove sono io che vi parlo, chi sono, cosa rappresento a me stesso prima di tutto, me lo sono chiesto prima di venire qui e mi sono dato una risposta: sono esattamente in mezzo a qualcosa che cerca una alleanza e questo qualcosa mi pone delle questioni che hanno a che vedere innanzi tutto con una questione dimensionale, questa è la mia preoccupazione più grande oggi, cioè mi trovo al centro di una misura estremamente grande e di un'altra estremamente piccola, tutto quello che è una via di mezzo non mi interessa. Mi interessa solo quello che è capace ed ha desiderio di espandersi infinitamente oppure d'altra parte quello che, restringendosi, riesco a controllare, a fare da solo senza l'aiuto di nessuno, nel mio studio giorno per giorno. Da una parte ci sono opere di quella natura come vi ho mostrato prima e vi mostrerò ancora dopo, da un'altra parte invece opere minuscole di una piccolezza tale che a volte si possono racchiudere in una mano e che molto spesso nascono da un dialogo molto stretto con quelle grandi.

Questa invece è l'ultima opera che ho realizzato dopo ormai dieci anni che lavoro per realizzare una serie d'installazioni che si chiama *Passi*, tutte con la medesima strategia, tutte rea-



assemblea della comunità di artisti A.R.I.A., Roma, primavera 2011

lizzate esclusivamente in luoghi pubblici, museali ma anche religiosi o politici e che hanno tutti quanti a che vedere con la raffigurazione del potere. Si tratta di una strategia molto semplice che parte dalla scelta di un luogo, in questo caso è il Palazzo Ducale di Martina Franca e si tratta di realizzare dei grandi pavimenti di specchio che il pubblico, camminando sopra, frantuma in maniera che l'immagine, spesso molto decorata, come in questo caso, dello spazio circostante si rifletta nello specchio per frantumi, costruendosi e rovinandosi in continuazione grazie all'azione stessa del camminare. Ogni passo coincide con il costruire e decostruire un'immagine col pensiero rivolto al momento in cui di tutto quello che vediamo non rimane altro che una polvere luminosa fatta di particolari infinitesimali di cristallo. Sto lavorando anche a un progetto simile per il riallestimento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Si tratta di una grande installazione che andrà a occupare l'ingresso della GNAM.

Quello che vi mostro ora è un progetto futuro che per ora si ferma ad analizzare il dialogo possibile della luce con lo spazio. È un grande edificio in cui è ospitata la Fondazione Brodbeck a Catania. Si chiama "Fortino" per il fatto che una somma di edifici è circondata da un muro di cinta che ne fa appunto qualcosa di simile ad un forte militare. Il padiglione centrale ospiterà la collezione permanente del collezionista Paolo Brodbeck. Paolo mi ha chiesto di restaurare questo spazio. Io non sono un architetto e quindi non restaurerò lo spazio, non saprei neanche come fare. Però alcune cose mi piacerebbe molto suggerirle e poterle fare. La prima cosa che ho fatto, e che vedete in proiezione, sono dei disegni, molto semplici, non proprio "progetti" anche perché non ho molto chiaro in mente cosa farò, però ho chiaro in mente l'azione della luce nello spazio, quindi si tratta soprattutto di restituire, tramite il disegno, una luce molto particolare a uno spazio che attualmente non ne ha aprendo delle grandi

forature dentro il tetto e rendendo praticabile questo tetto facendo divenire anch'esso uno spazio espositivo che abbia come sfondo la periferia della città. Ma soprattutto mettere in dialogo due spazi, due piani meglio ancora, perché io ragiono da pittore e quindi immagino soprattutto superfici in dialogo. In fondo che cos'è la pittura? Quando mi si chiede questo, penso all'azione di un piano su una sfera. Per me la pittura è innanzi tutto qualcosa che ha a che vedere con un piano, e questa superficie ha una sua azione ispirativa rispetto a una sfera che è il mondo. In questo caso si tratta di mettere in dialogo due superfici: la superficie del piano espositivo sottostante con la superficie del piano espositivo superiore che saranno trattati con la medesima materia come se si trattasse di una sorta di gas che evaporando dal basso verso l'alto dà vita a qualcosa d'inedito. Questi disegni dovranno diventare una pratica architettonica che io non sarò in grado di concepire ma che mi auguro un architetto sarà invece in grado di interpretare.

Con questo avrei finito, se rimangono due minuti, per terminare, vorrei dire che mi capita di fare delle cose che non so fare, che non sono abituato a fare. Nella maggior parte dei casi, quando ci viene chiesto di fare qualcosa che non sappiamo fare, la prima risposta è immaginare un fallimento, essendo consapevoli della propria inadeguatezza, di una propria inadempienza, di un rapporto inutile con la realtà. Però la cosa straordinaria è che da questo riconoscimento se ne trae qualcosa che spinge ad immaginare, a portare questo senso di "inadempienza" dentro la realtà in modo che essa appaia a tutti più accogliente, più umana, con una sola parola meno perfetta. Grazie

Alfredo Pirri
Artista

COMUNITÀ ETICHE SU UN'ISOLA. L'ESPERIENZA DI *ETICO_F*

di Daniela Bigi

Se oggi avvertiamo, nei giovanissimi – filosofi, artisti, studiosi –, il desiderio di tornare a ragionare su una *ricostruzione* possibile, ipotizzando un superamento radicale delle posizioni affiorate, o formatesi ex novo, nel clima culturale della post-modernità; se assistiamo alla necessità diffusa di mettere in discussione in modo definitivo la maggior parte dei modelli tardo novecenteschi, frutto non sempre consapevole di una fase di “capitalismo assoluto e totalitario”, piuttosto che, come avviene da tempo, criticarne gli assunti per poi ritenerli, di fatto, insuperabili e incontrovertibili; se comprendiamo l'istanza profonda della generazione emergente di rileggere con occhi differenti alcune questioni poste agli inizi del XX secolo, con la circospezione e al contempo il coraggio di percorrere anche i terreni sdruciolevoli ereditati da un secolo ove la storia e l'ideologia hanno rischiato spesso di impantanare l'un l'altra; se guardiamo dunque all'oggi in senso stretto e da questa angolattissima prospettiva, dobbiamo prendere atto del fatto che è giunto forse il tempo di riprendere a parlare in termini universalistici, se non addirittura ontologici, con tutto quello che può comportare questo stravolgimento di prospettiva anche sul piano dei rischi. Ma il cammino al momento si propone soltanto in modo intuitivo, risiede in una fase aurorale, non è neppure tratteggiato, e quindi non possiamo che muoverci dentro i sentieri che conosciamo meglio tra quanti, soprattutto negli ultimi due decenni, hanno cercato di fronteggiare l'onda

d'urto dell'offensiva globale proponendo pratiche di resistenza estetica che possiamo anche leggere come resistenza etica. In questi anni troppo complessi, che si è pensato invano di poter domare attraverso la tecnica¹ e di poter decodificare ricorrendo alle sole scienze economiche, in realtà abbiamo sbandato da tutte le parti, completamente orfani, orfani soprattutto di nemici dichiarati. L'arte, ultima delle discipline contemporanee a godere di qualche credito se non quando diventa funzionale all'industria dell'intrattenimento culturale², l'arte nel suo complesso ha scelto l'unica strada percorribile, quella dell'agire dentro la microsituazionalità o, per dirla meglio, dentro la dimensione delle micro narrazioni, delle “little stories”³. Si è ragionato – e non si poteva fare diversamente – a partire dalla lettura e dall'ascolto di singole realtà, singoli territori, singole storie, si è lavorato *con* e *per* grandi e piccole comunità.

Forse oggi siamo ad un bivio, pericoloso in quanto tale – soprattutto per quanti di noi nel Novecento ci sono nati e cresciuti, e soprattutto hanno collezionato memorie – ma certo di cruciale interesse per capire se può esistere un modo nuovo per riannodare tutte quelle storie...

Ragionare in termini di comunità, dunque, è stato necessario, è tutt'oggi necessario, sia perché impossibilitati a fare diversamente, avendo appreso che è con le minuscole del quotidiano che si devono fare i conti piuttosto che con le maiuscole della



in alto: Massimo Bartolini con Delfio Plantemoli lavorano alla rielaborazione dell'inedito musicale di Lucio Piccolo in vista della performance. Ficarra, 2010 (produzione RISO, Palermo); in basso: Massimo Bartolini, *Una volta trasparente*, 2010 (produzione RISO, Palermo); nella pagina a fianco: Marinella Senatore, diversi momenti di backstage durante la realizzazione di *Noi simu*, Enna 2010 (produzione RISO, Palermo)



storia, soprattutto dopo che l' '89 ha costretto a riscriverne larghe fette, sia perché è nell'idea di comunità che si può ancora pensare di ritrovare quella vis di pensiero, ma anche di azione desiderata e consapevole, che la metropoli globalizzata, nel suo essere fagocitante e appagante carnefice, ha fatto di tutto per annientare.

Comunità etiche ci suggerisce Massimiliano Scuderi in questa nostra sede per individuare uno degli orizzonti di lavoro che più spesso l'arte ha deciso di assumere negli ultimi due decenni, quell'arte, si badi, che è riuscita a sfuggire alle lusinghe della logica finanziaria.

Sono stata invitata per portare una testimonianza, e credo sia un fatto di non poco conto che questa testimonianza riguardi un'isola, e noi ci troviamo qui a parlare proprio *dalla* visuale e *delle* potenzialità di un'isola come la Sardegna. La mia esperienza riguarda la Sicilia, una terra che nel suo avere secolarmente resistito ai processi di modernizzazione, e quindi nel suo aver vissuto una lunga condizione di arretratezza legata alla sua facies rurale, si presenta oggi, quasi paradossalmente, come uno scenario di interesse primario sia per la verifica di quell'ipotesi di visione euromediterranea, di pensiero meridiano, della quale tanto hanno parlato figure come Serge Latouche⁴, Franco Cassano⁵, ma prima ancora Albert Camus⁶ ovviamente, sia per l'avvio di un cammino nuovo che, partendo

dal recupero di radici, saperi, tradizioni, visioni millenarie, possa rispondere in modo stringente e inatteso alla crisi culturale in cui è sprofondata l'Occidente.

Nel 2009, RISO – Museo d'arte contemporanea della Sicilia mi incarica di formulare un progetto che potesse interpretare in termini convincenti il modello di *museo diffuso* che aveva scelto di abbracciare come propria identità fin dalla sua fondazione⁷ e sul quale stava lavorando con successo su vari fronti. Trattandosi di un museo regionale con sede nel capoluogo – Palermo – la questione era quella di uscire extramoenia e coinvolgere un ampio territorio regionale, registrandone le istanze e incrementandone lo sviluppo.

Dopo due decenni di dibattiti sul senso e le pratiche dell'intervento dell'artista nello spazio pubblico – dibattiti sfiananti, che spesso abbiamo anche registrato sulle pagine di "Arte e Critica", dibattiti talvolta pretestuosi, e comunque molto spesso fuorvianti perché sul terreno della teoria, soprattutto quando declinata in termini sociologici, si perde di vista facilmente lo specifico effettivo, intraducibile, dell'arte – mi interessava andare a verificare fondamentalmente due aspetti: se l'arte trova davvero un momento rigenerativo nel momento in cui entra nel vivo del contesto sociale e, soprattutto, se di fatto essa è ancora in grado di attivare processi conoscitivi e condizioni aggregative autentiche.

Lungi dal volere con questo individuare prassi virtuose che potessero poi assumere valore normativo – perché credo che l'istanza di normativizzazione che ha pervaso gli ultimi venti anni sia uno degli indicatori più seri della crisi culturale che li ha attraversati e che ci ha condotto all'oggi –, volevo esperire direttamente il potenziale di incidenza dell'arte in uno dei contesti più stimolanti dell'Europa di questo inizio di Millennio. Ricongiungere due lembi che si sono temporaneamente e ingiustamente disgiunti, ovvero la dimensione avanzata del pensiero che l'arte da sempre rappresenta e un humus socio-culturale tra i più fertili, ossia una sponda del Mediterraneo, mi pareva una sfida necessaria. E continuo fermamente a pensare che questa sia la direzione da assumere.

I risultati che ne sono seguiti, e che cercherò di illustrarvi, hanno rappresentato per me una conferma straordinaria, la conferma che le *little stories*, le microsituazioni di intervento, le comunità rigenerate, possono rappresentare una risposta concreta e costruttiva alla crisi di valori che ci sta devastando. Il problema reale è la mancanza di continuità. La discontinuità delle azioni depotenzia, come avverrebbe in qualsiasi processo costruttivo, gli obiettivi e i risultati delle azioni stesse. La potremmo leggere come un brillante strumento coercitivo della società tardo capitalista e associarlo ad un altro degli strumenti più brillanti e coercitivi espressi negli ultimi decenni bui, che è quello dell'audience...

Nel selezionare i centri in cui operare, ho cercato delle situazioni in cui l'inserimento di un discorso artistico potesse rappresentare o un elemento di continuità dentro una tradizione locale legata alla cultura contemporanea, rispetto alla quale poter funzionare da volano, o uno scarto rispetto ad un ordinario problematico. Volevo che si esperisse l'arte attraverso quella lente del *dono* così cara a certi francesi del secolo scorso e così poco presente nei nostri orizzonti attuali. Una questione complessa quella del *dono* , che da Marcel Mauss⁸ a Jacques Derrida⁹ mi offriva prospettive di grande specificità rispetto a quanto avevo in mente.

Non si trattava di ricadere negli stereotipi della cosiddetta Arte pubblica, che non condivido come etichetta storiografica e ancor meno come categoria estetica. Si trattava di prendere di petto la contraddittorietà di una terra come la Sicilia e cominciare a scavare, utilizzando la sensibilità, la specificità espres-





Flavio Favelli, *Alfasud 1X2*, 2010, Palazzo del Comune, Termini Imerese (produzione RISO, Palermo)

siva e l'alterità dell'arte, partendo da un assunto ancora di grande attualità, ovvero l'affermazione di Goethe che leggeva l'isola come il luogo in cui convergevano tanti raggi della storia del mondo. Proprio mentre continuavamo a ragionare sull'identità che desideravamo per questa nostra difficile Europa...

Il paesaggio, nel suo valore immenso in termini di visibilità e invisibilità, come portato storico dello scorrere del tempo ovvero come ritratto diacronico del volto di una civiltà¹⁰, come deposito di risorse ma anche di stupore, è stato il veicolo che ho scelto per cominciare a ragionare sulla Sicilia insieme ai cinque artisti che ho invitato: Massimo Bartolini, Flavio Favelli, Hans Schabus, Marinella Senatore, Zafos Xagoraris, e nei quattro luoghi che avevo scelto: Enna, Termini Imerese, Capo d'Orlando, Ficarra. L'acronimo che veniva fuori mettendo in fila questi nomi, *ETICO_F*¹, lo abbiamo adottato poi come titolo dell'intero progetto perché offriva la più aderente chiave di lettura dei nostri intenti.

