

**METODI ANALITICI DI VALORIZZAZIONE DEI BENI CULTURALI NELLE AREE
SOTTOSVILUPPATE: RIFLESSIONI TEORICHE.**

Germano TORKAN¹

SOMMARIO

La valorizzazione del patrimonio culturale rappresenta una sfida formidabile per ogni comunità, resa ancor più complessa dalla scarsità di risorse con cui spesso ci si deve confrontare.

E' il caso delle periferie della cultura, ossia di quei contesti socio-spaziali lontani dai tradizionali canali artistici, in cui alla necessità di tutelare i beni culturali si accompagna la volontà di riconoscersi in essi in quanto rappresentativi della cultura locale.

La conoscenza del proprio patrimonio e la capacità di individuare i percorsi di gestione della cultura sono condizioni fondamentali per la valorizzazione e la promozione del patrimonio stesso, imponendo, dunque, la necessità di elaborare metodologie analitiche volte a legittimare gli interventi a sostegno dei beni culturali, individuandone le tipologie più appropriate.

Il presente contributo rappresenta, dunque, un primo approccio teorico e metodologico per lo sviluppo di un modello analitico di valorizzazione dei beni culturali.

¹ Dipartimento per lo Studio delle Società Mediterranee, Università degli Studi di Bari, P.zza Cesare Battisti 1, 70121, Bari, e-mail: ottopanzer@hotmail.it

1 Introduzione

La valorizzazione del patrimonio culturale di un territorio è operazione estremamente complessa per una molteplicità di motivazioni, che spaziano da valutazioni di ordine economico a interpretazioni artistico-culturali. Le difficoltà tendono ad acuirsi laddove il contesto territoriale di riferimento in cui è inserito il bene in questione tende ad essere poco propenso all'accettazione dell'idea di cultura come "simbolo di una identità geografica" (Caldo, 1994, p.16), ossia in quei territori in cui la "categoria spaziale non viene ad assumere la funzione di dare al gruppo stesso la propria identità" (Caldo, 1994, p.16).

La coincidenza di questo genere di deficit con l'arretratezza economica e culturale del territorio non è casuale: prerogativa dei contesti socio-spaziali meno sviluppati è quella di sottovalutare l'importanza dell'analisi della traiettoria di un oggetto patrimoniale, inquadrando erroneamente il patrimonio culturale come attributo del territorio e non come produzione e risorsa dello stesso; ogni valutazione sulle possibili forme di utilizzo e valorizzazione del patrimonio culturale di un territorio passa, dunque, in secondo piano rispetto alla prioritaria definizione del contesto in cui è inserito il bene in questione.

Questo genere di approccio conferisce al bene culturale un ruolo del tutto innovativo, come suggerito da Soderstrom, di chiave di lettura per la risoluzione del dualismo tra la teoria dello spazio e quella dell'azione. In tal senso possiamo sbilanciarci nell'affermare che la seconda prevale sulla prima: affermare che lo spazio rappresenti solo una caratteristica formale dell'oggetto significa rigettare l'idea che gli eventi siano causati dallo spazio; il rifiuto di un approccio basato sulla semplice idea di patrimonio valutato in sé come espressione del territorio in favore di un'analisi che ribalta le prospettive, e dunque subordina la categoria spaziale rispetto all'azione, ci pone di fronte a scenari del tutto inaspettati: per capire il ruolo dei beni culturali bisogna studiare la loro utilizzazione in qualità di risorse sociali.

L'idea che un oggetto o un edificio possano essere annoverati tra i beni culturali di un territorio prescinde dalle caratteristiche materiali o stilistiche che lo qualificano; ciò che conta è verificare la genesi del patrimonio, riscontrare se esso sia il frutto di un "particolare processo di trasformazione che lo prepara ad assumere nuovi significati" (Soderstrom, 1994, p.32).

Questa premessa di natura teorico-concettuale risulta essere determinante nella definizione pratica di cosa è bene culturale e di cosa non lo è, di quali siano i parametri che qualificano un patrimonio come meritevole di salvaguardia e di che tipo di politica culturale sia necessaria per la valorizzazione dello stesso.

Le criticità nel rispondere a tali interrogativi sorgono in seguito all'applicazione di quanto espresso nell'incipit del presente lavoro: vi sono dubbi riguardo la determinazione di parametri oggettivi che possano far propendere per l'assegnazione della qualifica di

patrimonio culturale ad un dato oggetto e/o edificio, manca chiarezza nel comprendere quali possano essere gli interventi tecnico-pratici per la salvaguardia dei beni culturali, c'è una oggettiva impossibilità nel determinare una metodologia esatta e definitiva per individuare la corretta procedura di politica culturale da applicare caso per caso.

La proposta che si può avanzare in questa sede è ancora ad uno stato embrionale, ma senza dubbio fornisce un'idea di massima dell'approccio da applicare: dopo un'attenta catalogazione del patrimonio culturale di un territorio sotto il profilo artistico, si deve procedere a un esame caso per caso dello stato dell'arte di ogni singolo elemento del patrimonio in modo da definire le esigenze da soddisfare nel breve e nel medio-lungo periodo; sulla base delle necessità che emergono dalla succitata valutazione tecnica si determina una traiettoria di interventi di management culturale, progettati ad hoc. La realizzazione di un modello statistico-matematico che per ogni elemento del patrimonio individui parametri tecnici di valutazione cui assegnare diverso peso, può essere una metodologia di lavoro accettabile, se non risolutiva, nel campo della gestione della cultura.

La scientificità del lavoro proposto ovviamente si basa sulla canonica idea di modellizzazione tipica degli approcci economico-matematici, i quali spesso risultano essere contraddetti o quanto meno ostacolati dalle scelte pubbliche che all'atto pratico incidono sulla risoluzione dei problemi più di quanto possa fare un contributo di geografia urbana.

2 Beni culturali e geografia del paesaggio

L'interesse, che uno studioso di geografia economica può mostrare nei confronti di un tema così complesso e apparentemente lontano dai tradizionali argomenti di studio, è giustificato da una pluralità di motivazioni che in un certo qual modo sono riconducibili agli strumenti tipici della disciplina in questione, rendendo di fatto non così insolito un approccio geografico alla questione della valorizzazione dei beni culturali.

Il punto di partenza di ogni nostra riflessione risiede nella certezza che “le varie culture sono portate ad organizzare in modi diversi lo spazio, e che a causa di questo fenomeno si sono strutturati nel pianeta paesaggi culturali estremamente differenziati” (Bellezza, 1999, p.255). E' ovvio, dunque, che qualunque espressione artistica riconducibile alla matrice culturale di un determinato spazio geografico sia rappresentativa di un processo decisionale rivolto all'occupazione del territorio; al netto di ogni valutazione propriamente artistica di un bene di interesse culturale, risulta interessante sottolineare come anche un'espressione architettonica o pittorica, possa essere foriera di indicazioni meta-artistiche: l'organizzazione urbanistica di un centro storico, l'ubicazione dei singoli edifici, il tipo di materiali usati al momento della costruzione, sono tutti indicatori di una storia locale che conduce a riflessioni che esulano da una pura critica artistica e sconfinano nell'analisi geografico-territoriale del contesto in cui il

suddetto patrimonio è inserito. Alla luce di ciò, il ruolo del geografo appare fondamentale in relazione alla capacità di contestualizzare l'ambito di appartenenza del bene. Scavare a fondo per indagare sulle profonde connessioni tra patrimonio e categoria spaziale significa possedere la giusta percezione del territorio e delle sue componenti: i percorsi di valorizzazione dei beni culturali (a maggior ragione nelle aree periferiche) non possono, pertanto, prescindere da un'analisi ambientale del contesto in cui i beni stessi sono inseriti.

Sulla base di tali considerazioni si possono avviare delle riflessioni quanto meno curiose sul concetto di bene culturale come strumento di umanizzazione del paesaggio da parte di una comunità: uno dei temi di maggiore interesse della Geografia è la ricerca della genesi dei fenomeni e delle modalità di diffusione degli stessi. Tale propensione all'analisi di un fenomeno come "registro dell'attività umana" mette in evidenza la capacità del *cultural heritage* di fornire indicazioni esaustive su come le comunità umane elaborino strumenti e metodologie di gestione del territorio diverse pur vivendo in ambienti molto simili.

E' naturale che portare all'estremo questo genere di riflessioni comporterebbe la riduzione dell'espressione artistica a semplice manifestazione di uno sviluppo antropologico di un territorio, privandola di quella spontaneità e straordinarietà che solo il genio umano sa garantire. Per tale ragione privilegiamo una chiave di lettura che consideri il bene artistico come "lente d'ingrandimento" del territorio, come strumento atipico di analisi geo-spaziale.

3 Valore economico del patrimonio culturale: definizioni e criticità

La capacità del patrimonio culturale di essere espressione di un territorio ben al di là di una semplice testimonianza storica di un'epoca passata, impone delle valutazioni di ordine economico; se è vero che l'approccio geografico è indispensabile per creare una sovrastruttura che connetta paesaggio e cultura, è altresì interessante rilevare che la sfera economica gioca un ruolo fondamentale nel qualificare il tipo di relazione tra bene e territorio in cui è inserito. E non potrebbe essere diversamente dal momento che, se mancasse una logica di mercato, ogni espressione del patrimonio culturale, indipendentemente dalla propria collocazione spaziale, sarebbe meritevole di ricevere lo stesso trattamento ad ogni latitudine.

La definizione del valore economico di un'opera è impresa ardua proprio per le numerose componenti da considerare, così come altrettanto complesso è il metodo di gestione del patrimonio una volta accertata l'entità economica dello stesso; il dilemma, dunque, che fa riflettere riguarda la dicotomia tra valore economico e valore culturale di un bene.

L'idea secondo cui il bene culturale possa essere opera di un singolo, ma solo dopo essere stato riconosciuto come tale da una società umana tende ad assumere pure un valore economico "(Guarrasi et al., 1994)" è un ottimo punto di partenza per la nostra disamina. L'evidenza che il valore economico di un'opera sia funzione del tributo che una comunità

umana gli conferisce è lapalissiano: il classico esempio di un'asta bandita per l'acquisto di un dipinto, ad esempio, è una riproduzione "in cattività" di questa logica, che premia con un plusvalore economico un oggetto come opera d'arte universalmente riconosciuta. Ciò che, però, emerge maggiormente in questa straordinaria intuizione del Guarrasi è la naturale connessione tra creazione artistica e assegnazione di valore economico, il che non significa propugnare una mercificazione dell'arte senza freni, bensì attribuire ad un'opera d'ingegno una collocazione economica sul mercato a tutela della sua rilevanza culturale; al netto delle distorsioni del mercato legate a logiche perverse (ad esempio, il valore di un'opera artificiosamente innalzato tramite un "cartello" di critici d'arte), un approccio economico nella valutazione di un patrimonio culturale può essere considerato una garanzia non tanto del pregio artistico dell'opera in sé, quanto del fatto che l'unanime interesse per tale opera sia veicolato in un'attività di tutela e salvaguardia del succitato patrimonio.

In condizioni normali di assenza di esasperazioni del mercato, l'attribuzione di valore economico ad un bene culturale è dunque la manifestazione dell'interesse generalizzato di una comunità per la sua valenza artistica, storica e culturale: discutere sulla bontà dell'assegnazione di una valutazione monetaria ad un'espressione artistica sublime è un esercizio tanto inutile quanto dannoso, poiché è innegabile l'utilizzo da parte dell'uomo del denaro come convenzione ed espressione del massimo interesse verso un oggetto materiale, così come l'assenza di un metro di valutazione economico dell'interesse culturale porterebbe ad esasperare le criticità del bene culturale in quanto bene collettivo.

La dicotomia tra valutazione artistica e misurazione economica, quindi, non può risiedere nell'idea in sé di utilizzare il denaro come strumento di assegnazione dello status di bene culturale ad un'opera dell'uomo; piuttosto, ciò che deve far riflettere sono le metodologie di determinazione del valore economico di un'opera, così come risulta fondamentale confrontarsi in merito a tutto ciò che gravita intorno all'attività di fruizione del bene culturale. La possibilità di lucrare sulla gestione della cultura è il naturale rovescio della medaglia, il prezzo da pagare per ottenere una tutela che altrimenti sarebbe complicato e improduttivo garantire. E tale inconveniente tende ad essere accentuato laddove il bene culturale assomiglia sempre più ad un bene collettivo: è nei fallimenti di mercato che si nasconde l'insidia di subordinare il pregio artistico di un'opera alla sua valutazione economica. Per evitare questa distorsione deprecabile, le diverse politiche culturali (di cui si parlerà diffusamente più avanti) tendono a traslare l'economicità del bene culturale dall'oggetto in sé all'offerta di mercato che esso genera: il costo del biglietto d'ingresso in un museo, ad esempio, non rappresenta formalmente il valore che ogni singolo individuo attribuisce all'opera che osserverà, ma il contributo necessario per sostenere l'apparato strutturale che permette la fruizione del bene.

Altra criticità legata all'attribuzione di valore economico ai beni culturali è incentrata sull'idea che sempre più frequentemente manchi un equilibrio tra la tendenza individuale all'appropriazione e l'obbligo per i proprietari di un'opera d'arte di garantire un certo grado di

fruizione collettiva: conferire un prefissato valore economico ad un oggetto rappresenta in fin dei conti un modo per escludere una certa parte del mercato dal concorrere al suo ottenimento, premiando coloro i quali sono nella disponibilità economica tale da soddisfare l'offerta; questo tranello tende ad acuirsi tanto per i beni collettivi (l'acqua, ad esempio), quanto per quelli come le opere d'ingegno che ne condividono talune caratteristiche (indivisibilità, non rivalità, capacità di generare esternalità); emerge, dunque, la necessità di adottare politiche di intervento che parallelamente all'impegno di tutela e promozione culturale, riducano le possibilità di generare un trade-off ingiustificato tra valutazione economica e riconoscimento artistico.

4 La classificazione dei beni culturali

Procedere alla classificazione delle differenti tipologie di beni culturali è un lavoro estremamente laborioso considerando la pluralità di punti di vista dai quali osservare il tema in questione. Nel corso degli ultimi decenni sono state numerose le proposte avanzate in materia, così come variegati si sono rivelati i metodi di lavoro per giungere ad una conclusione condivisibile o quanto meno accettabile; la realtà dei fatti, però, dimostra che la definizione di bene culturale è vincolata ad una serie di parametri estremamente sfuggenti, tanto per citare il Bellezza, che variano non solo nel corso del tempo, ma da individuo a individuo, a seconda dei diversi profili culturali.

E' bene cercare di riordinare i contributi in materia, individuando le criticità più rilevanti e offrendo una proposta utile e non un semplice esercizio accademico. In tal senso vanno rilevati in primis quegli elementi che incidono sulla definizione di bene culturale in maniera condivisa, indipendentemente dal contesto geografico e culturale cui ci riferiamo, in secondo luogo sarà opportuno descrivere i criteri soggettivi che naturalmente sfuggono completamente ad una logica organizzativa ed infine cercheremo di proporre la classificazione che meglio si adatta alle finalità del lavoro in questione, precisando che permane l'impossibilità di assegnare un primato logico ad una classificazione piuttosto che ad un'altra.

Lo status di bene culturale viene tradizionalmente assegnato a quelle opere considerate come documenti di un tempo passato, di cui ne rappresentano "testimonianza autentica e diretta" (Bellezza, 1999, p.214): di fatto questa affermazione ci porta a considerare come scontata l'idea che con lo scorrere del tempo il valore culturale di un bene cambi, generalmente aumentando. Va inoltre considerato che la capacità del bene culturale di essere frutto e allo stesso momento promotore di civiltà, sia ascrivibile tra i tratti distintivi di un bene di valore culturale; ultimo elemento di caratterizzazione da non sottovalutare è la rarità del bene: la tendenza all'unicità dell'opera d'arte impone un'automatica accettazione di un vincolo morale e materiale di tutela e salvaguardia del bene stesso, in quanto veicolo di un messaggio artistico originale.

Questi tre elementi (storicità, trasmissione di un messaggio culturale e rarità) appaiono come condizioni necessarie ma non sufficienti per qualificare un bene come culturale; pertanto parametri soggettivi o, per essere più precisi, qualitativi risultano determinanti: esempio interessante di come differenti culture affrontino il problema della definizione in maniera completamente opposta, riguarda il tema dell'originalità dell'opera d'arte.

Secondo la cultura occidentale tale elemento è centrale nel rapporto comunità-bene culturale: la tendenza a evitare quanto più possibile grandi restauri testimonia la propensione tipicamente europea a salvaguardare l'opera nella sua originalità, intervenendo in maniera discreta in modo tale da rendere perfettamente distinguibile la parte originale rispetto a quella postuma. Per la nostra cultura, dunque, il bene deve essere tutelato nella sua forma originale poiché considerato universalmente come segno distintivo di elevato valore artistico.

Questo processo logico in realtà non è condiviso dalle tradizioni culturali del Medio e dell'Estremo Oriente, più propense alla considerazione dell'opera come veicolo portatore di un messaggio culturale condiviso: le ricostruzioni di templi andati distrutti o l'abitudine a rinfrescare i dipinti è una prassi consolidata, che non intacca minimamente il valore dell'opera agli occhi di un fruitore locale.