Avevo individuato questi artisti per via delle loro provenienze geografiche e culturali differenti (Italia, Austria, Grecia) e per la diversità delle questioni che sollevavano attraverso il loro lavoro. Più che una condivisione di pratiche e di visioni mi premeva lavorare sulla diversità e mi interessava che gli artisti si relazionassero in modo libero con quei territori, che cercassero nella storia locale e si confrontassero con le tensioni in atto. Quello che si trattava di fare era operare una "lettura plastica" del paesaggio, basata proprio sulla valorizzazione delle differenze¹². C'era un dato di fatto significativo dal quale partire, e cioè che i giovani siciliani non desideravano più scappare, come era avvenuto per generazioni, ma restare, con la consapevolezza che il sistema di valori custodito gelosamente dal Mediterraneo per secoli andava recuperato per rispondere alla desertificazione valoriale in atto, o meglio, al diffuso sentimento di disappartenenza con il quale viviamo oggi. C'era da tornare a riflettere sull'idea, così incisiva, di un *Mediterraneo inclusivo*, e da lì risalire le correnti del *pensiero meridiano*.

Le letture che questi cinque artisti hanno dato del paesaggio siciliano sono tutte riferibili ad un paesaggio antropico, dietro al quale non è difficile scorgere, però, nella maggior parte dei casi, l'evocazione di un paesaggio naturale che vive quasi della dimensione atemporale del mito. Evidentemente abbiamo bi-

sogno di recuperare qualcosa di quella atemporalità. La Sicilia della memoria, così come il resto del Mediterraneo, si presenta in realtà oggi all'uomo occidentale come un bacino inesplorato di risposte.

E credo che la Sardegna possa presentarsi in modo analogo se riesplorata con strumenti diversi.

Uno degli interventi più calzanti rispetto ai miei obiettivi è stato sicuramente quello di Massimo Bartolini nel borgo di Ficarra, un paese del messinese dall'identità agricola, spopolatosi da diversi decenni ma – ed è per questo che lo scelsi – virtuoso esempio di recupero e rilancio di attività produttive e culturali ad opera di un'amministrazione sensibile e di una comunità determinata.

L'artista si è inserito in un contesto ove si stava lavorando da tempo a supportare gli studi scientifici su Lucio Piccolo, in virtù dei quali erano nati un Centro studi e un piccolo Museo. Il lavoro di Bartolini è diventato parte integrante di questo flusso

di energie e di pensiero, ne ha rappresentato un momento di ampliamento e di approfondimento. Un volano appunto.

Piccolo fu un intellettuale poliedrico, poeta, musicista, profondo conoscitore della letteratura internazionale, isolato ma sempre aggiornato, animatore di un cenacolo sofisticato della Sicilia novecentesca¹³. Bartolini ha realizzato tre lavori intorno alla sua figura (una performance, un video e una installazione) e nel farlo è riuscito ad interpretare e a dar voce alle istanze del paese: recuperare, attraverso lo studio di Piccolo, una catenaria valoriale sulla quale fondare la rinascita di una comunità gravemente compromessa dalle conseguenze dello spopolamento ma risolta nel progetto di ricostituirsi e ripartire.

I tre lavori sono un grande omaggio al poeta siciliano e alla natura evocata dai suoi *Canti barocchi*, e al contempo rappresentano una riflessione sul paesaggio di Sicilia e su quello che esso può rappresentare in termini universali per quella particolare congiunzione tra *natura e storia* cui ha saputo dar vita. "Mi interessa l'azione di coniugare", ha scritto Bartolini diversi anni fa, un'affermazione che parla del superamento profondo delle distanze, della pienezza del con/fondersi. "Essere insieme casa e abitante. Essere paesaggio e passeggiatore. Giardino e giardiniere", scriveva ancora.

Tornare a riflettere sul portato del *metron* mediterraneo, tornare al concetto ampio di inclusività si rende oggi necessario.

Ficarra, dopo la residenza di Bartolini – adottato dal paese come fosse un amico pluridecennale, complice nella sfida avvincente del riscatto che passa attraverso lo studio, il pensiero, l'arte – ha accelerato il proprio processo di aggiornamento, ha moltiplicato le attività culturali, è cresciuta come polo turistico ed è entrata a pieno titolo nella geografia dell'arte contemporanea, grazie all'incremento delle attività di residenza e produzione artistica del Centro Studi Lucio Piccolo, che nel frattempo ha preso il nome di Stanza della seta.

Un'altra comunità etica di interesse rilevante si è creata ad Enna con l'impegno di Marinella Senatore. Nella città più interna della Sicilia, il grande "granaio dell'impero", isolata tra vaste distese coltivate, ho pensato che fosse necessario lavorare intorno ad una proposizione corale, e i risultati dell'intervento sono stati effettivamente di un valore inestimabile. L'artista ha lavorato con le comunità operaie, e in particolare con gli ex minatori nelle solfatare. Ha registrato ore e ore di racconti, di confidenze, di memorie a partire dalle quali, insieme agli stessi

Flavio Favelli, *Mobilia Essay (Sicilia)*, 2010, Chiesa di Maria Santissima della Misericordia, Termini Imerese (produzione RISO, Palermo)



minatori, ha realizzato una sorta di un monumento/omaggio ai tanti emigranti morti nella tragedia del Bois du Cazier a Marcinelle e a tutti quelli che hanno speso le loro vite in modo analogo. Interessante tornare a pensare all'idea di monumento, ma nei termini fluidi dell'immagine elettronica... Ragionare sul monumentum significa poter condividere una piattaforma di valori intorno ai quali riconoscersi come collettività.

Per costruire questo video/monumento Senatore ha voluto lavorare proprio con i minatori, tutti ormai molto anziani, e la strategia che ha adottato per stabilire con loro un rapporto di complicità, che permettesse di conferire un senso duraturo, non occasionale, al tessuto di relazioni messe in campo, è stata quella di renderli co-autori, co-registi, co-sceneggiatori di un'opera molto complessa, ove il piano della memoria viene indagato attraverso la fase del casting alla presenza di centinaia di cittadini di tutte le età, e poi restituito dagli stessi minatori attraverso la stesura condivisa della sceneggiatura e della regia del video. La riproduzione attraverso la fiction di alcuni episodi particolarmente duri affioranti dalla memoria non solo ha ricostituito una comunità intorno all'elaborazione collettiva, ma soprattutto ha reso possibile la trasmissione ai più giovani

Massimo Bartolini e la soprano Simona Calà durante le riprese presso il Cimitero dei cani di Villa Piccolo di Calanovella, Capo d'Orlando, 2010



Un'immagine della performance di Massimo Bartolini, *Una volta trasparente*, presso la Fortezza Carceraria di Ficarra, 2010



Zafos Xagoraris mentre conduce *Indicatore/Indicator* lungo le vie di Termini Imerese, 2010 (produzione RISO, Palermo)

di un portato esperienziale mai condiviso prima, restituendo i contenuti di una storia che rischiava l'oblio.

L'artista ha funzionato come mediatore generazionale ma, soprattutto, come motore di verifica identitaria e rigenerazione della memoria, riannodando relazioni interrotte che, finito il momento condiviso e emozionante della creazione dell'opera, ritrovano nella permanenza dell'opera stessa il collante e il memento. Questo è il passaggio significativo che la generazione degli attuali trentenni ha condotto rispetto agli assunti dell'*estetica relazionale* per come si è espressa negli anni novanta.

I giovani artisti sono tornati a riflettere sulla irrinunciabilità dell'opera pur operando, in molti casi, attraverso una processualità di matrice e finalità relazionali.

Flavio Favelli e Zafos Xagoraris li ho chiamati invece a confrontarsi con Termini Imerese durante la stagione calda della dismissione della FIAT. Come intervenire nel vivo di un conflitto sociale? Non era facile sottrarsi alla retorica e altrettanto complesso era orientarsi tra le tante tensioni interne al dibattito

politico che accompagnava lo smantellamento del grande stabilimento industriale.

I due artisti hanno ripetutamente incontrato l'amministrazione, le molte associazioni locali, gli artisti, operando con le modalità proprie a ciascuno, Favelli per via iconica, Xagoraris attraverso l'immaterialità sonora.

Favelli ha scelto di occupare la facciata del Comune con due neon. Uno, *Alfasud*, rimandava al passato della FIAT, a quella fase storica in cui l'apertura di un grande stabilimento nel meridione assumeva il valore del riscatto economico e sociale; l'altro, *Totocalcio*, altrettanto datato, rappresentava l'altra faccia della medaglia, l'affidarsi all'imprevedibilità della fortuna per rispondere alle urgenze del quotidiano. Le due scritte si fronteggiavano sulla piazza principale della città sofferente, restituendo un ritratto agghiacciante di una condizione sia politica che sociale. Lavorando sulla potenza comunicativa dei loghi, l'artista aveva sintetizzato in modo icastico il paesaggio della Termini Imerese sedotta (dal sogno industriale) e poi abbandonata, aveva avvicinato vertiginosamente, in un sol colpo,



Hans Schabus, *Monumento a un disoccupato 1*, 2010. Castello Bastione, Capo D'Orlando (produzione RISO, Palermo)

Daniela Bigi

Docente di Storia dell'arte contemporanea presso
l'Accademia di Belle Arti di Palermo
Co-direttore di "Arte e Critica"

il paesaggio preindustriale, quello del sogno di rilancio e quello della sconfitta. Grosse polemiche sono scaturite da questo intervento, sedute rissose in giunta comunale, blog arroventati dove i cittadini animatamente si sono confrontati proprio a partire dall'input generato da Favelli. Alla fine dell'evento, il sindaco mi disse che l'incontro con l'arte contemporanea era stato scardinante e che già da solo avrebbe potuto restituire senso al suo difficile mandato.

Il conflitto latente tra differenti gruppi cittadini aveva trovato un terreno di emersione attraverso la scintilla innescata dall'arte. Zafos Xagoraris, che proprio in questi giorni ha lavorato qui a Nuoro all'interno delle attività del DECA Master, anche a Termini ha privilegiato la dimensione immersiva nel tessuto cittadino operando attraverso la componente sonora.

Dentro una tradizione che trova nella cultura situazionista il precedente più prossimo – ma che in realtà parte dalla *promenade* surrealista, passa attraverso la *dérive* situazionista, e arriva agli *audiowalks* e ai *walkscapes* degli ultimi decenni¹⁴ – l'artista greco opera a partire da un'area apparentemente marginale del centro cittadino, che in realtà dietro la sua immagine *délabré* celava un'inconscueta compresenza di microcomunità: un monastero, una biblioteca, una palestra, il tutto affacciato sui resti di un anfiteatro romano.

Con un procedimento di sovrapposizione alla sonorità cittadina di un'altra dimensione sonora, catturata dentro i locali della palestra durante gli allenamenti alla lotta libera, l'artista gira per le strade della città con un carrello dotato di altoparlanti. Crea una sorta di *détournement* che alterando la percezione abituale funziona in questo caso nella direzione della presa di coscienza e della restituzione di vigore. Nel tessuto urbano di una città che non sa come reagire al peso sovrachiarante di decisioni prese altrove, Xagoraris diffonde la sonorità inusuale del corpo che lotta. Nulla di didascalico, nulla di esplicito. Ma la confusione dei piani percettivi funziona come attivatore di processi individuali che possono trovare nella dimensione collettiva una risposta concreta e operativa.

Chiudo con poche parole dedicate ad Hans Schabus, uno dei più noti artisti austriaci della sua generazione, il cui lavoro, asciutto e duro, non ha bisogno di spiegazioni perché vive dell'immediatezza della sua fisicità. Invitato ad operare



nel Castello Bastione di Capo d'Orlando, Schabus, che lavora sempre ed esclusivamente con i dati di realtà, spostandoli o riconfigurandone l'habitat per renderli di nuovo vivi e parlanti, ha scelto come prima tappa del suo percorso il magazzino/discardia comunale, dal quale ha prelevato due bacheche, di quelle che si usano negli uffici pubblici per comunicare con il pubblico, ed esponendole nelle sale del Castello, le ha titolate *Monumento a un disoccupato*. Durissimo nella icasticità con la quale ritrae il nostro presente.

Il dialogo con la città marina non è stato allargato, il Castello era fuori mano, il lavoro forse troppo difficile (oltre alle bacheche in alluminio c'erano altri oggetti prelevati e posti a terra, un lampione stradale, delle sacche arancioni per interventi autostradali, dei giornali), eppure la piccola comunità che vive a ridosso del Castello, e i custodi dello stesso, che durante la residenza si sono stretti intorno all'artista e al suo studio temporaneo, dopo la chiusura della mostra hanno chiesto all'amministrazione comunale di dar seguito a questo tipo di esperienze perché l'incontro con Schabus e con l'arte aveva dato un senso nuovo alle loro giornate.

E lo stesso accade ancora a Ficarra, poco distante da Capo d'Orlando, dove seguire gli artisti in residenza e partecipare attivamente alla produzione delle loro opere è divenuto quasi un rito collettivo attraverso il quale riscoprirsi, rispecchiarsi e costruire collettivamente il domani.

per le tre immagini: Hans Schabus al lavoro durante la residenza presso il Castello Bastione, Capo D'Orlando, 2010



NOTE

1. Umberto Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, 2000.
2. La trattatistica in questo ambito ha vissuto un'accelerazione quasi smodata a partire dalla seconda metà degli anni ottanta (per l'Europa si può usare come discrimine significativo per tale accelerazione il dibattito scatenato dalla nascita del Centre Pompidou), con una ulteriore impennata a ridosso della edificazione dei mastodontici musei delle archistar. Una sintesi aggiornata e critica di molte delle questioni emerse a livello internazionale negli ultimi anni si può trovare in Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, 2012.
3. Senza tornare sempre e soltanto sul d'altronde fondamentale, *La condizione postmoderna* che Lyotard ha pubblicato nel '79 a Parigi (*La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit) e che in Italia è stato tradotto nel 1982, dato alle stampe da De Donato, mi sembra interessante riferirci ad un saggio successivo dello stesso autore, *The tomb of the intellectual*, Political Writings, University of Minnesota Press, 1993.
4. Interessante a tal proposito il capitolo "Utopia mediterranea e decrescita" in Serge Latouche, *Come si esce dalla società dei consumi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011, pp.149-159.
5. Franco Cassano si è occupato lungamente di questi temi. Si vedano: Franco Cassano

- e Danilo Zolo, *L'alternativa mediterranea*, Feltrinelli, Milano, 2007 e, precedente, Franco Cassano, *Il pensiero meridiano*, Editori Laterza, 1996.
6. È soprattutto in *L'uomo in rivolta* (Bompiani, 1957) che Albert Camus ha esplicitato con chiarezza il suo pensiero meridiano, tratteggiando con precisione la sua idea di rivoluzione (da realizzare attraverso l'arte) e quella di "uomo mediterraneo", in una visione mediterranea di matrice greca, fondata sulla misura, che viene contrapposta alla visione del mondo nordeuropea.
 7. L'identità di Riso come *museo diffuso* venne scelta da Renato Quaglia – direttore artistico del museo negli anni della fondazione e dell'avvio dell'attività – insieme agli allora responsabili del Museo, Sergio Alessandro e Antonella Amorelli. Nell'ottica del museo diffuso vanno letti tutti i progetti del Museo, dall'Archivio S.A.C.S dedicato alla scena emergente a *I germogli di Riso*, dedicato alla Collezione, passando attraverso la rete del contemporaneo, che il Museo decise di costruire ex novo in una terra ove il contemporaneo non aveva mai avuto uno sviluppo coerente e sistematico.
 8. Marcel Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, 1965. Pubblicato a Parigi nel 1950 (*Essai sur le don*, puf, Parigi, 1950), e di grande rilevanza per gli antropologi e filosofi successivi, Mauss vi indaga l'importanza del dono nelle società arcaiche analizzandone tutte le implicazioni e arrivando a ricono-



Zafos Xagoraris, *Indicatore*, 2010. Chiostro di Santa Chiara, Termini Imerese

scerlo come "fatto sociale totale".