Proseguendo in questa direzione, pur riconoscendo lo straordinario fascino e l'eccezionalità di talune intuizioni, siamo portati ad escludere la classificazione dei beni culturali proposta da Ruocco (1979), poiché poco funzionale in questa sede: se da un lato possiamo ritenere logico puntare sulla definizione di bene culturale come prodotto o manifestazione dell'ingegno umano, caratterizzata dal valore artistico, dall'altro non ci sentiamo di condividere a pieno l'idea che esso sia "qualunque oggetto o fenomeno naturale che abbia interesse scientifico o commuova il nostro animo", poiché contempla un numero eccessivamente elevato di parametri soggettivi. Accantonare parzialmente un contributo del genere in riferimento all'aleatorietà di certe considerazioni, lo ripetiamo, è esclusivamente dovuto alla sua scarsa utilità in riferimento all'analisi in corso d'opera, e non alla sua inconsistenza teorica: a testimonianza di ciò, le maggiori problematiche relative alla soggettività di taluni parametri non è tanto dovuta all'ossessione di voler lavorare solo con criteri oggettivi che permettano di misurare finanche un'opera d'arte (che dovrebbe sfuggire di per sé a fredde logiche matematiche), quanto alla necessità di operare una classificazione dei beni culturali mediamente accettabile su cui lavorare e imbastire un percorso di management culturale.

A riprova di ciò, ci sentiamo di accantonare momentaneamente alcune considerazioni ascrivibili a Famoso (1998) mancando quel carattere di sistematicità di cui allo stato attuale dei fatti necessitiamo: suddividere i beni culturali nelle quattro categorie proposte (arti visuali, arti rappresentative, cinema ed editoria) sembra poco funzionale al nostro progetto, poiché tende ad includere categorie per le quali sarebbe opportuno approfondire uno studio ad hoc (i beni ambientali su tutti); inoltre si tratta di una classificazione basata più su un criterio strettamente legato alla metodologia di espressione artistica che incentrato sul rapporto opera

d'arte-fruitori. Per le ragioni appena esposte, siamo portati a valorizzare il contributo di Bellezza poiché sembrano estremamente interessanti gli elementi su cui si poggia la classificazione proposta.

4.1 Beni singoli, insieme di beni culturali e beni culturali atipici

In primo luogo viene dato un notevole risalto alla frequenza e alla tipologia di manifestazione con cui si palesa l'opera d'arte: questo elemento è molto importante alla luce del fatto che il valore del bene culturale pare essere fortemente condizionato non solo dalla sua originalità, ma anche dalla sua capacità di creare un tramite diretto con gli autori; in secondo luogo la metodologia di lavoro del Bellezza valorizza il bene in quanto "oggetto di un culto laico" da parte del pubblico: riprendendo la definizione di Guarrasi che lega valore economico e valore culturale di un'opera d'arte, appare evidente che una qualunque categorizzazione dei beni culturali non possa prescindere dal modo in cui essi vengono percepiti dal pubblico. Tale affermazione non rappresenta solo un modo per rendere giustizia al ruolo dello spettatore, ma impone soprattutto l'esigenza di commisurare gli interventi inquadrabili nel più ampio ambito del management culturale alla luce di come tali opere vengono vissute dalla collettività.

La classificazione del Bellezza prevede una tripartizione in:

- Beni culturali singoli;
- Insieme di beni culturali singoli;
- Beni culturali atipici.

Nella prima categoria rientrano le opere di letteratura, scultura, pittura, architettura e musica; si tratta di una classe piuttosto composita di cui riusciamo a cogliere notevoli differenze: vi sono beni unici, i quali si presentano nella loro massima manifestazione di rarità (quadri, sculture, palazzi), beni riproducibili (opere letterarie) che possono essere continuamente riprodotti a mezzo stampa e infine beni rieseguibili (film, pieces teatrali) i quali sono suscettibili di una continua riproposizione nel tempo.

Le considerazioni che si possono fare in merito ai beni singoli sono numerose, ed è curioso notare come nel caso delle opere letterarie, ad esempio, il valore culturale dell'opera risieda, nella quasi totalità dei casi, nel contenuto dell'opera e non nel suo supporto cartaceo: quando, però, si parla di un testo di poesia autografo, allora il valore culturale viene in un certo senso raddoppiato poiché all'intrinseco valore artistico del contenuto letterario, si accompagna l'unicità del supporto cartaceo impreziosito dalla firma dell'autore.

Nella seconda categoria ritroviamo biblioteche, pinacoteche, gallerie d'arte, centri storici in quanto "contenitori" di beni culturali singoli; anche qui le valutazioni che potremmo fare sono molteplici, per cui ci limiteremo ad evidenziare gli aspetti più salienti.

Nel caso delle biblioteche il loro valore culturale può essere legato a fattori diversi tra loro, che spaziano dalla storicità del sito in cui è ubicata la stessa, all'importanza che storicamente

ha rivestito nel corso del tempo, dal numero di testi contenuti all'interno al prestigio riconosciuto da parte dei visitatori; in tal senso una biblioteca che raccoglie centinaia di migliaia di libri anche di poco valore può essere annoverata tra i beni culturali, mentre una che ospita pochi volumi ed un unico testo di valore eccelso non lo è.

L'ultima categoria di nostro interesse è rappresentata da quelli che Bellezza definisce come beni culturali atipici, tra i quali annoveriamo le feste religiose o laiche, le manifestazioni folkloristiche e le pratiche non strettamente religiose, ma legate alla vita ascetica. Il comune denominatore di questi beni è la possibilità di descriverli, documentarli e filmarli, ma non quella di raccogliarli e collezionarli.

E' naturale che questa classe di beni culturali apra degli scenari davvero insoliti per chi è abituato a interessarsi d'arte nelle sue forme più canoniche e facilmente catalogabili, tanto che il presente studio risulta essere fortemente incentrato sul ruolo che tali beni hanno all'interno delle comunità di riferimento: non è un caso infatti che le aree più periferiche (nell'accezione artistico-culturale del termine), ossia quelle svincolate dai tradizionali canali culturali delle città d'arte più rinomate, siano un bacino florido di beni culturali atipici, sui quali la collettività ripone non solo le proprie attenzioni in quanto espressioni di un folklore e di una tradizione locale, ma in funzione della loro capacità di caratterizzare il territorio in maniera unica ed originale.

Ed è su questo pubblico riconoscimento di una comunità in una festa popolare o in una processione religiosa che basiamo la nostra analisi, non solo in quanto testimonianza dell'idea di cultura come elemento qualificante del paesaggio, ma anche in quanto fattore di promozione economica del territorio: le tradizionali ricorrenze legate ai Santi patroni delle città raccontano di comunità locali che utilizzano la propria storia e la propria cultura come fonte di attrazione turistica e di conoscenza del proprio territorio, ben al di là dell'intrinseca valenza religiosa o storica della manifestazione in sé.

5 Beni culturali e beni pubblici

Una volta acclarata la necessità di una suddivisione in classi omogenee delle differenti tipologie di beni culturali, è naturale interrogarsi su come le diverse caratteristiche qualificanti i beni culturali incidano sulla definizione delle politiche culturali messe in atto dalle istituzioni pubbliche o private.

Al fine della nostra analisi è interessante inquadrare tali elementi alla luce del fatto che il patrimonio culturale presenti caratteristiche che lo avvicinano ad essere un bene collettivo, constatazione che comporta un'approfondita analisi degli interventi di economia pubblica a sostegno.

Stando all'intuizione di Farchy e Sagot-Duvaouroux (1994), l'intervento pubblico a favore della cultura trae la sua legittimazione dai fallimenti del mercato, che derivano dalla natura stessa dei beni in questione.

E' quindi nella sfera dei mercati incapaci di generare una quantità ottimale di beni o servizi ai consumatori che ci muoviamo: a sostegno di ciò, si ritiene da più parti che i beni culturali possano essere annoverati nella macro-categoria dei beni collettivi; la deduzione è logica in virtù del fatto che il patrimonio culturale è, come detto in precedenza, caratterizzato da:

- non rivalità;
- indivisibilità;
- capacità di generare esternalità.

Risulta evidente, quindi, perché la produzione culturale su alcuni segmenti dell'offerta sia di rado sostenuta da guadagni in termini di produttività: lo Stato, a seconda poi dei diversi retaggi culturali dei Paesi in questione, interviene affinché il settore di pertinenza venga sostenuto evitando un declino annunciato; questo tipo d'intervento naturalmente si indirizza verso molteplici aree d'interesse: si spazia dall'intervento a sostegno della creazione artistica fino alla creazione di un apposito regime fiscale agevolato per l'acquisizione delle opere. Sostanzialmente si evince come le forme del sostegno si evolvano parallelamente con il ciclo del prodotto, andando a collocarsi lungo la filiera in base al posto che il prodotto stesso tende ad occupare a valle (Dupin e Rouet 1991).

Il denominatore comune degli interventi statali è legato alla rimozione delle asimmetrie informative che in un mercato del genere sono determinanti: l'incertezza riguardo il valore e la qualità dei beni, nonché la scarsa conoscenza del settore nel suo complesso, vanno ovviamente a penalizzare l'acquirente (inteso in senso lato), il quale si dimostra naturalmente meno informato rispetto a chi opera a vario titolo all'interno del settore; in tal senso l'azione dello Stato è rivolta al bene pubblico considerato "non come il bene in sé, ma in quanto insieme delle norme e dei valori... che presiedono al riconoscimento del carattere culturale del bene" (Benhamou, 2000).