9. Jacques Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, Raffaello Cortina Ed., 1996, nato dalla raccolta di conferenze *Donare il tempo* tenute nel 1977-1978 all'École Normale Supérieure, Parigi
10. Serenella Iovino, in *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, 2006, ragionando su Pasolini e la sua visione del paesaggio scrive parole molto vicine a quanto avevo in mente mentre lavoravo ad *ETICO_F*. "L'opera di Pasolini è infatti impensabile al di fuori di una realtà localizzata, di un paesaggio che cambia e che vive. (...) Pasolini cerca la specificità (le 'realtà singolari') sotto forma di lingua, di cultura, di storia, di rapporto sensuale con la natura. Egli cerca cioè i modi in cui la presenza umana e l'ambiente fisico si condensano in un paesaggio composito (...). In questi luoghi naturali e culturali la differenza assume forme e spessore. È per questo che il paesaggio è, per Pasolini, sempre una realtà plurale. È plurale, innanzitutto perché è la somma di tutti gli aspetti che si muovono in esso; ma ancor di più perché non esiste un unico modello di paesaggio, mentre invece esistono in ogni paesaggio delle costanti morali che, attraverso i casi singoli, ritornano. (...) Lo sguardo di Pasolini al paesaggio è cioè quello di un'etica dei luoghi, alla ricerca dei valori che vi si sono depositati nei secoli. Tali valori sono molteplici: la possibile continuità tra la vita dell'essere umano e quella della natura, nel senso ecologico della varietà di aspetti che questa vita assume; la capacità umana di definirsi attraverso il paesaggio, e di trasformare la propria storia culturale rapportandosi conoscitivamente alle forme che, col tempo, si cristallizzano nei luoghi; ma soprattutto la bellezza, che è qui un valore etico, e corrisponde alla capacità del paesaggio di vivere, come direbbe Kerényi, in una 'doppia contemporaneità' di presente e passato, di natura e cultura".

11. Il progetto ha avuto una durata complessiva di un anno ed è passato attraverso due fasi, ovvero una prima fase di residenza di ciascun artista in un luogo con realizzazione di opere e allestimento di una mostra; l'altra fase, più lunga, confluita in un'unica grande mostra (dal titolo *Sotto quale cielo?*) nelle



Zafos Xagoraris, ripresa degli allenamenti nella palestra di lotta libera, Termini Imerese

Hans Schabus, *Lungomare*, 2010. Castello Bastione, Capo D'Orlando (produzione RISO, Palermo)



sale di Palazzo RISO a Palermo, ove sono state esposte tutte le opere realizzate in residenza più altre nuove opere scaturite da un anno di riflessioni e di confronti.

12. Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, ed. Pierre Falanc, Parigi 1987, edizione italiana *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 1998.

13. Appartenente a una famiglia della più antica nobiltà isolana, cugino di Tomasi di Lampedusa, Lucio Piccolo salì agli onori della cronaca letteraria in occasione della presentazione che ne fece Montale al Convegno di San Pellegrino Terme nel 1954. Montale, dopo averlo presentato al Convegno fra le emergenze della giovane scena italiana – senza sapere che Piccolo, in realtà, era già un cinquantenne – firmò la prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, pubblicato da Mondadori nel 1956. La nota Villa Piccolo di Calanovella, dove Lucio visse con il fratello Casimiro (fotografo appassionato di occultismo) e la sorella Agata Giovanna (botanica), attualmente sede della Fondazione Piccolo a Capo d'Orlando, si trova a pochi chilometri da Ficarra.

14. Viviana Gravano, in *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione. L'arte contemporanea e il paesaggio metropolitano* (costa&nolan 2008), ricostruisce alcune possibili tappe di quella dimensione attiva all'interno del paesaggio metropolitano che l'artista novecentesco ha ripetutamente rivendicato.

CONIUGAZIONE DEL VERBO “TUTELARE” AL PASSATO PROSSIMO, PRESENTE E AL FUTURO SEMPLICE: IL CASO ARZACHENA NEL DIBATTITO MUSEOLOGICO DI IERI E DI OGGI

di Paolo Coen

“Mare e cemento. Costa Smeralda: il cantiere dell'emiro”. Questo il titolo di uno fra i molti articoli comparsi sui quotidiani nazionali nell'autunno 2011. Articoli che naturalmente si collegano, riportano sotto i riflettori la Costa Smeralda e il comune di Arzachena. Ecco in sintesi la notizia: un gruppo internazionale di affari ha in progetto di realizzare in Costa Smeralda un investimento edilizio dell'ordine di alcune centinaia di milioni di euro.

La notizia, comunque in attesa di verifica, pone ancor prima della sua discussione nelle sedi opportune una serie di domande, le quali per amore di semplicità possono anche assumere la forma interrogativa diretta. “Preso in sé, il progetto deve considerarsi una minaccia per la tutela del paesaggio? La Sardegna e l'Italia, tanto più in un periodo di crisi occupazionale ed economica, possono rinunciare a occasioni di tale portata? O, ancora: esistono procedure, metodi, protocolli grazie ai quali è possibile affrontare situazioni del genere in termini corretti? E perciò ottenere esiti soddisfacenti?”.

Ecco chiariti i termini della questione e anche il cuore del discorso. La necessità di conciliare lo sviluppo del territorio con le istanze teoriche e le “buone pratiche” della tutela. Dove per tutela s'intende in termini culturali – e dunque al di là delle distinzioni normative – quel complesso di azioni volto a conoscere, conservare materialmente e garantire la pubblica fruizione del bene culturale. Intenzionalmente preferisco l'espressione “pubblica fruizione” a quella di “valorizzazione”, ormai soggetta a un eccesso di usi ed abusi.

Il tema è tutt'altro che nuovo. La Penisola, è fatto noto, vanta una politica, anzi delle politiche di tutela profondamente radicate nella storia. Addirittura secoli prima che l'Italia si costituisse come nazione. È di certo vero che specie negli ultimi anni questa impostazione tradizionale e il complesso giuridico-amministrativo che ne è derivato sono stati avvertiti da un sostanziosa fetta della società civile come un limite, come una barriera, assai più che come un baluardo o un interlocutore tecnico-istituzionale. A sentire questa sostanziosa fetta, lo Stato in materia di tutela non esercita la sua potestà, non fa lo Stato, laddove non si rivela capace di badare ai propri beni, che poi sono beni di tutti. In alcuni casi li confina nei depositi o li destina a un rapido deterioramento. In altri casi crea barriere o impedisce a chicchessia di accedere ai beni stessi, anche a quelli chiusi nei depositi, non fosse altro per dare una mano. Specie negli ultimi anni questa impostazione tradizionale è stata ricollegata a un supposto ‘partito dei soprintendenti’ o ancor più corsivamente etichettata come “partito del no”.

Da questo sentimento largamente diffuso – anche se non unanime – ha preso il via, fin dagli anni novanta del secolo scorso, una serie di riforme d'indirizzo liberista, per semplificare i termini. Riforme che hanno fatto e fanno capo a figure politicamente e culturalmente assai diverse fra loro, da Alberto Ronchey e Giuliano Urbani fino a Matteo Renzi e Dario Franceschini. Ma il cui indirizzo rimane in fondo comune: aprire, aggiornare il sistema di tutela alle nuove istanze, alle

nuove domande e ai nuovi obiettivi posti dalla società civile. Come ha ricostruito Salvatore Settis in varie sedi, queste riforme, questo vento non hanno in realtà un colore politico. Sono state promosse, con singolare continuità, dalla sinistra come dalla destra di governo. Questo indirizzo, questo vento è venuto clamorosamente alla luce nel 1993 nei provvedimenti dell'allora ministro Ronchey in materia di “servizi aggiuntivi” nei musei dello Stato. Ha continuato a soffiare nelle riforme attuate dal ministro Urbani, da cui derivano il relativo codice e, a seguire, nel Decreto Legislativo 152 del 2006 e successive modifiche sull'Ambiente. È un indirizzo, ripeto la metafora, un vento che continua a soffiare anche oggi e che stimo allo stato attuale difficilmente reversibile. Vi fu un tempo in cui lo Stato acquisiva su di sé quei beni che altri soggetti si rivelavano incapaci di gestire. Ciò avveniva spesso con palazzi o grandi complessi architettonici, lasciati decadere da soggetti come per esempio famiglie nobili o, in circostanze più rare, ordini monastici. Fra i casi più eclatanti che vengono subito in mente sono il castello ducale di Aglié, nel Canavese, ceduto allo Stato dai duchi di Genova negli anni sessanta del Novecento, ancor oggi di competenza della Soprintendenza ai Beni Architettonici del Piemonte. Oppure, stavolta nel sud, la certosa di Padula, nell'estrema propaggine della provincia di Salerno, quasi al confine con la Basilicata. Un cantiere immenso, quello di Padula, che, colpito dal terremoto degli anni ottanta, divenne una sorta di bandiera del Ministero, un esperimento pilota.

Certo, ancor oggi esiste ed è vita una parte del sistema-paese pronta a difendere queste prerogative e la piattaforma culturale ed ideologica che vi è sottesa. Basti pensare, fra i molti episodi recenti, alla petizione portata avanti nell'estate 2014, sia pure con strumenti e argomentazioni in parte diverse, da esponenti del mondo della cultura e della storia dell'arte quali Marisa Dalai, Carlo Ginzburg e Silvia Ginzburg, in favore del mantenimento alle soprintendenze della tutela territoriale e dunque, a specchio, per contrastare la riforma dei beni culturali promossa da Dario Franceschini.

Ma, giova ripeterlo, l'impressione generale è che il clima complessivo del Paese sia decisamente e forse irreversibilmente cambiato. Il punto è: in quale direzione, in quale dimensione istituzionale?

Nel passaggio dagli anni novanta del XX ai primi del XXI molti politici – e, per ricaduta, molti esponenti della cultura insieme ad essi – hanno pensato, supposto e proposto che il testimone, il ruolo delle soprintendenze, cioè dello Stato, nel campo della tutela potesse e dovesse passare alle regioni, in particolare a partecipate dove le regioni avevano una quota. Il sintomo più chiaro di questa tendenza è la serie di fondazioni o consorzi museali sorti negli ultimi anni con l'obiettivo di gestire beni tecnicamente di proprietà demaniali. La formula ha avuto uno dei suoi laboratori a Torino, con il Museo Egizio e poi il Consorzio della Venaria Reale; successivamente ha preso piede con un modello amministrativo e istituzionale fondamentalmente analogo in Lombardia, nella Villa Reale

di Monza. Nel maggio del 2012 è stato infine proposto per la prima volta a un grande museo dello Stato, la Pinacoteca di Brera. Al di là delle bandiere ideologiche, questo processo di decentramento, di passaggio di poteri dal centro alle periferie, una volta tradotto in realtà ha tuttavia mostrato parecchi limiti, sul piano della politica culturale, della museologia e financo dei presunti vantaggi sul piano economico e occupazionale. Questa notazione, in sé, va oltre l'obiettivo perdita di forza politica negli ultimi mesi della Lega e delle sue imitazioni. Il ruolo delle regioni nella tutela del sistema-paese, certamente essenziale, dovrà perciò viaggiare su binari differenti rispetto al passato e soprattutto avere differenti presupposti ideologici e culturali.

La tendenza più recente – ed anche la più forte, in quanto voluta e sostenuta dall'attuale esecutivo – consiste nell'individuare una ventina – per l'esattezza 19 – fra i 431 musei dello Stato e nel dotarli di autonomia amministrativa, così da renderli "competitivi" nel mercato dell'economia e del turismo culturale internazionale. Difficile, allo stato odierno, affermare se e come la ventina di istituti selezionata – questa sorta di "Serie A" della museologia italiana – saprà rispondere ad aspettative di questo genere. A titolo di inciso, vale solo notare come anche gli istituti più redditizi e sofisticati dal punto di vista amministrativo, dal Metropolitan Museum di New York al Musée du Louvre di Parigi, riescano a coprire solo un terzo dei costi di gestione attraverso gli introiti derivanti dalle biglietterie e dai cosiddetti servizi aggiuntivi, ovvero bar, ristoranti, librerie e così via. Tornando invece alle premesse culturali e politiche alla base della realtà della tutela, perfino gli esponenti più agguerriti del filone "liberista" – ovvero quanti continuano indomiti a riferirsi ai beni culturali come il "petrolio dell'Italia" e dunque secondo un profilo meramente economico – sono costretti ad ammettere che l'esistenza del detto "petrolio" si deve alla struttura tecnico-amministrativa vigente: ovvero a quella struttura che fa capo al Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo e che si articola a livello periferico attraverso le varie soprintendenze. Le sole capaci di garantire fino al presente il concetto di tutela integrata.

Un discorso serio e quel che più conta pragmatico intorno agli interrogativi di partenza deve perciò essere capace di trovare una linea di crinale tra le conflittualità, le sclerosi – di natura ideologica o ancor peggio etica – che spesso vedono contrapposti questi due partiti, il partito dello sviluppo e quello della conservazione a tutti i costi. Questa linea di crinale può e deve risiedere nella ricerca comune della qualità. Una qualità eco-sostenibile ma anche antropo-sostenibile, la cui ricerca deve obbedire a tre punti, o condizioni contestuali: qualità dell'opera, dal progetto urbanistico e architettonico fino al design dei singoli elementi; qualità di vita delle persone che si troveranno a vivere nel progetto; infine, piena e razionale sostenibilità dell'opera all'interno dell'ecosistema individuato.