5.1 Politiche culturali a confronto: modello anglosassone e modello europeo

Alla luce di quanto detto finora, emerge un aspetto molto interessante: se da un lato è fondamentale capire la qualità del bene considerato, dall'altro non possiamo evitare di studiare i beni culturali sotto il profilo economico, il che comporta naturalmente ammettere che una qualsivoglia politica culturale debba necessariamente contemplare una sintesi tra valutazione artistica e istanza economica; si tratta di un percorso arduo da affrontare soprattutto se si considera che sia la valutazione artistica che la misurazione economica sono suscettibili di interpretazioni diverse a seconda del contesto geografico e culturale di riferimento.

Come vedremo fra poco, analizzando le differenti politiche culturali secondo una condivisibile ripartizione tra modello europeo e modello anglosassone, la storia culturale di ogni paese influenza in maniera totalmente coinvolgente i decision-maker, tanto che ciò che possiamo considerare come una scelta naturale e dovuta in un Paese, risulta assolutamente incomprensibile dall'altra parte del mondo.

Quanto detto emerge prepotentemente se effettuiamo un semplice accostamento tra due modelli di interventi culturali; nel mondo anglosassone la politica interventista statale è senza dubbio più blanda rispetto a quanto avviene nell'Europa meridionale, in virtù di una proposta di lavoro che spinga per un partenariato attivo tra pubblico e privato: lo Stato privilegia l'erogazione di sovvenzioni in favore di enti indipendenti, i quali, a fronte dei contributi ottenuti, sono obbligati a ricercare un sostegno privato di ammontare almeno equivalente a quello di provenienza statale, pena la perdita di questo privilegio. L'obiettivo in tal senso è creare una stimolazione continua del settore privato tramite input provenienti dal pubblico.

Ciò che avviene, invece, nei Paesi europei come l'Italia o la Francia è completamente diverso, essendo formalmente un esempio di assistenzialismo statale in favore della cultura: la quasi totalità delle spese in ambito culturale sono a carico dello Stato, mentre i privati cittadini intervengono non tanto sotto il profilo economico quanto dal punto di vista gestionale: la bocciatura delle scelte pubbliche in materia di gestione del patrimonio culturale avviene fondamentalmente nelle urne elettorali.

Questo parallelo dimostra come l'accettazione di talune criticità in merito all'economicità del bene culturale possa portare a pianificare forme di intervento ispirate a principi interventisti differenti; e su queste differenze un peso notevole lo hanno le tradizioni sia economiche che culturali dei Paesi in questione. Il mercato anglosassone è da sempre considerato l'espressione massima del liberismo, considerazione che giustifica la volontà da parte dello Stato di non ingerire in maniera massiccia in sede di progettualità economica ed evidenzia la necessità per il privato di avviare un percorso autonomo solo in parte sostenuto dalle Istituzioni; ma al di là di queste considerazioni di natura economica, va sottolineato anche che il diverso approccio statale è fortemente condizionato dal patrimonio artistico del Paese oggetto di studio: è naturale che in Stati come l'Italia in cui il patrimonio culturale ha dimensioni notevoli, vi sia la necessità che le istituzioni pubbliche siano presenti in maniera sostenuta e continua, non potendo affidarsi troppo ai privati per la gestione dei beni (sia per una questione di mezzi a disposizione, sia per la naturale tendenza del privato a generare processi di esclusione del pubblico dalla fruizione), mentre in contesti con una tradizione artistica più contenuta e recente, come gli Stati Uniti, l'attivismo del privato è accolto con favore dallo Stato, il quale, in virtù di un differente retaggio culturale, vede il mercato dell'arte come un settore economico qualitativamente non diverso dagli altri.

In tal senso capiamo come sia impossibile ottenere un modello universalmente valido di gestione della cultura: le variabili cambiano da Paese a Paese e soprattutto gli obiettivi che ci

si pone a livello istituzionale sono diversi, non potendo prescindere dalle proprie dotazioni al tempo zero; il modello anglosassone si confronta naturalmente con una dotazione artistica enormemente inferiore a quella dei Paesi del Mediterraneo, soprattutto per un questione puramente cronologica, per cui ogni intervento è volto all'arricchimento delle collezioni e all'acquisizione di nuove opere, una politica che evidentemente non viene pienamente condivisa in altri contesti, in cui l'attenzione è rivolta principalmente alla definizione di una traiettoria di interventi di conservazione e promozione del patrimonio esistente.

Sulla base di queste considerazioni mettiamo in evidenza che lo Stato dispone di un'ampia gamma di strumenti di intervento, sui quali ricade una scelta vincolata da tre parametri distinti: il grado di dipendenza del settore, gli obblighi internazionali e le consuetudini.

Una tipologia di intervento assai diffusa è rappresentata dalle politiche di regolamentazione, sorte in seguito all'idea di fondo che il prodotto culturale sia qualitativamente differente dagli altri beni, per cui il legislatore intende approvare norme nella direzione dell'inquadramento del sistema dei prezzi e di regolamentazione della concorrenza.

In secondo luogo, ritroviamo quelle modalità di intervento legate ad erogazioni pecuniarie rappresentate da sovvenzioni e tasse parafiscali: il duplice intento attraverso questi strumenti è quello di limitare quanto più possibile l'assunzione di rischi finanziari da parte di chi " fa cultura" e di avviare una politica redistributiva tra le diverse professionalità che operano nel settore della cultura.

Ultimo esempio di politica culturale di sostegno è rappresentato dal fenomeno del mecenatismo, il quale si differenzia sostanzialmente dai primi due poiché getta le basi per l'ingresso del privato nel processo di gestione e promozione della cultura; si tratta di una operazione basata su un equo scambio tra *sponsor* e *sponsee*, dal momento che l'iniziativa culturale viene sostenuta da capitali privati immediatamente disponibili e di contro il mecenate ottiene in contropartita un trattamento fiscale privilegiato, basato sull'ottenimento di deduzioni fiscali proporzionali alle somme devolute.

E' bene però ricordare come gli esiti dal punto di vista meramente artistico legati all'applicazione di tale intervento siano piuttosto incerti: si tratta di politiche che tendono a incrementare afflussi finanziari in favore dei tradizionali canali culturali, quelli più conosciuti ed apprezzati dal pubblico, i quali naturalmente garantiscono allo *sponsor* una visibilità maggiore rispetto al caso in cui si decidesse di devolvere risorse in favore di progetti innovativi, meno rinomati e pertanto più rischiosi.

A conti fatti, quindi, le diverse politiche di intervento pubblico risultano essere più attente ad un obiettivo di redistribuzione, rispetto al sostegno privato, che per deformazione costituzionale, alimenta generalmente percorsi già avviati, rischiando poco su scommesse culturali nuove, e inficiando qualsiasi progetto di promozione della cultura esterno ai tradizionali percorsi culturali.

In conclusione non possiamo tralasciare le numerose critiche che vengono rivolte alle tradizionali politiche culturali: spesso ci si interroga se effettivamente esse vengano elaborate sulla base di un'attenta valutazione delle peculiarità artistiche ed economiche dei beni cui esse si riferiscono o siano il risultato di una semplice traslazione di esercizi di economia pubblica ad un settore che richiederebbe un'attenzione maggiore.

Il fondamento di ogni critica è legato al rigetto di un'equazione che associ inesorabilmente i fallimenti di mercato alla necessità di intervento pubblico riequilibratore. Ciò che viene strenuamente contestato è l'idea che l'applicazione di un approccio protezionista possa garantire una corretta regolamentazione del mercato: le norme di carattere protettivo generano innaturali distorsioni nel sistema dei prezzi, i quali vengono artificiosamente innalzati ben oltre i livelli accettabili tipici di un regime di concorrenza perfetta. L'evidenza dimostra che una politica eccessivamente improntata alla regolamentazione statale determini una perdita di vitalità del settore, non più mosso da naturali logiche di mercato, ma pesantemente condizionato da imposizioni extra-settoriali; per i detrattori di questo interventismo si tratta del trionfo dell'interesse limitato del produttore su quello universale dei consumatori.

E' naturale, dunque, la perdita totale di stimoli per un settore che viene minato dalle scelte della pubblica amministrazione, le cui programmazioni prendono il sopravvento sulle necessità dettate dal pubblico. La somma di questi elementi porta ad una mortificazione della creazione artistica in sé, delegittimata della sua spontaneità e canalizzata da condizionamenti di natura amministrativa, più che indirizzata da tendenze culturali autentiche.