Stabilito il cosa, viene adesso il come. Ovvero: come perse-

guire in concreto questo valore comune? Si guardi in primo luogo al quadro legislativo. Il punto di partenza di un discorso del genere affonda nella storia della tutela e nelle regole che ne sono scaturite, che, come si è in parte accennato, sono a loro volta il frutto di una storia molto lunga. Non è possibile, anzi è controproducente, cambiare le regole in corsa per adattare a situazioni, a obiettivi di volta in volta diversi.

Le iniziative, come ho anche qui in parte premesso, dovranno partire e mantenersi accoste al dettato del codice Urbani e del decreto sull'ambiente 152/2006. Penso in particolare a quanto fissato all'articolo 2 di quest'ultimo, che va sotto l'etichetta "Finalità". L'obiettivo primario consiste – cito alla lettera – nella "promozione dei livelli di qualità della vita umana, da realizzare attraverso la salvaguardia ed il miglioramento delle condizioni dell'ambiente e l'utilizzazione accorta e razionale delle risorse naturali". Teniamo a mente le parole chiave di questo decreto: "salvaguardia" e "miglioramento". Conciliare lo sviluppo del territorio con la tutela significa anche sapersi dotare di strumenti culturali, di capitale umano all'altezza degli obiettivi prefissati. Questi strumenti possono assumere in concreto le forme di commissioni, o di comitati, costituiti da varie professionalità di livello anche internazionale, da rinnovarsi periodicamente. I comitati offrono tra l'altro la possibilità di interagire con i vari partner, anche potenziali, che di volta in volta si presentano alla porta, valutandone le proposte alla pari in termini culturali. D'altro canto è auspicabile che il lavoro dei comitati non si limiti alla valutazione delle offerte, bensì si spinga all'elaborazione preventiva delle linee guida, in grado di individuare in anticipo – anche sulla base dei bisogni della comunità – cosa si potrebbe concretamente fare e soprattutto come farlo.

Tutto questo implica spalancare le porte e dare il benvenuto agli studi di fattibilità e ai concorsi per idee. Operazioni del genere sono spesso bollate dal citato "partito del no", in quanto costituiscono – sempre a detta di tale partito – una sorta di lasciapassare, di cavallo di Troia, per progetti senza scrupoli. Varcando la soglia del pregiudizio, questo genere di concorsi ha invece pregi indiscutibili: costano relativamente poco, in quanto per definizione si tratta di idee; mette in luce i binari principali dove far correre il progetto, evidenziandone in anticipo estensioni e limiti; costituiscono un formidabile veicolo promozionale per lo sviluppo; infine e soprattutto, quando ben concepiti e regolati innalzano immediatamente il tasso di funzionalità, razionalità e qualità complessivo. Prima – giova ripeterlo – che partner grandi o piccoli, bussino alla porta ed effettuino pressioni. Perché, com'è noto, a posteriori tutto diventa difficile.

In termini di proposta concreta – e dunque intestardendosi nel percorrere quella linea di crinale citata poche righe or sono – conciliare lo sviluppo del territorio con la tutela porta dunque pressoché in automatico a ragionare per progetti, a dar fiato e a sostenere una cultura del progetto. Ed esattamente al contrario a sfavorire, a mettere in subordine la sub-cultura o contro-cultura del finanziamento. Giusto in

questa sede definirla sub-cultura o persino contro-cultura perché, in vista del processo fin qui sommariamente descritto, il finanziamento – non importa se concreto o al semplice stadio di miraggio – condanna anche psicologicamente i vari soggetti alla trincea, alla diffidenza, a un logorante fronte di autodifesa.

Conclusioni

Lo spunto viene ancora dalla cronaca, ma stavolta spostando l'obiettivo dalla Sardegna alla Puglia, da Arzachena a Taranto. E dunque all'ILVA. Perché anche il caso dell'ILVA, per quanto obiettivamente terribile, può insegnare davvero qualcosa. Purché se ne sappia cogliere il messaggio, in realtà molto chiaro. L'ILVA fa capire quali pericolose vie si possono imboccare quando il rapporto fra privato e pubblico si traduce in una governance incapace di porre – attenzione: in primo luogo a sé stessa – una logica forte e culturalmente onesta. Esso mostra, con l'evidenza del dramma di una città intera, cosa succede quando i due versanti, quello del lavoro, dello sviluppo da un lato e quello dell'ecologia, della salute dell'uomo, del territorio, dell'ambiente dall'altro, prendono direzioni prive del benché minimo senso di reciproca solidarietà.

Paolo Coen

Docente di Storia dell'arte moderna nella
Università della Calabria

DIRITTO DELL'UNIONE EUROPEA: DIMENSIONE CULTURALE E ARTISTICA IN UN CONTESTO DI INTERCOSTITUZIONALITÀ

di Alessandra Aparecida Souza Silveira

1. Considerazioni iniziali: competenze e tutela giusfondamentale

Nei termini dell'art. 6 del Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea (TFUE), l'Unione dispone di competenze complementari nel campo della cultura. Ciò significa che all'Unione Europea, in tale settore, è riconosciuta la facoltà di svolgere azioni destinate a sostenere, coordinare o completare l'azione degli Stati membri, senza tuttavia sostituirsi alla loro competenza (art. 2, par. 5, comma 1, TFUE). In ambito culturale, dunque, l'Unione non può adottare, attraverso le direttive, atti giuridicamente vincolanti che producano un effetto di armonizzazione delle legislazioni nazionali (art. 2, par. 5, comma 2, TFUE) né, *a fortiori*, porre in essere, per mezzo di regolamenti, atti giuridicamente vincolanti per la creazione di diritto uniforme (tale idea è inoltre riaffermata dall'art. 167, par. 5, TFUE, specificamente dedicato alla cultura). Ai sensi dell'art. 167, par. 2, TFUE, l'azione dell'UE in materia culturale ha come obiettivo quello di promuovere la cooperazione tra gli Stati membri e, nel caso in cui vi sia la necessità, appoggiarne ed integrarne l'azione per quel che riguarda rispettivamente:

a) il miglioramento delle conoscenze e la divulgazione della cultura e della storia dei popoli europei; b) la conservazione e salvaguardia del patrimonio culturale europeo; c) gli scambi culturali non commerciali; d) la creazione artistica e letteraria, includendo il settore audiovisivo. Per sostenere la realizzazione di tali obiettivi il Parlamento Europeo ed il Consiglio, deliberando secondo il procedimento legislativo ordinario (previsto dall'art. 289 TFUE) e previa consultazione del Comitato delle Regioni, adottano azioni di incentivazione. Ad ogni modo, l'attuazione/influenza dell'UE nel settore della cultura e dell'arte si sviluppa attraverso le sue competenze concorrenti relative al mercato interno (art. 4, par. 2, lett. a e art. 114, par. 1, TFUE), nel quale è integrato il mercato europeo della cultura e dell'arte; il margine di manovra dell'Unione nell'ambito delle sue competenze concorrenti è, infatti, significativamente maggiore rispetto a quello che detiene nell'ambito delle sue competenze complementari. Le competenze concorrenti permettono a Unione e Stati membri di adottare atti giuridicamente vincolanti, ma il diritto dell'UE, come sappiamo, gode del primato sul diritto interno, dunque il suo esercizio preclude/inibisce l'iniziativa regolatrice del legislatore nazionale, in quanto il recupero delle competenze da parte degli Stati membri dipende esclusivamente dalla deregolamentazione da parte dell'UE della materia in causa (art. 2, par. 2, TFUE). Nel contesto delle proprie competenze sul mercato interno, l'UE ha emesso vari atti giuridici armonizzatori delle legislazioni nazionali che regolano il mercato della cultura e dell'arte, soprattutto in materia di proprietà intellettuale e nel settore audiovisivo (il diritto materiale della proprietà intellettuale è oggi in gran parte derivante dall'*acquis communautaire*).

La libertà di creazione culturale (soprattutto artistica) comprende la tutela del diritto d'autore e i diritti connessi che tutelano le

creazioni letterarie e artistiche. In questo quadro di protezione, il prodotto della creazione culturale è considerato come "proprietà spirituale" dell'autore, in ragione della quale, lo stesso autore, dispone dei diritti di proprietà intellettuale sull'opera, incluso il diritto di richiedere una retribuzione per la sua utilizzazione, generando così un valore economico che rientra nell'ambito di tutela della libertà di creazione culturale (Gomes Canotilho e Moreira, 2007). Come si legge nei considerando nn. 10, 11 e 12 della direttiva 2004/48 del 29 aprile 2004, la protezione della proprietà intellettuale è un elemento essenziale per l'esito del mercato interno; è importante non solo per la promozione dell'innovazione e della creazione, ma anche per lo sviluppo dell'occupazione e il rafforzamento della competitività. La protezione della proprietà intellettuale deve permettere al suo creatore di trarre un lucro legittimo dalla sua invenzione o creazione, garantendo la più ampia diffusione possibile delle opere, delle idee e delle nuove conoscenze e, allo stesso tempo, non deve creare ostacoli alla libertà di espressione, alla libera circolazione delle informazioni e alla protezione dei dati personali, tutto ciò tenendo conto anche di Internet.

È presente, tuttavia, un elemento di novità da considerare in materia culturale e artistica; si tratta della forza giuridicamente vincolante che ha acquistato la Carta dei Diritti Fondamentali dell'Unione Europea (CDFUE) con l'entrata in vigore del Trattato di Lisbona (1 dicembre 2009). Teoricamente, le disposizioni della CDFUE non estendono le competenze dell'Unione Europea definite dai Trattati, ma obbligano Unione e Stati membri, nell'applicazione del diritto dell'UE, a rispettare i diritti fondamentali protetti dalla Carta e a promuoverne l'applicazione (art. 51, par. 1, CDFUE); costituisce pertanto un'ingenuità la pretesa che la novità introdotta non influenzi l'esercizio delle competenze dell'Unione stessa. È importante osservare, inoltre, che la "libertà delle arti" (art. 13 CDFUE) è stata resa autonoma rispetto alla "libertà di espressione" (art. 11 CDFUE), diversamente da quello che accade nella Convenzione Europea dei Diritti dell'Uomo (CEDU) e in alcune Costituzioni degli Stati membri, un fatto che traduce la rilevanza attribuita dall'ordinamento giuridico dell'UE al diritto soggettivo di creazione artistica. A ciò si aggiunga, come spiega Gianmario Demuro, che l'uso del plurale "arti" integra l'evoluzione dell'estetica moderna e l'affermazione delle varie espressioni artistiche, evidenziando la preoccupazione di proteggere qualsiasi forma di creatività, non solo le arti tradizionali, come la pittura, la scultura, l'architettura, ma anche le più recenti espressioni visive che ne hanno ampliato il concetto, al fine di evitare l'esclusione dei nuovi sviluppi (Demuro, 2001). Possiamo quindi affermare che per l'ordinamento giuridico dell'Unione non esiste un'*arte*, ma diverse *arti*.

Le conseguenze che nascono della "giusfondamentalizzazione" dell'ordinamento giuridico dell'UE – descritta in precedenza e raggiunta attraverso l'entrata in vigore della CDFUE –



Niek van de Steeg, *L'étage I de la Très Grande Administration Démocratique: la Salle de Réunion*, 1994, Collezione FRAC Poitou-Charentes, Angoulême

sono ancora da verificare, e non soltanto per quanto riguarda l'ambito culturale e artistico, ma anche per ciò che concerne il processo di integrazione stesso; è dimostrato, infatti, che le "Carte dei Diritti" rafforzano l'integrazione sistemica, poiché tendono all'equiparazione delle posizioni giuridiche fondamentali dei cittadini in tutto lo spazio dell'Unione. Ad ogni modo, il contenuto del diritto protetto dall'art. 13 CDFUE impone grandi sfide ai giuristi, basti pensare alla definizione del bene giuridico tutelato in quest'ambito, che non è facilitata sicuramente dall'ampia espressione del legislatore "le arti sono libere". Con l'analisi di alcune sentenze della Corte Europea dei Diritti dell'Uomo (Corte EDU) sarà possibile comprendere come, riguardo alla libertà di creazione artistica, i confini tra creatività (immaginario) e opinione (realtà) dell'artista non siano propriamente nitidi quando tale libertà è intesa come una derivazione della libertà di espressione/opinione. La libertà di espressione artistica richiede una maggior protezione comparativamente alla libertà di pensiero – fondamentalmente nella difesa da impedimenti e ingerenze – perché l'arte non si adatta ai vincoli della comunicazione razionale; esprimersi liberamente *per mezzo dell'arte* è qualcosa in più del semplice esprimersi liberamente, ossia la creazione artistica riconduce ad una maggiore libertà di quella implicita nel diritto generale di espressione del pensiero (Gomes Canotilho e Moreira, 2007). Non è pertanto possibile intendere la forma con cui il diritto dell'UE regola il campo della cultura e dell'arte senza comprendere il funzionamento di un'Unione di diritto orientata alla protezione dei diritti fondamentali, tra i quali ritroviamo la libertà di creazione artistica.

Il testo che segue illustrerà il funzionamento di un'Unione di diritto orientata da un "blocco di giusfondamentalità" che si sviluppa attraverso i valori fondamentali di diversi ordinamenti giuridici – quello internazionale (attraverso la CEDU), quello dell'Unione Europea (attraverso i Trattati e, in special modo, la CDFUE) e, infine, quelli nazionali (attraverso i diritti fondamentali proclamati nelle Costituzioni degli Stati membri) – ed il ruolo svolto dal principio del livello di protezione più elevato (art. 53 CDFUE), che funge da elemento regolatore quando diversi gradi di protezione di uno stesso diritto si sovrappongono in questo contesto di "intercostituzionalità"; si tratta di un principio fondamentale che ha necessariamente implicazioni anche nell'esercizio della libertà di creazione artistica all'interno dell'UE. Per "intercostituzionalità" nel contesto dell'Unione Europea, invece, si intende l'interazione riflessiva di norme di distinti ordinamenti giuridici che coesistono in quello stesso spazio politico, e implica l'attuazione in rete per la soluzione di problemi comuni.

Partendo da questi presupposti, analizzeremo alcune sentenze della Corte EDU e verificheremo l'ipotesi di una protezione più elevata a partire dall'ordinamento giuridico dell'UE, nel tentativo di cogliere "lo stato delle arti" del diritto dell'Unione in quel dominio.