La difficoltà nel ritenere risolutivo l'intervento pubblico è una tesi sostenuta anche da altre motivazioni non meno rilevanti rispetto a quelle appena esposte; sopravvalutare le esternalità generate dall'intervento pubblico comporta l'associazione della politica interventista alla legittimazione della politica culturale: ciò che lascia maggiormente perplessi è l'idea che un progetto culturale possa essere finanziato solo se capace di ottenere immediati ritorni economici nel breve periodo, subordinando, dunque, una progettualità artistica ad una valutazione esclusivamente finanziaria. In tal modo è definitiva la condanna per quei progetti culturali incapaci di pareggiare già nel breve periodo le spese sostenute, aspetto che induce profonde riflessioni sulla capacità delle istituzioni di generare circuiti artistici virtuosi e soprattutto spontanei.

In ultimo, piuttosto dubbia appare la reale capacità della regolamentazione statale di favorire fenomeni di redistribuzione: l'auspicio di tornare all'applicazione del sistema dei *voucher* testimonia come il metodo più equo per garantire una effettiva redistribuzione tra le fasce di consumatori sia legato ad una sovvenzione diretta in favore di questi ultimi, evitando, dunque, che i beneficiari del sostegno pubblico siano i produttori stessi.

Da questa disamina emerge pertanto l'idea di fondo che sebbene l'intervento pubblico si renda auspicabile nel campo di gestione della cultura, esso debba essere accuratamente ponderato per evitare di incorrere nel tranello di un dirigismo statale come metodo di

promozione della cultura, paradosso evidente che imprigionerebbe la creazione artistica in quanto tale. La possibilità di fornire una strumentazione adeguata abile nel trasformare il dato qualitativo artistico in elemento tecnico di valutazione di una politica di sostegno pubblico della cultura, è quindi il nostro obiettivo ultimo.

6 Definizione del percorso di management culturale: quale direzione?

E' importante entrare ora nel vivo della trattazione e focalizzarsi sull'elemento di maggiore rilevanza del nostro studio: sulla base dell'analisi della connessione tra valorizzazione economica e promozione culturale dei beni, è necessario inquadrare quali siano i diversi tipi di intervento a sostegno del patrimonio culturale e soprattutto individuare le variabili che determinano un maggiore grado di urgenza nel praticare questi stessi interventi.

Ora se sul primo punto i legami appaiono perfettamente chiari, ossia non v'è dubbio che i beni culturali vadano promossi non solo in virtù della loro validità artistica, ma anche in quanto espressione economica di una comunità, i maggiori problemi sorgono nel momento in cui si è chiamati a decidere in merito all'assistenza da fornire ai suddetti beni; in tal senso le criticità che emergono sono molteplici poiché entrano in gioco una pletora di fattori che rende l'analisi di cui sopra estremamente complessa.

In primo luogo una delle prime valutazioni che si necessita di operare è di natura propriamente artistica, dovendo capire come intervenire sul bene sotto il profilo culturale: conservazione, tutela o restauro?

In secondo luogo occorre verificare, in una classica condizione di scarsità di risorse, quale tra un serie di beni culturali sia più meritevole di un sostegno (per quanto ci sarebbe da discutere sul concetto di merito) e soprattutto capire quale sia l'entità dell'intervento.

In ultimo, risulta estremamente interessante comprendere se sia possibile utilizzare un modello matematico oggettivo che, sulla base di determinati parametri culturali ed economico-gestionali, si dimostri capace di individuare in maniera scientifica come, quando e in che misura intervenire in ambito culturale.

In questa sede si presentano per il momento delle riflessioni preliminari su questa proposta, richiedendo il progetto ulteriori approfondimenti che, siamo sicuri, saranno forieri di utili indicazioni per l'applicazione pratica del metodo suddetto.

Occorre innanzitutto effettuare una valutazione sulla situazione fisica del bene in questione, cioè comprendere se il bene necessita di un intervento materiale volto alla sua salvaguardia e in che misura e secondo quali tempistiche effettuarlo; come detto le opzioni al riguardo sono essenzialmente tre:

- conservazione: pratica di protezione del bene culturale che lo conservi nelle medesime condizioni in cui si trovi, in attesa di eventuali interventi successivi;

- tutela: attività di conservazione e prevenzione volta ad evitare che l'opera possa essere oggetto di furto, logoramento o qualsiasi altro accadimento che ne possa minare il valore artistico ed economico;
- restauro: intervento di sostegno per quei beni oggetto di un evidente logoramento.

Questo tipo di scelta tra le tipologie di intervento proposte deve avvenire nel rispetto del principio di assoluta indipendenza del valutatore e deve essere totalmente svincolata da qualsivoglia valutazione di carattere economico: che un'operazione di restauro sia palesemente più costosa di una semplice pratica di conservazione è evidente, ma funzionalmente al nostro metodo di analisi è assolutamente prioritario che la definizione del tipo di intervento avvenga unicamente in base ad un esame tecnico del bene in merito al suo stato di conservazione; questa precisazione evidenzia che il valore culturale di un bene non possa essere subordinato alla sua valutazione economica, tutt'al più può avvenire l'esatto opposto. Intervenire tramite restauro su un palazzo antico, determina prima la riassegnazione di dignità artistica all'edificio e solo successivamente ne incrementa il valore economico; l'espressione comunemente utilizzata di "non badare a spese" ha dunque una sua ferrea logica finanziaria troppo spesso sottovalutata: non dimenticando che ci sono dei vincoli di bilancio da rispettare e non ogni progetto può essere sovvenzionato con l'ammontare massimo disponibile di risorse, è evidente che avviare un progetto di riqualificazione del patrimonio genera la massima valorizzazione economica di tale patrimonio, il quale nella peggiore delle ipotesi incrementa unicamente la propria valutazione di mercato (un palazzo antico restaurato che raddoppia il proprio valore sul mercato immobiliare), ma nel migliore degli scenari genera un circolo economico virtuoso che contagia altre attività non strettamente legate al bene in sé (nel caso in cui il suddetto edificio sia presente in un centro storico, l'interesse turistico per il luogo tende ad aumentare esponenzialmente).

Emerge, pertanto, una connessione tra i due elementi che compongono il patrimonio culturale stando a quanto suggerito da Famoso (1998): l'elemento materiale (ossia gli interessi di natura patrimoniale) e quello immateriale (l'interesse culturale) rappresentano le facce della stessa medaglia; ed è improponibile pensare ad una gestione sostenibile dei beni culturali in cui l'attenzione per uno di questi elementi non vada di pari passo con il sostegno in favore dell'altro.

La valutazione artistica del bene sulla base della quale individuare la tipologia d'intervento è, quindi, operazione oggettiva relativamente agevole da realizzare. I problemi maggiori sorgono nel momento in cui ci si trova in un contesto in cui la disponibilità economica è relativamente limitata, per cui occorre prendere in tempi brevi decisioni coraggiose su quale bene sia prioritario intervenire per la propria salvaguardia; ed è proprio questo genere di concorrenza tra elementi del patrimonio culturale di una comunità che genera le maggiori perplessità: è possibile ipotizzare che vi sia concorrenza di mercato tra due beni artistici appartenenti a località diverse? E ancora, elementi appartenenti allo stesso patrimonio, a

parità di necessità, possono essere mai in competizione tra loro per l'ottenimento di un sostegno economico da parte della comunità?

Vi sarebbero al riguardo decine di altri interrogativi ai quali sarebbe difficoltoso rispondere con piena consapevolezza, ma ciò che dobbiamo provare a fare in questa sede è comprendere se sia possibile individuare degli elementi ben determinati in grado di indirizzarci in questa scelta: questo processo decisionale non deve, però, essere vissuto come il gioco della torre dal quale gettare una delle due scelte, ma va vissuto come momento di valutazione cosciente del proprio patrimonio, una stima che non potrà certo destituire di valore artistico un bene nel caso in cui non risulti beneficiario di un intervento di tutela, ma che in fin dei conti dimostra quali siano le priorità di una comunità e quali gli elementi del patrimonio in cui tale comunità si riconosce culturalmente ed economicamente.

Le difficoltà che possono incontrarsi nella definizione di questo percorso di management culturale tendono ad acuirsi in quei contesti territoriali economicamente più arretrati e culturalmente periferici: i metodi di valutazione impiegati per individuare la traiettoria di interventi da realizzare in una città d'arte nota come Firenze, non possono naturalmente essere gli stessi utilizzati per la promozione del patrimonio culturale in Basilicata, ad esempio; pertanto la nostra attenzione è rivolta proprio a questi paesaggi culturali in cui alla scarsità delle risorse economiche si accompagna la mancanza di una stima precipua dell'entità e delle necessità del proprio patrimonio culturale. Tale scelta è motivata anche dal fatto che il processo decisionale proposto risulti a nostro avviso più autentico in tali zone periferiche che in situazioni culturali tradizionalmente più ricche; le attenzioni che riguardano i grandi circuiti artistici internazionali (ad esempio pensiamo alle città d'arte italiane come Firenze, Roma e Venezia) sono *dopate* dal giro d'affari incommensurabile che generano; nelle "periferie della cultura", beni di valore economico pari a quello dei tradizionali canali artistici sono vittime della loro collocazione geografica disagiata e della mancanza di una cultura di valorizzazione della loro straordinarietà artistica.

Sulla base di queste indicazioni che pongono la lente d'ingrandimento sulle realtà periferiche, appare fondamentale il preambolo che abbiamo fatto sulle diverse tipologie di beni culturali tramite l'applicazione degli studi di Bellezza; la tripartizione di cui sopra è quindi un ottimo punto di partenza per la classificazione del patrimonio, risultando funzionale al nostro contributo poiché capace di porre la giusta attenzione sulla terza categoria, che a quanto pare risulta essere la più rappresentata nei contesti territoriali di nostro interesse.

7 Un'ipotesi di lavoro

Premesso quanto appena esposto è bene dare delle indicazioni sull'idea di modello che intendiamo proporre in questa sede, sottolineando come il presente contributo sia l'incipit di un progetto più ampio e rappresenti per ora solo la sovrastruttura teorica dello schema di

valutazione del patrimonio culturale: in un secondo momento, avvalendoci di indagini empiriche ad hoc, completeremo tale modello implementandone la validità algebrica, rendendolo assimilabile ai tradizionali esempi matematico-economici.

I parametri a nostro avviso necessari per operare una valutazione tecnica del grado meritorio di sostegno in favore di un bene culturale sono riconducibili a tre macro-categorie:

- Valutazione artistica del bene;
- Valutazione economico-gestionale del bene;
- Modalità di intervento.

Occorre dunque valutare ogni classe per cercare di capire quali parametri sono propedeutici alla determinazione dell'entità e della tipologia di sostegno.

7.1 Valutazione artistica del bene culturale

In merito al primo punto, sarebbe doveroso operare una preliminare definizione degli aspetti più rilevanti per qualificare e inquadrare il bene sotto il profilo squisitamente artistico; in tal senso individuare l'epoca di realizzazione, i materiali utilizzati (in particolar modo in architettura si tratta di elemento di estrema importanza), la paternità dell'opera, la rarità o l'unicità del bene, sono tutti parametri che sebbene non possano essere considerati come unicamente determinanti per le finalità da noi predisposte, permettono una conoscenza ottimale del patrimonio in questione, elemento che permette di indirizzare i propri interventi in maniera più mirata e cosciente.

In questa categoria rientra anche la valutazione dello stato di conservazione del bene, che completa il quadro informativo offerto dai parametri appena esposti, poiché definisce gli eventuali rischi in cui può incorrere l'opera con il passare del tempo; avere dunque a propria disposizione questi elementi conoscitivi permette di trarre delle conclusioni interessanti in quanto offre la possibilità di contestualizzare nel tempo e nello spazio il bene in questione, aspetto assolutamente funzionale alla determinazione delle diverse possibilità di intervento a sostegno del patrimonio.

7.2 Valutazione economica del bene culturale

La valutazione economica del bene e le relative implicazioni di carattere gestionale rappresentano senza dubbio un elemento determinante del nostro lavoro, poiché molto spesso ad una profonda conoscenza delle opere sotto il profilo artistico non si accompagna una reale capacità di valorizzare i beni culturali, definirne i percorsi gestionali ottimali e individuare una traiettoria di interventi utili alla tutela degli stessi.

In questa categoria un primo parametro da considerare attentamente è legato alla valutazione economica del bene sul mercato; i problemi che possono sorgere in merito a questo punto

sono numerosi ed complessi, per cui cercheremo di focalizzare la nostra attenzione su quelli maggiormente interessanti, in riferimento al contesto geografico di nostra pertinenza.

Innanzitutto una prima criticità è legata alla valutazione di quei beni culturali immateriali per i quali la mancanza di una consistenza fisica ben definibile rappresenta un ostacolo particolarmente complesso da superare; e nei canali artistici periferici in cui abbondano i beni culturali atipici, l'immaterialità del patrimonio pone spesso degli interrogativi su come gestirlo proprio perché difficilmente si riesce a individuare un elemento quantitativo affidabile su cui basare le proprie valutazioni. Nel caso di una corteo storico o di una festa patronale effettivamente manca un parametro certo di valutazione del valore di tale patrimonio comunitario, per cui ci si dovrebbe concentrare non solo su elementi strettamente connessi alla manifestazione in sé (numero delle comparse coinvolte, costo dei materiali di scena, ecc.), ma anche sui suoi effetti corollari connessi alla fase preparatoria della manifestazione (predisposizione di strutture mobili, organizzazione dello spettacolo con attori e registi); inoltre emerge anche la necessità di verificare gli introiti che tale rappresentazione può garantire in termini di flussi turistici: più gode di notorietà l'evento, maggiore sarà la sua forza attrattiva verso nuovi ospiti.

Pertanto in relazione a questo primo problema, va evidenziata la necessità di individuare degli indicatori (numero di presenze nelle strutture alberghiere, incremento dei profitti, rispetto alla media stagionale, degli esercenti coinvolti nell'ambito della manifestazione, ecc.) capaci di fotografare almeno in parte la materialità di beni che tradizionalmente non l'hanno o faticano a manifestarla.

Altro elemento che può generare perplessità nell'ambito di definizione del valore di mercato del bene è legato al fatto che molto spesso il prezzo battuto ad un'asta per un dipinto o la stima del valore di un palazzo antico in un centro storico sono spesso artificiosamente determinati da meccanismi più o meno limpidi di assegnazione del prezzo; il caso della corsa all'acquisto di dipinti di eccezionale valore che caratterizzò i primi anni '90 del secolo scorso è emblematico di un mercato "drogato", in cui spesso si perde il senso della misura. E' evidente che sia impossibile sentenziare sulla propensione degli acquirenti a spendere anche centinaia di milioni di dollari per un'opera, così come, per quanto non condivisibili, spesso rifiutiamo le indicazioni dei critici che con la loro penna sono capaci di incrementare o svalutare patrimoni nel giro di qualche ora, però è necessario assegnare a questo parametro un peso relativo: la ponderazione da applicare nel nostro modello pertanto deve tendere a sottostimare questo parametro fintanto che il valore di mercato del bene sarà valutato in maniera palesemente determinante da soggetti incontrollabili (critici d'arte per esempio) o secondo meccanismi scarsamente rappresentativi di logiche di mercato assimilabili alla concorrenza perfetta.

Secondo parametro da valutare è legato al flusso di turisti che il bene in sé sa garantire. Anche qui le critiche in merito possono essere molteplici, poiché se è vero che può essere

relativamente semplice capire quale sia il grado di attrazione esercitato da un museo, risulta al contrario problematica la valutazione di questa stessa capacità attrattiva da parte di una singola opera presente nel suddetto museo. A tal proposito, pertanto, riteniamo che il calcolo delle presenze in una pinacoteca, in un museo o ad un corteo storico sia abbastanza indicativo della capacità del bene culturale di attrarre visitatori e curiosi di ogni genere.

Si tratta di un elemento, secondo il nostro punto di vista, assolutamente rilevante al fine della determinazione del valore del patrimonio culturale: come abbiamo già avuto modo di sottolineare in precedenza, un bene culturale viene percepito come tale solo nel momento in cui vi è un pieno riconoscimento di questo status da parte di una comunità, per cui la testimonianza di una partecipazione massiccia da parte di questa stessa comunità (misurata in termini di afflussi turistici) è estremamente indicativa del valore e dell'interesse che tale bene garantisce.

Altro elemento di interesse è cercare di capire quanto il bene oggetto di valutazione sia capace di autofinanziarsi, o meglio di generare ritorni economici tali da non necessitare apporti finanziari esterni per la propria gestione. Nel caso di un museo, ad esempio, bisogna cercare di valutare il bilancio d'esercizio della struttura e verificare semplicemente se esso possa garantire e in che misura una copertura delle spese necessarie per il prosieguo dell'attività museale. E' ovvio che questo genere di valutazioni si complicano per una festa patronale, soprattutto perché nella quasi totalità dei casi le spese di gestione sono di competenza delle amministrazioni comunali (tranne casi di sponsor o donazioni), mentre gli incassi legati all'evento sono quasi sempre distribuiti tra i privati che offrono servizi collaterali all'evento (in favore del pubblico ipotizziamo introiti legati ai servizi legati alla mobilità ad esempio).

Alla luce di quanto esposto è naturale che un trattamento diverso debba essere garantito a seconda che il bene sia in grado o meno di generare incassi tali da auto-sostenersi: bisogna, dunque, trovare un equilibrio tra la necessità di assistere quelle realtà in difficoltà economica e la giusta valorizzazione di quegli elementi del patrimonio culturale produttivi e capaci di coinvolgere la comunità in un progetto culturale ed economico vincente; una volta definita una scala di beni culturali classificati sulla base della suddetta capacità di generare flussi economici, il metodo di ponderazione che suggeriamo deve intervenire premiando maggiormente gli elementi centrali della scala (quindi sia quelli in leggero deficit, sia quelli capaci di generare introiti positivi modesti), evitando sia di far affluire eventualmente risorse in contesti ampiamente capaci di continuare i propri percorsi in piena autonomia, sia di tenere in vita situazioni improduttive economicamente.