2. Unione Europea come Unione di diritto

L'Unione Europea, come sappiamo, non è uno Stato (nella sua concezione moderna), ma crea diritto come se lo fosse, produce norme giuridiche vincolanti per gli Stati membri ed i suoi cittadini; in altri termini, l'UE funziona come un insieme organizzato di norme giuridiche (è in questa prospettiva un'Unione giuridica). Su queste basi, nella sentenza *Costa/ENEL* del 1964 (sent. del 15 luglio 1964, Flaminio Costa c. ENEL, causa C-6/64), la Corte di Giustizia dell'Unione Europea (CGUE) ha ricordato che, diversamente dai vari trattati internazionali, i Trattati istitutivi dell'UE costituiscono un ordinamento giuridico autonomo che spetta ai giudici nazionali far rispettare: "istituendo una comunità senza limiti di durata, dotata di propri organi, di personalità, di capacità giuridica, di capacità di rappresentanza sul piano internazionale e in specie di poteri effettivi provenienti da una limitazione di competenza o da un trasferimento di attribuzioni degli Stati alla Comunità, Stati che hanno limitato, sia pure in campi circoscritti, i loro poteri sovrani e creato quindi un complesso di diritto vincolante per i loro cittadini e per loro stessi".

Di conseguenza, nello stesso modo in cui lo Stato produce diritto e si vincola ad esso, anche l'Unione Europea produce il proprio diritto e ad esso si vincola. Come la dottrina ha esaurientemente illustrato, l'ordinamento giuridico europeo è dotato: 1) di istituzioni proprie; 2) di procedimenti tendenti ad emettere e interpretare le norme; 3) di meccanismi volti a sanzionare le eventuali violazioni; per questi motivi diciamo che l'UE funziona come "Unione di diritto" (in riferimento all'espressione Stato di diritto). Come avviene in uno Stato, l'esercizio del potere pubblico all'interno dell'UE deve essere soggetto al diritto; non potrebbe essere altrimenti, poiché l'Unione detiene poteri pubblici e nell'esercizio di questi poteri, che gli Stati membri le hanno trasferito, essa influenza la sfera giuridica dei privati.

La base giuridica dell'Unione di diritto la ritroviamo nei Trattati istitutivi, così come i fondamenti giuridici di uno Stato di diritto sono iscritti nelle rispettive Costituzioni. Come atto normativo fondamentale, i Trattati istitutivi prevedono: 1) gli obiettivi che l'Unione intende realizzare; 2) un quadro istituzionale che obbedisce al principio del bilanciamento dei poteri; 3) un sistema di contezioso giuridico proprio, con meccanismi giurisdizionali e Corti che assicurano la tutela giudiziaria; 4) un sistema di atti giuridici/normativi con efficacia diretta sui privati (de Quadros, 2004 e Guerra Martins, 2004). Queste caratteristiche permettono di affermare che i Trattati funzionano come la Costituzione dell'Unione Europea, nel senso che legittimano un ordine giuridico fondamentale che vincola tutto il potere pubblico europeo; da ciò deriva una loro supremazia, che conferisce alla CGUE il potere di annullamento degli atti delle istituzioni europee non conformi ad essi, proprio come se si trattasse di una Costituzione.

È stata la CGUE a sviluppare, tramite la propria giurisprudenza,

il principio dell'Unione di diritto, un principio che funziona come: 1) limite all'attuazione delle istituzioni europee; 2) garanzia dei diritti dei privati a cui si applicano direttamente le disposizioni. La CGUE, con la sentenza *Les Verts* del 1986 (CGUE, sent. del 23 aprile 1983, Parti écologiste "Les Verts" c. Parlamento Europeo, causa C-294/83), ha sancito che tutte le disposizioni poste in essere dalle istituzioni europee devono essere subordinate al diritto; dalla pronuncia della sentenza *Les Verts*, il Parlamento Europeo perde la facoltà di adottare atti non suscettibili del controllo giudiziale delle Corti Europee, in quanto, se questi atti producono effetti giuridici obbligatori nei confronti dei privati, è indispensabile il controllo delle Corti su di essi.

Queste argomentazioni ci portano ad affermare che l'Unione Europea si è evoluta e si comporta come se la sua base giuridica fosse una Costituzione e non un trattato governato dal diritto internazionale (Poiars Maduro, 2006). Tutte le dottrine ed i principi che regolano la costruzione del diritto dell'Unione derivano dal diritto costituzionale e non, appunto, dal diritto internazionale. La CGUE ha ribadito varie volte tale idea: gli Stati membri, attraverso i Trattati istitutivi, creano un ordinamento giuridico autonomo nei confronti del diritto internazionale e del diritto interno degli Stati membri; si tratta di un nuovo costituzionalismo, che mira a trovare una "piattaforma di comprensione tra le varie prospettive nazionali" (Lucas Pires), e che cerca di andare oltre l'idea che il potere politico e la sua costituzione siano necessariamente vincolati ad un territorio e ad un concetto di popolo apparentemente omogeneo. Con queste motivazioni, diversi studiosi difendono l'assunto che vede la Costituzione Europea come il risultato del dialogo tra tutte le Costituzioni degli Stati Membri, dialogo alla base di un "costituzionalismo plurale", come suggerisce Poiars Maduro, il quale difende l'idea che il costituzionalismo europeo nasca da un processo discorsivo, plurale e decentralizzato, e per questa ragione molto differente dalle costituzioni nazionali, non solo per quel che riguarda il contenuto, ma soprattutto rispetto agli strumenti di legittimazione e di forza normativa.

Con le stesse motivazioni anche Gomes Canotilho difende lo studio del processo d'integrazione europea a partire da una "teoria della intercostituzionalità", che vede l'esistenza di una rete di Costituzioni nazionali convivere nello stesso spazio politico. La spiegazione di tale approccio risiede nella convinzione che l'Unione Europea ha reso arcaico lo schema concettuale dello Stato, il quale si rivela incapace di fornire risposte giuridicamente adeguate ai problemi derivanti dal "nuovo fenotipo organizzativo" incarnato dall'UE.

Deriva da quanto precede che nel diritto UE tutto funziona molto diversamente; usando una metafora, potremmo dire che è quasi come il Paese delle Meraviglie di Alice, se non fosse per due incoraggianti differenze: 1) nell'opera di Lewis Carroll, ogniqualvolta Alice apprende una regola nelle strane situazioni in cui si trova coinvolta, le regole cambiano nuovamente. Adesso, nel diritto dell'Unione Europea, felicemente,

non è così: esso è la risultante di un'evoluzione continua, alla quale hanno contribuito la giurisprudenza della CGUE e la logica del precedente vincolante, ma anche l'impegno dei giudici nazionali; 2) diversamente da Alice, chi capisce i meandri del diritto dell'UE e cattura la sua logica di funzionamento, non si preoccupa più di tornare nel proprio mondo, perché scopre una panopia di strumenti tendenti ad assicurare una tutela giurisdizionale effettiva.

3. Il modello di protezione dei diritti fondamentali nell'UE

La tutela dei diritti fondamentali nell'UE trova fondamento nei Trattati istitutivi, ed è esercitata dalle Corti che integrano la struttura giurisdizionale europea, quindi sia da quelle strutturalmente europee, che formano la CGUE, sia da quelle funzionalmente europee, ossia le Corti o tribunali degli Stati Membri. Si è verificato solo di recente, con l'entrata in vigore del Trattato di Lisbona, che i Trattati siano stati dotati di un catalogo di diritti fondamentali, in precedenza, invece, era stata la CGUE a promuovere la loro tutela nell'ordinamento giuridico europeo (quando il potere politico ancora non trovava il coraggio di impegnarsi risolutivamente in questa direzione), e lo faceva tramite il loro riconoscimento quali "principi generali del diritto", il cui rispetto le competeva assicurare. La sentenza *Stauder* del 1969 (CGUE, sent. del 12 novembre 1969, Erich Stauder c. città di ULM - Sozialamt, causa C-29/69) ha inaugurato il metodo di tutela dei diritti fondamentali dell'UE, da allora in avanti basato sul ricorso ai principi generali del diritto, intesi come parametro di giudizio della validità degli atti europei e richiamati con l'obiettivo di subordinare le decisioni ad un regime sostanziale e processuale di un'autentica Unione di diritto (Duarte, 2006).

La concreta applicazione delle norme a tutela dei diritti fondamentali derivanti da distinte fonti (internazionali, UE e nazionali) non sempre risulta semplice e inequivoca, poiché, come illustra chiaramente la più accreditata dottrina portoghese, la diversità delle fonti genera una pluralità di diritti fondamentali con ambiti di applicazione sovrapposti. Per dare una dimensione della complessità dell'edificio giuridico europeo sul tema è sufficiente pensare che la CGUE applica i diritti fondamentali di fonte nazionale o di fonte pattizia secondo i criteri propri del diritto dell'Unione; ciò significa che il dispositivo normativo è filtrato attraverso il modello giuridico europeo o, comunque, reso compatibile con la struttura e gli obiettivi dello stesso. Anche nel caso in cui il nucleo essenziale della norma sia apparentemente il medesimo nei distinti ordinamenti, l'attento filtraggio esercitato dalla CGUE può provocare risultati diversi e produrre distinti standard, dovuti, appunto, alle differenze tra i sistemi.

Le particolarità del modello di protezione dei diritti fondamentali dell'UE conducono al pieno riconoscimento del principio del livello di tutela più elevato (art. 53 CDFUE), il quale deve essere inteso come un principio di preferenza nei confronti della norma più favorevole, ovvero, se per la soluzione di una situazione concreta fosse possibile fare appello a vari regimi giuridici che tutelano lo stesso diritto fondamentale (CDFUE, CEDU e Costituzione dello Stato membro), verrà applicato quello che offre una tutela maggiore al titolare del diritto in causa. Non vi è dubbio che l'attuazione di questa clausola crei alcuni problemi, per esempio c'è chi afferma l'impossibilità di comparare i livelli di tutela: le differenze tra le diverse società rifletterebbero, infatti, la cultura politica e l'identità delle stesse, e per questo non sarebbe possibile affermare che un

ordinamento giuridico protegga più di un altro. Siamo convinti, tuttavia, che l'interazione normativa sia un valore aggiunto alla propria identità costituzionale, perché, partendo dall'osservazione riflessiva dei limiti e delle possibilità del sistema costituzionale, è possibile lo sviluppo di una "razionalità trasversale tra ordini giuridici" (Neves, 2009), capace di svelare le soluzioni adatte a tutti gli ordinamenti coinvolti. È un fatto che la CGUE abbia sviluppato una "giurisprudenza discorsiva" (Sarmiento, 2004) – o un dialogo tra giurisdizioni – nella sua interazione continua con distinti livelli di tutela, derivanti sia dagli ordinamenti nazionali, sia dalla giurisprudenza della Corte EDU, potendo così garantire l'applicazione di quello più elevato nella protezione dei diritti fondamentali.

Il quadro appena esposto risulta evidente nella sentenza *Omega* del 2004 (CGUE, sent. del 14 ottobre 2004, Omega, causa C-36/02). Oggetto del processo era la vendita in Germania di giochi di simulazione di atti omicidi; i giochi erano di provenienza inglese e furono vietati dalle autorità tedesche per presunta violazione della dignità umana, deducibile dalla rappresentazione di atti fittizi di violenza con carattere ludico. In virtù della libera circolazione delle merci e della libertà di prestazione di servizi tutelate dall'ordinamento giuridico europeo, la CGUE fu chiamata a pronunciarsi in via pregiudiziale e decise che le esigenze di tutela della dignità umana richiamate dalle autorità tedesche giustificavano la deroga ad una libertà economica; era indispensabile, chiaramente, l'uso proporzionale e necessario della deroga, ma non fu altrettanto indispensabile che tale concezione fosse ampiamente condivisa da tutti gli Stati membri, bastò infatti che quello fosse il livello di tutela che l'ordinamento giuridico tedesco aveva deciso di attribuire alla dignità umana. Le conclusioni della CGUE nella sentenza *Omega* furono le seguenti: nel proibire i giochi descritti, l'ordinamento impugnato non era andato oltre il necessario per raggiungere l'obiettivo perseguito dalle autorità nazionali competenti. Da qui si deduce che la CGUE è capace di riconoscere che la scala di valori di uno Stato membro nella protezione di diritti o interessi è quella che si deve imporre in una situazione concreta.

A questo punto, dalla giurisprudenza della CGUE risulta che i diritti fondamentali tutelati dall'UE possano essere invocati quando la misura impugnata rientra nell'ambito di applicazione del suo diritto. Da qui deriva che la protezione giusfondamentale dell'UE è spinta dalla sfera di attuazione degli Stati membri quando applicano il diritto dell'Unione, e che tale livello di protezione va a coesistere con gli standard di tutela provenienti dalle Costituzioni nazionali e dalla CEDU, dando origine al fenomeno della "intergiusfondamentalità", come insegna Gomes Canotilho. Tale fenomeno mostra la sovrapposizione dei vari livelli di tutela dei diritti fondamentali all'interno dell'UE, che porta ad una *multilevel protection of fundamental rights* (come suggerisce Marta Cartabia parafrasando Ingolf Pernice ed il suo "multilevel constitutionalism").

È importante a questo punto identificare l'estensione dell'ambito di applicazione del diritto dell'Unione, che deriva dalle sue competenze. Secondo il diktat dell'art. 51 CDFUE, la Carta non modifica le competenze UE e le disposizioni si applicano sia alle istituzioni ed agli organi dell'Unione che agli Stati membri, problema che non si poneva in modo tanto evidente in passato poiché i Trattati istitutivi non identificavano i criteri alla base della ripartizione delle competenze tra Stati membri e Unione, cosa attualmente ben identificata dall'art. 5 TUE e artt. 1-6 del TFUE; inoltre, essendo ora la CDFUE giuridicamente vincolante, per invocare lo standard di giusfondamentalità europeo basta che la misura adottata dalle autorità europee o nazionali

rientri nell'ambito di applicazione dell'Unione così come definiti dalle sue competenze.

4. Libertà delle arti nell'art. 13 della CDFUE

L'obiettivo di questo capitolo è cogliere il senso della "libertà delle arti" tutelata dall'ordinamento giuridico europeo nei termini dell'art. 13 della CDFUE. L'ampio significato dell'espressione, soprattutto il plurale *arti*, suggerisce che la CDFUE tutela tutte le forme di creatività o qualsiasi "rappresentazione creativa di impressioni, esperienze e fatti che portano ad una contemplazione" (Demuro, 2001), dunque sia le arti tradizionali sia le più recenti manifestazioni audiovisive collocabili nel concetto di arte. Attraverso l'espressione "libertà delle arti" l'ordinamento giuridico dell'UE adotta una definizione inclusiva, tendente a considerare i nuovi sviluppi artistici, poiché "l'intuizione, la fantasia e l'eccentricità allargano l'ambito di creazione artistica alle forme meno comuni" (Gomes Canotilho e Moreira, 2007). Come spiegano Gomes Canotilho e Moreira, l'ambito normativo della creazione culturale (soprattutto quella artistica), oltre ad essere aperto, è soggetto a profonde innovazioni e trasformazioni; la creazione culturale oggi, con l'allargamento a tecniche informatiche e digitali, rivela un intreccio di concetti ed espressioni orientati alla novità, evoluzione e mutamento.

La libertà di creazione artistica è sancita nella CDFUE sostanzialmente in termini difensivi/negativi, ciò significa che il suo esercizio deve essere libero da impedimenti, ingerenze o da qualsiasi controllo qualitativo esercitato dai pubblici poteri. La dimensione positiva del diritto alla creazione artistica (o, in senso più ampio, del diritto alla cultura e all'arte), infatti, non è espressamente prevista dalla Carta, fatto che non esenta l'Unione Europea dalle sue obbligazioni nello sviluppo delle culture degli Stati membri e nella promozione delle arti, così come prescritto dall'art. 167 TFUE. Il concetto di creazione artistica in realtà non è stato sviluppato da alcuna disposizione della CDFUE, ma il principio del livello di tutela più elevato ci permette di dedurre che la libertà di creazione tutelata dall'ordinamento giuridico dell'Unione non può essere meno estesa di quella garantita dalle Costituzioni degli Stati membri. In questo senso, prendendo ad esempio la libertà di creazione artistica tutelata dall'art. 42 della Costituzione portoghese, possiamo osservare che sono tutelati i seguenti punti: a) il processo di creazione propriamente detto; b) l'opera, in quanto espressione della creazione artistica; c) la divulgazione, come comunicazione del prodotto della creazione artistica (Gomes Canotilho e Moreira, 2007); in sostanza, non è tutelata solo l'attività artistica *ex se* (invenzione e produzione), ma anche la diffusione del prodotto artistico (divulgazione).

La libertà delle arti deriva dalla libertà di pensiero, ma acquisisce alcune specificità nella CDFUE che non esistono nella CEDU. Essa è fondata sull'art. 19, par. 2, del Patto Internazionale sui Diritti Civili e Politici del 16 dicembre 1966 e sulla giurisprudenza della Corte di Strasburgo rispetto all'art. 10 della CEDU. Entrambe le disposizioni consacrano la libertà di espressione, assume pertanto una certa rilevanza concentrarci sull'evoluzione della giurisprudenza della Corte EDU in tal senso e lo faremo soprattutto per il seguente motivo: secondo le annotazioni relative alla CDFUE (che costituiscono uno strumento destinato a chiarire le disposizioni in essa contenute), la libertà delle arti è esercitata nell'osservanza dell'art. 1 della CDFUE, relativo alla dignità dell'essere umano, "potendo essere soggetta alle restrizioni autorizzate dall'art. 10 della CEDU". In altre parole, la libertà di creazione artistica può essere sot-

toposta alle limitazioni della libertà di pensiero previste dall'art. 10, par. 2, CEDU.

Diciamo subito che tali limitazioni causano alcune perplessità poiché la libertà di creazione artistica, nella CDFUE, è stata resa autonoma rispetto alla libertà di espressione, essendo entrambe disciplinate in una forma distinta da quella della CEDU. È ormai pacifico, nella dottrina costituzionale degli Stati membri dell'Unione, che la libertà di esprimersi attraverso l'arte goda di uno spazio sostanzialmente maggiore rispetto alla libertà di pensiero/opinione (Demuro, 2001, Gomes Canotilho e Moreira, 2007); ad ogni modo, è importante comprendere quali siano le restrizioni ammesse nell'interpretazione dell'art. 10, par. 2, CEDU, e chiedersi in quale misura si applichino all'ordinamento giuridico dell'UE, tenendo sempre presenti le particolarità della tutela dei diritti fondamentali nello spazio dell'Unione e soprattutto l'adozione del principio del livello di protezione più elevato (art. 53 CDFUE).

Come vedremo nelle sentenze di seguito commentate, la Corte EDU integra, nell'ambito della libertà di espressione, la libertà di espressione artistica, considerata come uno degli aspetti della libertà di ricevere e comunicare idee. La Corte di Strasburgo afferma continuamente nelle proprie sentenze che la libertà di espressione (inclusa quella artistica) costituisce uno dei fondamenti essenziali di una società democratica, oltre che una delle condizioni elementari per il suo progresso e per l'autodeterminazione individuale; la sua applicazione deve essere garantita non solo nei confronti delle informazioni e delle idee favorevolmente recepite e considerate inoffensive/indifferenti, ma anche di quelle che offendono, turbano o infastidiscono lo Stato o segmenti della società; tutto questo corrisponde alle richieste del pluralismo, della tolleranza e dello spirito di apertura, senza le quali non ci sarebbe società democratica (Corte EDU, sent. del 7 dicembre 1976, *Handyside c. Regno Unito*, ricorso n. 5493/72, considerando n. 49). Chi crea, realizza, distribuisce o esibisce lavori artistici contribuisce allo scambio di idee ed opinioni, fattore anche questo indispensabile in una società democratica; da qui scaturisce l'obbligo dello Stato a non interferire indebitamente nell'esercizio della libertà di espressione (inclusa quella artistica, nei termini della CEDU). Tuttavia gli artisti e chi promuove il loro lavoro non sono immuni, nella prospettiva della Corte EDU, alle restrizioni previste dall'art. 10, par. 2, CEDU, dovendo esercitare la propria libertà di espressione secondo "i doveri e le responsabilità" chiaramente riferiti in quel paragrafo, la cui estensione dipenderà dalla situazione concreta e dal significato che gli si attribuisce (Corte EDU, sent. del 24 maggio 1988, *Müller e altri c. Svizzera*, ricorso n. 10737/84, considerando n. 33 e 34).

Interessa, adesso, accertare se "i doveri e le responsabilità", oltre alle "formalità, condizioni, restrizioni e sanzioni", connessi, secondo la CEDU, all'esercizio della libertà di espressione, si applichino altresì all'esercizio della libertà di creazione artistica all'interno dell'ordine giuridico dell'Unione Europea. Vale la pena ricordare che tra le restrizioni ammesse dalla CEDU figurano quelle tendenti a tutelare la morale pubblica, che sono eventualmente ammissibili per quel che riguarda la libertà di pensiero, ma perdono significato in relazione alla libertà di creazione artistica, poco sensibile alle consuetudini della morale e dei buoni costumi imposti dalla comunicazione razionale. Per spiegare i limiti ammissibili alla libertà di creazione artistica nell'ordinamento giuridico dell'UE è necessario considerare lo sforzo volto all'autonomizzazione di questa libertà rispetto alla più ampia libertà di espressione, avvenuto nel contesto della CDFUE; occorre inoltre capire in che modo è intesa l'espressione "potendo essere soggetta alle restrizioni dell'art.

10 della CEDU” utilizzata nell’annotazione relativa all’art. 13 CDFUE. Va notato, tra l’altro, che gli Stati firmatari della CEDU sono molto più numerosi degli Stati destinatari della CDFUE, è dunque più difficile, nel primo caso, raggiungere intese sul senso da attribuire alla libertà di creazione artistica, soprattutto tenendo conto delle vicissitudini e sensibilità delle differenti società coinvolte.

In virtù di quanto esposto, e come vedremo *infra*, riteniamo che le limitazioni ammesse alla libertà di creazione artistica nell’ordinamento dell’Unione siano solo i cosiddetti “limiti immanenti”, che nascono dal contrasto con altri diritti fondamentali tutelati dalla CDFUE, in particolare con la tutela della dignità umana. I limiti ammessi si riferiscono, tuttavia, nella grande maggioranza delle situazioni concrete, allo specifico aspetto della divulgazione/diffusione dell’opera artistica, e non propriamente all’attività di creazione (Gomes Canotilho e Moreira, 2007). Nell’ipotesi di conflitto tra diritti fondamentali, si ricorre alla tecnica del bilanciamento dei beni giuridici costituzionalmente tutelati, al fine di valutare, nel caso concreto, quale dovrà prevalere; la tecnica del bilanciamento, però, non produce risultati quando diversi ordini giuridici proteggono, in distinti livelli, lo stesso diritto fondamentale, in tal caso dovrà essere chiaramente applicato l’ordinamento che prevede il livello di tutela più elevato. Seguiamo l’evoluzione della giurisprudenza della Corte EDU in materia per catturare il problema in termini concreti.

5. La libertà di creazione artistica nell’ordinamento giuridico dell’UE (alla luce della giurisprudenza della Corte EDU)

1) Corte EDU, sentenza del 24 maggio 1988, Müller e altri c. Svizzera, Ricorso n. 10737/84.

Josef Felix Müller è un pittore che espone le proprie opere d’arte e dal 1981 lo fa in gallerie private o musei della Svizzera e di altri Paesi. Nello stesso anno, organizzava insieme ad altri artisti un’esposizione di arte contemporanea a Friburgo, intitolata *Fri-Art 81*, mostra che integrava le celebrazioni dei 500 anni dell’adesione del Cantone di Friburgo alla Confederazione Svizzera. Gli artisti invitati potevano fare libero uso dello spazio espositivo a loro assegnato; nell’arco di tre notti Josef Felix Müller realizzava tre grandi dipinti (con le seguenti misure m 3,11 x 2,24, m 2,97 x 1,98 e m 3,74 x 2,20), intitolati *Drei Nächte, drei Bilder (Three Nights, Three Pictures)*. Il 4 settembre 1981, giorno di apertura ufficiale della mostra, il ministero pubblico del Cantone di Friburgo, in seguito alle rimostranze dei visitatori della mostra, accusava i ricorrenti di aver infranto l’art. 204 del Codice Penale svizzero, che proibisce pubblicazioni oscene e prevede l’ipotesi della loro distruzione. In seguito all’accusa, dunque, i dipinti venivano rimossi e sequestrati.

In data 24 febbraio 1982, ognuno dei ricorrenti veniva condannato al pagamento di una sanzione pecuniaria per aver pubblicato del materiale osceno. I tribunali svizzeri ordinavano il deposito a fini conservativi dei dipinti sequestrati nel Museo di arte e storia del Cantone di Friburgo (senza essere esposti), invece della distruzione permessa dalla legislazione allora vigente. Ammettendo che la legge non definisce il termine “oscenità” nel dispositivo dell’art. 204 del Codice Penale e che il concetto richiedesse di essere chiarito/interpretato, i dipinti venivano qualificati di “indubbia ripugnanza” e “moralmente offensivi per la maggior parte della popolazione”, in quanto rappresentavano “un’orgia di pratiche sessuali contro natura”,

tra le quali “la sodomia e zoofilia, brutalmente offensive della decenza sessuale delle persone dotate di una sensibilità normale”. I tribunali svizzeri non erano stati convinti dall’argomento dei ricorrenti secondo cui i dipinti avrebbero avuto un carattere simbolico: non importava il supposto proposito dell’artista o un’astrazione distorta di immagini visibili, ma l’effetto prodotto dall’immagine nell’osservatore; non avevano guardato, inoltre, ai dipinti di Müller nella prospettiva dell’estetica, ma avevano considerato solamente il numero di figure sessuali presenti in ognuna delle tre opere, optando per la predominanza della sessualità offensiva. Alla decisione aveva concorso anche il fatto che l’accesso all’esposizione non era stato condizionato all’età dei visitatori, pertanto i dipinti erano stati esposti ad un numero indeterminato di persone, ivi compresi i minori. Nel marzo del 1988, per decisione giudiziale, Josef Felix Müller recuperava i suoi dipinti, ma con l’avvertimento che un’altra mostra dei tre quadri avrebbe portato ad una nuova azione giudiziale.

Davanti alla Corte EDU i ricorrenti argomentavano che le loro condanne – ed i sequestri dei dipinti da parte dei tribunali svizzeri – avevano costituito una violazione della libertà di espressione artistica garantita dall’art. 10 della CEDU. Alla Corte EDU competeva decidere se le ingerenze in questione godessero della copertura legale, se perseguissero un obiettivo legittimo previsto dall’art. 10, par. 2, CEDU e se rispondessero ad un’imperativa necessità sociale giustificata dalla proporzionalità. Tenendo presente la condanna per oscenità pubblica da cui prendeva le mosse il caso, la Corte EDU considerava impossibile trovare una concezione della morale uniforme nei distinti ordinamenti giuridici e sociali degli Stati sottoscrittori della CEDU. Le concezioni della morale sessuale variano secondo il tempo ed il luogo, ragion per cui i giudici nazionali, in contatto diretto e continuativo con le forze vitali dei loro Paesi, si trovano, in principio, in una condizione più agevole per decidere sulla necessità delle restrizioni in causa. In questo modo, tenendo conto dell’opinione dei tre tribunali svizzeri che avevano avuto l’opportunità di intervenire nel processo, la Corte EDU riteneva che la misura contestata non violasse l’art. 10 della CEDU.

Questa sentenza fa sorgere alcuni interrogativi riguardo il nostro campo d’indagine: le limitazioni ammesse dall’art. 10, par. 2, CEDU alla libertà di espressione si applicano integralmente alla libertà di creazione artistica nell’ordinamento giuridico dell’UE? Quale ruolo svolge il principio dello standard più elevato in questo contesto? Ora, ai sensi dell’art. 5, par. 1, CDFUE, qualsiasi restrizione all’esercizio dei diritti e delle libertà riconosciuti dalla CDFUE dovrebbe: 1) essere prevista dalla legge; 2) rispettare il contenuto essenziale di detti diritti; 3) rispettare il principio di proporzionalità; 4) essere necessaria a promuovere gli obiettivi di interesse generale riconosciuti dall’Unione o la protezione dei diritti e delle libertà altrui.

L’art. 52, par. 2, 3 e 4, CDFUE cerca di abbinare i diversi regimi di restrizione dei diritti sanciti dalla CDFUE, dai trattati, dalla CEDU e dalle Costituzioni nazionali, prevedendo che il regime di limitazione derivante da ciascuno di questi sistemi non possa retrocedere, vale a dire che il livello di protezione conferito dalla CDFUE non può mai essere inferiore al livello garantito dai Trattati, dalla CEDU e dalle tradizioni costituzionali, essendo espressamente consentito all’Unione di garantire una protezione più ampia.