In tal senso pesare i vari parametri sostiene la nostra logica, evitando di cadere nel tranello di subordinare il valore culturale di un bene alla sua capacità di generare flussi finanziari: successivi studi empirici potranno convalidare o smentire questa intuizione, ma possiamo ipotizzare sin d'ora come ci sia un filo diretto tra i vari parametri suggeriti; un bene culturale di scarso valore sul mercato spesso è un bene poco attrattivo per i turisti e naturalmente tende

ad essere incapace a vivere di vita propria, il tutto probabilmente determinato a monte da uno scarso riconoscimento di valore artistico da parte di una comunità chiamata a decidere o meno sulle sorti del patrimonio in sé.

Ultimo elemento di valutazione economica del bene è rappresentato dalla cronistoria dei contributi economici ricevuti da parte del bene culturale oggetto delle nostre analisi; se è condivisibile all'interno di una comunità la logica dell'assistenzialismo nei confronti delle realtà culturali più meritevoli/bisognose, secondo una tradizione italo-francese di management culturale, bisogna porre particolare attenzione affinché il sistema dei contributi pubblici (su quelli privati se ne parlerà in un secondo momento) non affossi definitivamente certe realtà e ne esalti delle altre: lungi dal voler tenere in vita artificiosamente determinate situazioni culturalmente ed economicamente di scarsissimo valore, è doveroso ricordare che il compito delle amministrazioni pubbliche è quello di garantire parità di trattamento non solo tra i cittadini in quanto fruitori dell'esperienza culturale, ma anche equità nella gestione degli elementi che compongono il patrimonio artistico di una stessa comunità o di realtà in competizione tra loro.

L'accettazione della logica *paretiana* secondo cui l'intervento pubblico debba garantire la massimizzazione del benessere collettivo significa pertanto garantire un determinato equilibrio tra la capacità del patrimonio di soddisfare le esigenze culturali del cittadino e l'esigenza di non rappresentare una zavorra economica per la comunità.

Secondo tale logica bisogna, dunque, garantire un'equa distribuzione di aiuti e sovvenzioni in favore dei beni, evitando che realtà già ampiamente sostenute economicamente continuino in maniera esponenziale ad affinare i propri circuiti virtuosi a discapito di chi, pur essendone meritevole, riceve trattamenti non propriamente paritari.

7.3 Modalità d'intervento

La terza area di nostro interesse, per la definizione del modello di valutazione delle tecniche di gestione del patrimonio culturale più appropriate, è rappresentata dall'insieme di parametri che qualificano l'entità e la tipologia di intervento da operare nella direzione della salvaguardia dei beni culturali e della loro promozione sotto il profilo artistico ed economico.

Un indicatore dal quale ovviamente non si può prescindere è legato al costo dell'intervento da porre in atto, sia calcolato in valore assoluto, sia valutato sulla base degli effetti che tale investimento produce; infatti se è vero che prioritariamente bisogna verificare se vi sia una copertura finanziaria adeguata per garantire l'effettiva esecuzione delle operazioni, è altresì innegabile che la spesa debba essere commisurata alla durata dell'apporto tecnico eseguito: un intervento economicamente più dispendioso ma che garantisce la copertura di ogni rischio per un lungo periodo di tempo è senza dubbio preferibile ad una politica impostata su un continuo intervenire, che fiacca le casse pubbliche e mette a dura prova la reale capacità di progettare

una promozione del bene a lungo raggio. Condividendo questo modo di operare saremo in grado di valutare in maniera estremamente positiva interventi che, seppur costosi, si rivelino essere risolutivi sia in termini di valorizzazione artistica del patrimonio, sia in funzione della capacità del bene di essere promotore di un circolo economico virtuoso; il che lascia supporre come sia necessario valutare un'operazione di restauro, ad esempio, non come un intervento esclusivamente afferente alla sfera della tutela dei beni culturali, ma in qualità di investimento su un patrimonio capace di generare flussi di cassa positivi.

In aggiunta a ciò, non bisogna neanche tralasciare il fatto che spesso il valore delle opere per le quali si ritengano necessari interventi di vario genere è talmente elevato che il ritardo nell'esecuzione dei lavori o addirittura la rinuncia a qualsiasi forma di sostegno risulti penalizzante oltre ogni limite.

Secondo elemento da valutare è senza dubbio la durata dei lavori, poiché è innegabile che l'estrema lentezza nel procedere con opere di restauro, ad esempio, sia deleterio non tanto sotto il profilo tecnico-artistico, quanto in riferimento al "congelamento temporaneo" del bene come generatore di ritorni economici; l'eccessiva durata dei lavori è pertanto controproducente dal punto di vista economico poiché, per un periodo di tempo eccessivamente dilatato, sottrae il bene all'immediata disponibilità del pubblico. Il vuoto che si genera ovviamente è difficilmente colmabile nel momento in cui l'opera in questione rappresenti una rarità di valore incommensurabile oppure rappresenti l'unico esempio di artisticità all'interno di una comunità: anzi si potrebbe persino ipotizzare che la chiusura dell'unico teatro cittadino per restauro in una piccola realtà periferica produca effetti negativi superiori a quelli che si genererebbero se per lo stesso periodo di tempo fosse negata la visione della Gioconda di Leonardo al *Louvre* per un intervento analogo.

La durata dei lavori, poi, incide pesantemente sulla comunità nel momento in cui interessa elementi del patrimonio di dimensione considerevole, per cui se dal punto di vista strettamente legato alla realizzazione dell'intervento il restauro di un dipinto si rivela operazione ad impatto zero per la comunità, un'operazione che possa interessare un intero centro storico, o la ristrutturazione di un castello, ad esempio, potrebbe comportare dei disagi notevoli alla comunità, che in qualche modo deve essere tutelata e se necessario ricompensata nel caso in cui l'esternalità negativa di cui è vittima si riveli essere penalizzante soprattutto sotto il profilo economico.

Altro punto su cui discutere è l'efficacia nel tempo dell'intervento, poiché non sempre gli interventi a sostegno del patrimonio culturale sono definitivi (o perché mal realizzati o perché per propria costituzione il bene richiede continui apporti); il buon senso ovviamente imporrebbe di effettuare operazioni quanto più possibile efficienti e durature, dal momento che il continuo intervento sul bene lo penalizza oltre misura sia nel breve periodo, che nel lungo periodo, determinando uno scollamento tra comunità e bene devastante sotto il profilo economico e deprimente dal punto di vista culturale.

Sulle procedure di assegnazione e ripartizione delle competenze in merito alla realizzazione dell'intervento si potrebbe scrivere una monografia per centrare i numerosi problemi che riguardano questo aspetto, ma in questa sede possiamo anticipare che le scelte in tal senso risultano essere probabilmente le più decisive in tema di valorizzazione del patrimonio culturale; i parametri appena elencati sono sostanzialmente un'espressione dei metodi di lavoro che il settore pubblico promuove, spesso con insuccesso.

8 Conclusioni: tra intervento pubblico e iniziativa privata

Ciò che abbiamo esposto sino a questo momento è dunque più un approccio di lavoro metodologico che una definitiva modellizzazione delle tipologie di intervento, aspetto sul quale ci riserviamo in futuro di ritornare per formalizzare quanto discusso in questa sede.

A tal proposito risulterà fondamentale condurre delle indagini sul campo per verificare la validità delle nostre ipotesi e nel caso dovessero rivelarsi carenti, ripensare a una ridefinizione dei parametri considerati. Ciò che possiamo anticipare sin d'ora è che determinati percorsi gestionali possono essere una chiave di volta per individuare soluzioni efficienti ai problemi di cui si è discusso nel presente contributo.

Sostanzialmente il concetto di fondo emerso, sul quale si può essere sufficientemente d'accordo, è che il patrimonio culturale di una comunità rappresenti una tipologia di bene pubblico insolito e come tale deve godere di un'attenzione particolare, poiché il rischio di dar vita a distorsioni di vario genere all'interno del sistema è piuttosto alto; si evince inoltre che nelle aree periferiche, laddove manca non solo una cultura artistica fortemente radicata, ma anche un apparato burocratico capace di valorizzare il suddetto patrimonio, si avverta la necessità di avviare programmi di management culturale che sappiano formalizzare percorsi di gestione pur in una condizione di scarsità di risorse economiche. Il problema di fondo è legato effettivamente alla sempre più difficile varietà di scelta per chi è chiamato a trovare soluzioni in tempi brevi: il poco denaro a disposizione deve essere dirottato verso progetti culturali rispondenti a logiche economiche o investito nella valorizzazione di realtà artisticamente uniche? E' la capacità del progetto culturale di generare cospicui ritorni economici a dover dettare l'agenda politica o il superiore interesse culturale a indirizzare le modalità di intervento?