Tenendo conto del fatto che la libertà di creazione culturale, ai sensi dell’art. 42 della Costituzione della Repubblica Portoghe-

se, non è soggetta alla riserva di legge restrittiva, riteniamo limiti ammissibili per la libertà delle arti solo quelli che, come spiegato in precedenza, nascono dalla collisione con altri diritti fondamentali protetti dalla CDFUE, in particolare con la dignità umana. Ora, se in una situazione analoga a quella della sentenza Müller la dignità umana viene violata per il fatto che l'accesso alla mostra non è condizionato all'età dei visitatori, basta che le autorità prevedano una limitazione in tal senso, tutelando di fatto la vulnerabilità dei minori, in modo da garantire il parametro della proporzionalità delle restrizioni ammissibili. Concludiamo questa analisi rilevando che, in base al principio del livello di tutela più elevato accolto dall'ordine giuridico dell'Unione, le restrizioni alla libertà di creazione artistica ammissibili nel contesto UE sarebbero meno pervasive rispetto a quelle permesse dalla CEDU relativamente all'esercizio della libertà di espressione.

2) Corte EDU, sentenza del 20 settembre 1994, *Otto-Preminger-Institut c. Austria*, Ricorso n. 13470/87.

La ricorrente, *Otto-Preminger-Institut für audiovisuelle Mediengestaltung (OPI)*, è un'associazione senza fini di lucro stabilita a Innsbruck, il cui scopo principale è l'intrattenimento attraverso mezzi audiovisivi; delle attività svolte fa parte la gestione di un cinema chiamato "Cinematograph". La riferita società annunciava una serie di sei programmazioni del film *Das Liebeskonzil (Council in Heaven)*, di Werner Schroeter, con inizio in data 13 maggio 1985. Secondo il comunicato informativo distribuito per l'occasione, la proiezione dei film era vietata ai minori di diciassette anni.

Su richiesta della diocesi cattolica di Innsbruck, il Pubblico Ministero, il 10 maggio 1985, avviava un procedimento penale contro il direttore della OPI, Dietmar Zingl, con l'accusa di "denigrazione di dottrine religiose", una condotta proibita dall'art. 188 del Codice Penale austriaco; veniva richiesto, inoltre, il sequestro della pellicola con conseguente impedimento della sua proiezione. Il 10 ottobre 1986 il Tribunale Regionale di Innsbruck ordinava la confisca del film, in quanto costituiva un attacco contro il cristianesimo ed in particolar modo contro la religione cattolica romana. Secondo il riferito Tribunale la libertà artistica non può essere illimitata, le limitazioni si incontrano, in primo luogo, negli altri diritti e libertà fondamentali garantite dalla Costituzione austriaca (come la libertà di religione e coscienza) e, in secondo luogo, nel necessario ordine della coesistenza umana basato sulla tolleranza.

Dietmar Zingl ricorreva avverso la decisione del Tribunale Regionale. Presentava in giudizio una dichiarazione firmata da 350 persone che protestavano per essere state private della loro libertà di accesso ad una creazione artistica, argomentando che l'art. 188 del Codice Penale non era stato interpretato alla luce della libertà artistica garantita dall'ordinamento giuridico austriaco. Il Tribunale del riesame di Innsbruck decideva per l'inammissibilità del ricorso, non essendo Dietmar Zingl titolare dei diritti d'autore del film in questione. Da allora, vari spettacoli teatrali tratti dal film furono inscenati a Vienna (novembre 1991) e Innsbruck (ottobre 1992), senza incorrere in procedimenti penali.

Davanti ai giudici di Strasburgo l'associazione ricorrente argomentava che il sequestro e la confisca del film operati dai tribunali austriaci costituivano una violazione della libertà di espressione artistica garantita dall'art. 10 della CEDU. Competeva di nuovo alla Corte decidere se l'interferenza in esame godesse della copertura legale, se perseguisse un obiettivo legittimo autorizzato dall'art. 10, par. 2, CEDU e se potesse essere considerata "necessaria in una società democratica"

per la realizzazione degli obiettivi perseguiti. Dando continuità alla giurisprudenza del caso Müller, la Corte EDU riteneva non fosse possibile trovare una concezione uniforme della religione tra tutte le società degli Stati firmatari della CEDU; questo significa che i giudici nazionali dispongono di un certo margine di manovra nella determinazione dell'esistenza e dell'estensione di un'ingerenza nei confronti della libertà di espressione artistica esercitata contro le convinzioni religiose altrui. Nel caso concreto, la Corte EDU non identificava violazioni dell'art. 10 della CEDU, perché la misura contestata seguiva il legittimo proposito di tutelare il diritto dei cittadini a non essere offesi nelle loro convinzioni religiose da parte di un'altra prospettiva espressa pubblicamente.

In questa sentenza le perplessità sono le seguenti: una creazione artistica sfociata dalla fantasia ed eccentricità, che non corrisponde propriamente ad una manifestazione della realtà e all'opinione del suo autore, consumata/apprezzata/visualizzata esclusivamente da chi lo desidera e che per far ciò è disposto a pagare, costituisce un insulto alle convinzioni religiose di chi non consuma/apprezza/visualizza? L'esito di questo processo ci permette di ribadire le differenze di tutela, relative alla libertà in questione, tra il modello della CEDU e quello dell'UE, con il secondo modello che tutela la libertà delle arti non solo dal punto di vista dell'attività *ex se* (invenzione e produzione), ma anche da quello della sua diffusione (divulgazione). La sentenza analizzata rivela la mancanza di nitidezza dei confini tra immaginario (creatività) e realtà (opinione) quando la libertà di creazione artistica è recepita come derivazione della libertà di espressione/opinione, come succede appunto nel sistema della CEDU. In questo senso, lo sganciamento della "libertà delle arti" (art. 13 CDFUE) dalla libertà di espressione/opinione (art. 11 CDFUE), compiuto dall'ordinamento dell'Unione Europea, rappresenta un significativo passo avanti nella difficile interpretazione di casi simili.

3) Corte EDU, sentenza del 8 luglio 1999, *Karatas c. Turchia*, Ricorso n. 23168/94.

Hüseyin Karatas è turco di origine curda, vive a Istanbul e lavora come psicologo. Nel novembre del 1991 pubblicava un'antologia di poesie intitolata *Dersim-Bir İsyanın Türküsü (The song of a rebellion - Dersim)*. L'8 gennaio 1992, il pubblico ministero accusava il ricorrente ed il suo editore di propaganda contro "l'indivisibile unità dello Stato", nei termini dell'art. 8 della Legge di Prevenzione al Terrorismo, e conseguentemente furono confiscate le copie della pubblicazione. Il ricorrente negava le accuse di fronte al Tribunale di Sicurezza Nazionale (composto da tre giudici, incluso un giudice militare), affermando che i versi contestati erano riportati nell'opera tra virgolette, trattandosi, dunque, di citazione che in nessun modo rifletteva la propria opinione. Il libro, nonostante tutto, era una creazione letteraria – un'antologia di poesie nelle quali l'autore esprimeva i suoi pensieri, angosce, sentimenti e allegrie attraverso un linguaggio colorato e "iperbolico" – e come tale doveva essere considerato.

Il Tribunale turco riteneva, invece, che le poesie glorificassero i movimenti insurrezionalisti e la lotta per l'indipendenza curda, costituendo, per questo motivo, propaganda separatista contro l'unità e l'integrità dello Stato. Il Tribunale, nella convinzione che le poesie traducevano l'opinione dell'autore, condannava il ricorrente ad un anno e otto mesi di reclusione e al pagamento di una sanzione pecuniaria. La pubblicazione fu confiscata e i ricorsi alla sentenza tentati dal ricorrente non cambiarono il giudizio di condanna. Karatas scontò la pena inflitta nel carcere Ümraniye di Istanbul.

Di fronte alla denuncia di violazione della libertà di espressione artistica garantita dall'art. 10 CEDU e verificando se l'interferenza perseguisse un obiettivo legittimo autorizzato dall'art. 10, par. 2 CEDU, la Corte EDU considerava che, visti gli imperativi di sicurezza nel sud-est della Turchia e la necessità delle autorità di stare in allerta contro iniziative capaci di promuovere la violenza, le misure adottate contro il ricorrente erano integrabili negli obiettivi menzionati dal Governo turco, soprattutto per ciò che riguardava la protezione della sicurezza nazionale e dell'integrità territoriale, la prevenzione contro i disordini e la criminalità. Quanto alla proporzionalità delle misure prese – o alla loro necessità in una società democratica – e dinanzi alla convinzione dell'autore di essere stato condannato perché non allineato all'ideologia ufficiale, la Corte EDU ricordava che l'esercizio della libertà di espressione è soggetta a restrizioni, le quali, tuttavia, devono essere ammesse in forme ristrette, e che la necessità di tali restrizioni deve essere giustificata in modo convincente, elemento che implica l'esistenza di una necessità sociale imperativa. Come spiegato dalla Corte, gli Stati firmatari della CEDU dispongono di un certo margine di verifica circa queste necessità, ma spetta alla Corte EDU emettere la decisione finale sulla compatibilità delle restrizioni applicate rispetto alla libertà di espressione. Acquista un'importanza fondamentale, dunque, valutare se l'ingerenza è stata proporzionale ai legittimi obiettivi perseguiti e se le ragioni addotte dai giudici nazionali per giustificarle siano state rilevanti e convincenti.

I giudici europei ritenevano che la pubblicazione sotto accusa contenesse poesie che, attraverso un linguaggio metaforico, esortavano all'auto-sacrificio per il Kurdistan, includendo alcuni passaggi particolarmente aggressivi rivolti alle autorità turche; in termini letterari, le poesie potevano essere interpretate come un incitamento all'odio, alla rivolta e all'uso della violenza. Nella verifica di questi contenuti era necessario tener presente che il mezzo utilizzato era la poesia, poiché l'art. 10 CEDU, come sappiamo, non solo tutela la sostanza delle idee e delle informazioni enunciate, ma anche la forma attraverso la quale le stesse sono trasmesse. La Corte EDU riteneva evidente, inoltre, il carattere politico delle poesie e, a tal proposito, è bene notare la presenza di un piccolo margine di restrizione, nei termini dell'art. 10, del discorso politico o del dibattito in materie di interesse pubblico; è così perché in un sistema democratico le azioni o omissioni del governo devono essere soggette allo stretto controllo non solo delle autorità giudiziarie, ma anche dell'opinione pubblica. È altrettanto indubbio che le autorità nazionali possano adottare, nell'esercizio delle proprie competenze di garanti dell'ordine pubblico, misure dirette a reagire in modo adeguato, e senza eccessi, contro attacchi ingiustificati da parte dei propri avversari; quando questi attacchi incitano alla violenza contro un individuo, un dipartimento pubblico o una parte della popolazione, le autorità nazionali godono di un margine di verifica maggiore rispetto alla necessità di intervenire nella libertà di espressione, fatto che rivela la sensibilità dei giudici di Strasburgo nei confronti dei problemi relazionati alla lotta al terrorismo.

La Corte EDU osservava, dunque, che il ricorrente aveva espresso la propria prospettiva attraverso la poesia – che per definizione è destinata ad un pubblico ridotto – e non attraverso i *mass media*, fatto non trascurabile, poiché limita il potenziale impatto sulla sicurezza nazionale, l'ordine pubblico e l'integrità territoriale in termini sostanziali. Così, nonostante l'aggressività e l'incitamento all'uso della violenza che poteva trapelare da alcuni passaggi delle poesie, la Corte EDU enfatizzava la sua natura artistica e il suo limitato impatto, ragion per cui considerava l'opera non come un'esortazione alla rivolta,

ma come un'espressione della profonda angoscia di fronte ad una difficile situazione politica. Veniva quindi messa in risalto la severità della pena imposta al ricorrente – soprattutto il fatto di essere stato condannato a più di un anno di reclusione – e la perseveranza degli sforzi compiuti per far eseguire la condanna, fatto preso in considerazione per giudicare la proporzionalità dell'intervento. In conclusione, la Corte EDU decideva che la condanna di Karatas non era stata proporzionale rispetto agli obiettivi perseguiti ed era inoltre in disaccordo con le necessità di una società democratica, elementi per i quali sussisteva una violazione dell'art. 10 della CEDU. Lo Stato turco era obbligato a pagare al ricorrente i danni morali, oltre alle spese del giudizio.

Alla luce della decisione presa dai giudici europei nasce un interrogativo ineludibile: se le poesie fossero state divulgate in larga scala o per caso inscenate in un film o se ancora fosse stato utilizzato un mezzo di divulgazione più potente, la decisione della Corte EDU sarebbe stata diversa? Probabilmente sì, se teniamo conto della rilevanza attribuita dalla Corte al ristretto pubblico dei versi di Karatas, perché i limiti ammissibili alla libertà di creazione artistica sarebbero andati a collidere con altri diritti fondamentali tutelati dallo stesso ordinamento giuridico, limiti che generalmente si riferiscono alla diffusione/divulgazione della creazione artistica e non in senso stretto all'attività di creazione. Quando l' "ambito della diffusione" assume relativa autonomia rispetto all' "ambito della creazione", i casi di limiti ammissibili diventano più frequenti (Gomes Canotilho e Moreira, 2007). Nonostante tutto, in una sentenza più recente, nella quale era in giudizio il romanzo basato su fatti reali ed elementi di finzione dal titolo *Le Procès de Jean-Marie Le Pen (Jean-Marie Le Pen on Trial)* – che narra il giuramento di un militante del Fronte Nazionale, accusato, insieme ad altri militanti, di essere il responsabile dell'omicidio di un giovane di origini africane, dando luogo ad un processo per crimine razziale – la Corte EDU, anche se riconosceva il romanzo quale forma di espressione artistica indirizzata ad un pubblico ristretto rispetto alla stampa (ragione per la quale i danni potenziali ai diritti ed alla reputazione di Le Pen e del suo partito sarebbero stati più limitati), decideva non vi fosse violazione dell'art. 10 CEDU nella condanna dell'autore da parte dei giudici francesi, tenuto conto della violenza dei passaggi impugnati e del fatto che nel romanzo erano nominati il partito ed il suo leader. Questo significa che anche quando il campo di diffusione è relativamente ridotto, la libertà di creazione artistica può subire restrizioni ammissibili, soprattutto quando si confonde con la realtà e lede i diritti fondamentali altrui.

4) Corte EDU, sentenza del 25 aprile 2007, Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession c. Austria, Ricorso n. 68354/01.

Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession è un'associazione di artisti che ha la propria sede nel Palazzo della Secessione di Vienna, galleria indipendente dedicata esclusivamente ad esposizioni di arte contemporanea. I principali obiettivi dell'associazione sono la divulgazione dell'attuale evoluzione artistica austriaca ed internazionale e la sperimentazione. Tra il 23 aprile e il 21 giugno del 1998 l'associazione ricorrente organizzava un'esposizione intitolata *Das Jahrhundert künstlerischer Freiheit (The century of artistic freedom)*, con la quale, inoltre, commemorava il suo centenario. Tra i lavori presentati, figurava un quadro intitolato *Apocalypse*, opera dipinta per l'occasione dal pittore austriaco Otto Mühl; il quadro (4,50 m x 3,60 m) raffigurava un collage di varie personalità pubbliche, tra le quali potevano riconoscersi Madre Teresa, il cardinale austriaco Hermann Groër, il leader del Partito Libera-

le Austriaco (FPÖ) Jörg Haider e Walter Meischberger, antico segretario generale del FPÖ ed allora deputato all'Assemblea Nazionale, tutti rappresentati in atteggiamenti sessuali. I corpi nudi dei personaggi erano dipinti, i volti erano realizzati con foto ritagliate dai giornali e gli occhi di alcuni erano censurati. L'esposizione fu aperta al pubblico e il 12 giugno 1998 il quadro fu danneggiato da un visitatore che coprì il corpo e parte della faccia di Meischberger con vernice rossa; vari giornali riportarono l'incidente e pubblicarono foto del quadro. Il 22 giugno 1998 Meischberger proponeva un'azione giudiziale contro l'associazione ricorrente, con fondamento nell'art. 78 della legge sul diritto d'autore (che protegge il diritto all'immagine), sollecitando la proibizione dell'esibizione dell'opera e un risarcimento per i danni. Il 6 agosto 1999 il Tribunale Commerciale di Vienna decideva che un quadro somigliante ad un *comic strip* (e che ritraeva sia amici del pittore che severi critici del suo lavoro) ovviamente non rappresentava la realtà, per questi motivi riteneva che le richieste di Meischberger non potessero essere accolte. Fu proposto un ricorso avverso tale decisione e, in seconda istanza, il 24 febbraio 2000, i giudici decidevano a favore di Meischberger, perché la fotografia dell'interessato era stata utilizzata in forma degradante ed offensiva, per cui i limiti della libertà artistica erano stati superati; esisteva, inoltre, il rischio di recidiva e la conseguente necessità di proibire l'esibizione pubblica.

Davanti alla contestazione di una violazione della libertà di espressione artistica, determinata dalla decisione dei tribunali di Vienna, la Corte EDU osservava che l'art. 78 della legge sul diritto d'autore prevede sia posto rimedio contro la pubblicazione di immagini che violino i legittimi interessi di una persona o, nel caso sia morta, dei suoi parenti; la misura impugnata perseguiva il legittimo obiettivo della tutela dei diritti altrui, poiché l'esibizione del quadro in oggetto degradava la reputazione di Meischberger. Il Governo austriaco aveva dichiarato, inoltre, di perseguire l'obiettivo della tutela della morale pubblica, ma la Corte EDU riteneva che niente, nella legislazione riferita, e nemmeno nella decisione giudiziale contestata, contemplava tale obiettivo, per questo non accettava, da parte delle autorità austriache, argomentazioni che non rientrassero nella difesa dei diritti individuali del deputato.

Per ciò che riguarda la necessità dell'intervento, i giudici europei notavano che il quadro, nel suo stato originale, ritraeva Meischberger in modo offensivo, in quanto nudo e coinvolto in atti sessuali, tuttavia doveva essere tenuto conto del fatto che la fotografia era destinata esclusivamente a ritrarre il volto della personalità coinvolta, per di più i suoi occhi erano censurati ed il suo corpo era disegnato in forma irrealistica ed esagerata. Era consensuale la comprensione da parte dei tribunali austriaci che il quadro non aveva l'obiettivo di riflettere o suggerire la realtà, fatto che portava la Corte EDU a considerare la rappresentazione dell'opera una caricatura satirica delle persone coinvolte. Essendo la satira un'espressione artistica e di critica sociale, ed essendo le sue intrinseche componenti esagerate e distorsive della realtà, persegue uno scopo provocatorio; in questo senso, qualsiasi intervento atto a limitare la libertà di creazione artistica deve essere esaminato con particolare attenzione.

Nella fattispecie in questione, la Corte EDU ritenne che molto difficilmente i dettagli presenti nell'opera potessero essere assunti come elementi privati della vita di Meischberger, ma dicevano molto di più sulla sua figura pubblica di politico del FPÖ (un incarico, quello politico, che richiede sicuramente una maggiore tolleranza nei confronti delle critiche). La Corte EDU non giudicava irrazionale la decisione del caso adottata

nella prima istanza di giudizio, secondo la quale la scena in cui Meischberger era ritratto poteva essere intesa come un controattacco nei confronti del Partito Liberale austriaco, i cui membri avevano criticato duramente il lavoro dell'autore, ma faceva presente che il quadro raffigurava una serie di 33 persone – incluso lo stesso pittore – e alcune delle quali erano più famose e conosciute dal pubblico austriaco rispetto all'allora deputato, e tutte erano rappresentate negli stessi termini; inoltre, prima che Meischberger avanzasse con un'azione giudiziale, la parte dell'opera che lo ritraeva era stata danneggiata e il suo corpo sul dipinto completamente coperto da vernice rossa. Adesso, anche considerando che Meischberger fosse ancora riconoscibile, la polemica intorno al suo ritratto risultava certamente affievolita, o addirittura totalmente eclissata, dal ritratto delle altre personalità, molto più rilevanti e ancora completamente visibili nel quadro.

La Corte EDU faceva presente, infine, che la seconda istanza austriaca non limitava la sua decisione nel tempo e nello spazio, lasciando l'associazione ricorrente, che dirige una delle più famose gallerie d'arte contemporanea in Austria, senza la possibilità di esibire in futuro l'opera, in virtù del fatto che Meischberger era ancora una personalità pubblica. In conclusione, considerando gli interessi personali di Meischberger, la natura satirica dell'opera, così come l'impatto della misura nell'attività dell'associazione ricorrente, la Corte EDU dichiarava che la decisione austriaca non era stata proporzionata rispetto al fine perseguito e non era necessaria in una società democratica alla luce dell'art. 10, par. 2, CEDU, ragion per cui risultava integrata una violazione della libertà di creazione artistica, che comportava per lo Stato austriaco l'obbligo di pagare all'associazione ricorrente i danni materiali, oltre alle spese del giudizio.

Alla luce di quanto detto, possiamo affermare che questa sentenza porta con sé una novità nella giurisprudenza della Corte di Strasburgo relativamente alla libertà di creazione artistica, capace di allontanare alcune delle preoccupazioni riguardanti la possibile futura adesione dell'Unione Europea alla CEDU. Nell'assenza di un catalogo di diritti fondamentali specifico dell'Unione, la CGUE ha ammesso, dagli anni '70 del secolo scorso, che la CEDU funziona come quadro di riferimento per la tutela di tali diritti nell'ordinamento giuridico dell'UE. Anche con l'entrata in vigore della CDFUE, l'art. 6, par. 3, TUE continua ad affermare testualmente che fanno parte del diritto dell'Unione, poiché principi generali, i diritti fondamentali garantiti dalla CEDU e che risultano dalle tradizioni costituzionali comuni agli Stati membri. Resta il fatto che l'Unione Europea non è firmataria della CEDU – lo sono i suoi Stati membri – e per questo i privati non possono rivolgersi alla Corte EDU nel caso in cui vi sia un fallimento nel sistema di tutela dell'Unione Europea per violazione dei diritti consacrati dalla Convenzione. Tutto questo cambierà, perché il nuovo art. 6, par. 2, TUE autorizza l'adesione dell'Unione alla CEDU, pertanto, quando ciò si concretizzerà, la Corte EDU avrà, teoricamente, l'ultima parola sulla tutela dei diritti fondamentali nel contesto dell'Unione Europea.

Il processo di adesione è stato portato avanti con molta attenzione, viste le difficoltà tecnico-processuali che comporta: l'art. 218, par. 8, TFUE dispone sulla necessità di un accordo di adesione dell'Unione alla CEDU, che richiede l'approvazione di tutti gli Stati Membri, in conformità con le rispettive Costituzioni; è stato inoltre annesso al Trattato di Lisbona un Protocollo (n. 8) relativo all'adesione dell'Unione alla CEDU e, finalmente, è stata annessa all'Atto finale della conferenza intergovernamentale che ha adottato il Trattato di Lisbona

una Dichiarazione *ad par.* 2, dell'art. 6 TUE, che esorta ad un dialogo regolare tra la CGUE e la Corte europea, con il suggerimento che l'adesione avvenga preservando le specificità dell'ordinamento giuridico dell'Unione.

Non sappiamo ancora come l'adesione alla CEDU potrà funzionare con il meccanismo del livello di tutela più elevato riconosciuto nell'Unione; nulla può garantire che la protezione più estesa sia quella concessa dalla Convenzione, che corrisponde al parametro che sarà usato della Corte EDU per pronunciarsi su questioni relative ai diritti fondamentali nell'Unione Europea. Allo stesso modo, nulla può garantire che la Corte EDU voglia (o possa) lavorare con tale principio ogni volta che è chiamata a decidere sui difetti nel sistema "multilivello" di protezione della UE; questo costringe l'Unione Europea a sviluppare un sistema altamente sofisticato, al fine di evitare che, a causa delle sue carenze sistemiche, i cittadini europei siano sottoposti ad un livello di tutela che è inferiore a quello che essa deve offrire. Quanto alle attuali relazioni tra la Corte EDU e la CGUE, possiamo dire che la prima sviluppa una giurisprudenza di condiscendenza nei riguardi della seconda, basata sulla presunzione di tutela giudiziaria equivalente o sufficiente esercitata dalla CGUE in materia di diritti fondamentali. Non è dato comunque sapere se questa accondiscendenza potrà sopravvivere all'adesione, ragione per la quale l'attualizzazione della giurisprudenza della Corte EDU per ciò che riguarda la libertà di creazione artistica è benvenuta.

Alessandra Aparecida Souza Silveira

Titolare della Cattedra Jean Monnet in Diritto europeo
nella Università di Minho

Traduzione di **Fabrizio Fois**

BIBLIOGRAFIA

Barnard C., *The substantive law of the EU: the four freedoms*, Oxford University Press, 2004.

Besselink L., *Entrapped by the maximum standard: on fundamental rights, pluralism and subsidiarity in the European Union*, in *Common Market Law Review*, n.35, 1998.

Besselink L., *Multiple political identities: revisiting the 'maximum standard'*, in *Citizenship and solidarity in the European Union – from the Charter of Fundamental Rights to the crisis, the state of the art*, Silveira A., Madeira Froufe P., Canotilho M. (a cura di), Peter Lang, Bruxelles, 2013.

Canotilho J. J., Moreira V., *Constituição da República Portuguesa Anotada*, vol. I, IV ed., Coimbra Editora, Coimbra, 2007.

Craig P., De Burca G., *National constitutional traditions and the "maximum standard" problem*, in *EU Law. Text, cases and materials*, Oxford University Press, IV ed., 2008.

Demuro G., in *L'Europa dei diritti. Commento alla Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea*, Bifulco R., Cartabia M., Celotto A. (a cura di), Il Mulino, Bologna, 2001.

De Quadros F., *Direito da União Europeia*, Almedina, Coimbra, 2004.

De Witte B., *Tensions in the multilevel protection of fundamental rights: the meaning of article 53 EU Charter, in Citizenship and solidarity in the European Union – from the Charter of Fundamental Rights to the crisis, the state of the art*, Silveira A., Madeira Froufe P., Canotilho M. (a cura di), Peter Lang, Bruxelles, 2013.

Duarte M. L., *União Europeia e direitos fundamentais – no espaço da internormatividade*, AAFDL, 2006.

Duarte M. L., *Estudos sobre o Tratado de Lisboa*, Almedina, Coimbra, 2010.

EU Network of Independent Experts on Fundamental Rights, *Commentary of the Charter of Fundamental Rights of the European Union*, giugno 2006, (ec.europa.eu/justice_home/cfr_cdf/index_en.htm).

Gomes Canotilho J. J., *"Brançosos" e a interconstitucionalidade. Itinerários dos discursos sobre a historicidade constitucional*, Almedina, Coimbra, 2006.

Gomes Canotilho J. J., Moreira V., *Constituição da República Portuguesa Anotada*, vol. I, 4ª edizione, Coimbra Editora, Coimbra, 2007.

Gomes Canotilho J. J., *Estado de direito e internormatividade*, in Silveira A. (a cura di), *Direito da União Europeia e transnacionalidade*, Quid juris, Lisboa, 2010.

Gomes Canotilho J. J., Canotilho M., *Comentário ao artigo 6 do TUE*, in *Tratado de Lisboa Anotado e Comentado*, Lopes Porto M., Anastacio G. (a cura di), Almedina, Coimbra, 2012.

Guerra Martins A. M., *Curso de Direito Constitucional da União Europeia*, Almedina, Coimbra, 2004.

Moura Vicente D., *A tutela internacional da propriedade intelectual*, Almedina, Coimbra, 2008.

Neves M., *Transconstitucionalismo*, Martins Fontes, São Paulo, 2009.

Pernice I., *Multilevel constitutionalism in the European Union*, in *European Law Review*, p.27, 2002.

Poiarses Maduro M., *A Constituição Plural. Constitucionalismo e União Europeia*, Principia, Estoril/Cascais, 2006.

Rangel P., *Uma teoria da "interconstitucionalidade": pluralismo e Constituição no pensamento de Francisco Lucas Pires*, in *O estado do Estado. Ensaios de política constitucional sobre justiça e democracia*, Dom Quixote, Alfragide, 2009.

Sarmiento D., *Poder judicial e integración europea*, Civitas, Madrid, 2004.

Schermers H., Waelbroeck D., *Judicial protection in the European Union*, Kluwer Law International, L'Aia / Londra / New York, 2001.

Silveira A., *Da interconstitucionalidade na União Europeia (ou do esbatimento de fronteiras entre ordens jurídicas)*, in "Revista Scientia Iuridica", n. 326, 2011.

Silveira A., Madeira Froufe P., Canotilho M., *Portugal*, in *Reports of the XXV FIDE Congress, vol. 1: Protection of Fundamental Rights post-Lisbon: the interaction between the EU Charter of Fundamental Rights, the European Convention on Human Rights (ECHR) and National Constitutions*, Lafranque J. (a cura di), University of Tartu, Tallinn, 2012.

Silveira A., Canotilho M. (a cura di), *Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia Comentada*, Almedina, Coimbra, 2013.

Verhoeven A., *The European Union in search of a democratic and constitutional theory*, Kluwer Law International, L'Aia / Londra / New York, 2002.

Weiler J., *Fundamental rights and fundamental boundaries*, in *The Constitution of Europe*, Cambridge University Press, 1999

**Finito di stampare nel mese di gennaio 2015
per conto di Associazione Arte e Critica, Roma
presso Arti Grafiche Celori, Terni
Tutti i diritti riservati**