A tal proposito possiamo condividere l'idea per cui in uno scenario di fallimento del mercato come quello descritto, l'automatico intervento degli organismi pubblici non è sempre garanzia di successo, anzi in alcune situazioni si esasperano le distorsioni che tale ingerenza può determinare. La necessità di avviare una partnership con il settore privato è, dunque, considerato da più parti come la soluzione ideale per elaborare un progetto di valorizzazione culturale vincente; le motivazioni al riguardo sono molteplici e afferiscono essenzialmente alla capacità dell'imprenditoria privata di proporre soluzioni economicamente vantaggiose (o

quanto meno l'obiettivo di fondo è quello) e approcci gestionali più moderni e meno burocratizzati, aspetto che il più delle volte rallenta la realizzazione di progetti pubblici.

L'obiettivo è quindi importare dal comparto privato quelle tecniche necessarie per far sì che i beni culturali ricevano un trattamento paritario rispetto a qualsiasi prodotto offerto sul mercato, ricordando però che alla massimizzazione del beneficio economico garantito dalla sua fruizione si accompagni il raggiungimento di finalità a carattere sociale, tipiche dei beni pubblici. In questo senso gli apporti del settore privato devono necessariamente essere veicolati nella giusta direzione, evitando un'indebita appropriazione di ciò che è di tutti da parte di un'oligarchia economica.

Il partenariato pubblico-privato, come abbiamo avuto modo di accennare all'inizio del nostro lavoro, è sempre stato l'emblema della politica culturale del sistema anglosassone: questa scelta è stata dettata dal tipo di obiettivi che gli Stati, che avevano adottato questo modello, si erano prefissati in campo artistico. Considerando il caso degli Stati Uniti, ossia di un Paese relativamente giovane con una tradizione culturale recente, gli obiettivi di fondo sono stati essenzialmente due: promuovere l'operato dei nuovi artisti, creando dei filoni artistici autoctoni di nuova generazione, e acquistare il maggior numero di opere d'arte in modo da garantire la creazione di musei, mostre e manifestazioni in grado di attirare gli appassionati d'arte, che in condizioni normali sarebbero stati fortemente penalizzati dalla propria posizione geografica. Effettivamente questa politica, che ha visto con favore l'attivismo dei privati da parte dell'amministrazione pubblica, ha riscosso ottimi risultati, sebbene si possano poi esprimere dei giudizi in merito alla creazione artificiosa di un patrimonio culturale ex novo; e in un certo senso è possibile condividere il pensiero secondo cui queste realtà, prima che fossero avviati tali processi, rappresentavano delle vere e proprie periferie culturali così come le intendiamo noi; le similitudini sono riscontrabili in relazione al fatto che manchi al "tempo zero" una dotazione patrimoniale adeguata e/o non vi sia traccia di una politica culturale tale da valorizzare quel patrimonio, seppur minimo, presente sul territorio. Per uscire da questa *empasse*, il modello statunitense ha fatto affidamento sull'iniziativa privata, sia per una questione economica (l'acquisizione di opere d'arte esclusivamente da parte dello Stato sarebbe un suicidio finanziario, se mai fosse realmente attuabile), che sotto il profilo gestionale: la rapidità e l'efficacia dell'imprenditoria privata sono ineguagliabili dal pubblico. Le periferie culturali europee ovviamente versano in condizioni diverse poiché inquadrare all'interno di un sistema statale dirigista in tema di cultura, per cui una replica fedele del progetto appena presentato è certamente improponibile, ma è fuor di dubbio che in situazioni in cui lo Stato non può essere fisicamente sempre presente sul territorio, sostenendo qualunque tipo di progetto culturale, si dimostri necessario che attori locali privati contribuiscano nella gestione della cultura.

Il fenomeno del mecenatismo può in un certo qual modo rappresentare un buon inizio in tale direzione a patto che l'interesse privato, che ovviamente è ispirato a finalità economiche più

che culturali, venga incanalato dal servizio pubblico in percorsi capaci di soddisfare pienamente i fruitori dell'esperienza artistica. E' naturale che in condizioni normali un mecenate tenda a sponsorizzare musei, manifestazioni, mostre ed eventi in generale che gli garantiscano il massimo ritorno possibile in termini di flussi di cassa e immagine: la ricerca di visibilità per lo sponsor naturalmente lo porta a sostenere realtà che presumibilmente sono capaci di sostenersi autonomamente, o quanto meno non versano in condizioni economiche disperate; per cui è ovvio che sponsorizzare il restauro degli Uffizi a Firenze è, in termini di visibilità, straordinariamente più conveniente che sostenere la realizzazione di una mostra permanente di artisti locali presso la pinacoteca civica a Bari. In aggiunta a ciò, il mecenate ottiene delle agevolazioni fiscali da parte dello Stato proprio per il suo impegno in campo artistico, quando in realtà tale fenomeno agevola i tradizionali canali artistici penalizzando ulteriormente le periferie, sempre più abbandonate a loro stesse.

L'intervento dello Stato deve, quindi, essere rivolto a incanalare lo sforzo privato verso le realtà meno autosufficienti (ovviamente al netto di una valutazione obiettiva della validità artistica del progetto): non potendo ovviamente obbligare gli sponsor a finanziare un progetto piuttosto che un altro, bisogna incentivarlo ad interessarsi alle realtà culturali disagiate attraverso agevolazioni fiscali maggiori, di modo che il fenomeno del mecenatismo riesca a determinare un riequilibrio delle forze in campo.

Quello del sostegno privato alla cultura è senza dubbio solo una delle ipotesi di lavoro su cui concentrarsi in futuro per garantire la realizzazione di progetti di qualità ovunque, non solo laddove il blasone culturale del luogo è già di per sé promotore di circuiti di turismo culturale, ma anche in realtà ricche di beni artistici straordinariamente affascinanti ma relegati in un angolo dalla mancanza di risorse tali da valorizzarli. L'accettazione dell'idea che una direzione statale unilaterale della cultura non sia realmente in grado di soddisfare tutte le esigenze in campo (promozione della cultura, realizzazione di profitti, valorizzazione delle risorse umane) è un elemento da cui partire, a maggior ragione in Paesi estremamente ricchi dal punto di vista artistico: la sproporzione tra dotazione artistica e ricchezza economica di certe realtà genererà sempre distorsioni incommensurabili sotto il profilo gestionale e come avviene in casi del genere, a pagare sono sempre i più deboli, che nel nostro caso sono le periferie culturali, ricche di idee ma povere di mezzi.

9 Bibliografia

- Amoruso O. (2004), Identità territoriale e prodotti tipici: un possibile percorso per lo sviluppo locale. In: Ruggiero V., Scrofani L. (a cura di), *Centri storici e identità locale nella progettazione dello sviluppo sostenibile di sistemi del turismo*”. Contributo al dibattito, Catania 27-29 ottobre 2003, Catania 2004: C.U.E.C.M. (pubblicazione su CD Rom).
- Andreotti G. (1994), Ipotesi sui concetti di paesaggio geografico e di paesaggio culturale. In: Caldo C., Guarrasi V. (a cura di) *Beni culturali e geografia*. Bologna: Patron. 39-52.
- Bellezza G. (1999), *Geografia e beni culturali. Riflessioni per una nuova cultura della geografia*. Milano: F. Angeli.
- Benhamou F. (2000), *L'economia della cultura*. Bologna: Il Mulino- Universale Paperbacks.
- Caldo C. (1994), Monumento e simbolo. La percezione geografica dei beni culturali nello spazio vissuto. In: Caldo C., Guarrasi V. (a cura di) *Beni culturali e geografia*. Bologna: Patron. 15-30.
- Galvani A. (2001), La Pianificazione per un approccio sostenibile al patrimonio ambientale e culturale. In: Mautone M. (a cura di) *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*. Bologna: Patron. 415-437.
- Mautone M. (2001), L'approccio geografico per la valorizzazione del patrimonio culturale. In: Mautone M. (a cura di) *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*. Bologna: Patron. 9-16.
- Pollice F., Scaramella M. (2001), La territorializzazione dei beni culturali come espressione della nuova centralità geografica delle politiche di valorizzazione. In: Mautone M. (a cura di) *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*. Bologna: Patron. 463-486.
- Ruggiero V., Scrofani L. (a cura di) (2001) *Centri storici minori e risorse culturali per lo sviluppo sostenibile del mezzogiorno*. Contributi al dibattito, Catania 23-24 aprile 2001, Catania 2001: C.U.E.C.M.
- Soderstrom O. (1994), I beni culturali come risorse sociali di progetti territoriali. In: Caldo C., Guarrasi V. (a cura di) *Beni culturali e geografia*. Bologna: Patron. 31-38.

