

4. Cultura

Filippo Cavazzoni

1. DEFINIZIONI PRELIMINARI

1.1 Cos'è la cultura

Per prima cosa, occorre delimitare il territorio entro il quale si tenterà di riflettere. Definire cosa sia la "cultura" può risultare alquanto arduo. Semplificando, esistono due concezioni di "cultura": ovvero, un significato "ampio" della parola, e uno più circoscritto. Il primo è mutuato dall'antropologia e dalla sociologia, e contempla gli atteggiamenti, le credenze, gli usi, i costumi, i valori e le consuetudini comuni che vengono condivisi all'interno di un qualsiasi gruppo. Tale gruppo «può essere definito in termini politici, geografici, religiosi, etnici, e via dicendo, rendendo possibile riferirsi, ad esempio, alla cultura messicana, a quella basca, a quella ebraica, a quella asiatica, a quella femminista, a quella aziendale, a quella giovanile e così via».¹ Cultura, dunque, in senso identitario: quella serie di simboli, segni e testi che permette a un certo gruppo di differenziarsi da un altro gruppo.

La seconda definizione ha un raggio meno ampio, e «si riferisce a quelle attività e ai loro prodotti che hanno a che fare con gli aspetti intellettuali, morali e artistici della vita umana».² In questa categoria rientrano, ad esempio, le arti tradizionali quali la musica, la danza, il teatro, le arti visive, il cinema e altre ancora.

In realtà, le due definizioni sono abbastanza affini. Anzi, si può dire che una (la prima) ingloba l'altra (la seconda). Non è un caso che solitamente si legittimi l'intervento pubblico in ambito culturale con argomentazioni legate all'identità e al prestigio nazionale. Per questo motivo, lo Stato tenta di mantenere il controllo della tutela e della conservazione del nostro patrimonio artistico e culturale. Ad esempio, il modo in cui è strutturato il Ministero per i beni e le attività culturali è rappresentativo di questa posizione. Le sovrintendenze, in quanto ramificazioni del potere centrale, permettono allo Stato di utilizzare la propria autorità sul patrimonio culturale italiano. Anche la lettura "centralistica" dell'articolo 9 della Costituzione fa da baluardo per giustificare l'intervento dello Stato in ambito culturale. La stessa Corte costituzionale, nella sentenza 9/2004, ha espresso chiaramente questa impostazione, affermando

1 D. Throsby, *Economia e cultura*, Bologna, il Mulino, 2005 (2001), p. 24.

2 D. Throsby, *Economia e cultura*, p. 25.

Filippo Cavazzoni è direttore editoriale dell'Istituto Bruno Leoni. Per l'IBL, svolge inoltre ricerca nell'ambito delle politiche per lo spettacolo e per la cultura.

che «la riserva di competenza statale sulla tutela dei beni culturali è legata anche alla peculiarità del patrimonio storico-artistico italiano, formato in grandissima parte da opere nate nel corso di oltre venticinque secoli nel territorio italiano e che delle vicende storiche del nostro Paese sono espressione e testimonianza». ³ Il patrimonio dunque come espressione di una identità formatasi negli anni e all'interno di una (più o meno) precisa realtà territoriale, che solamente lo Stato centrale può tutelare.

L'impostazione seguita nel nostro Paese può essere definita "nazionale-patrimoniale", dal momento che, a parere di molti, «quello che l'Italia offre non è solo la somma dei suoi monumenti, musei, bellezze naturali; ma anche e soprattutto il loro comporsi in un tutto unico, il cui legante non saprei chiamare meglio che "tradizione nazionale" o "identità nazionale" e cioè la consapevolezza del proprio patrimonio, della sua unità e unicità, della necessità di conservarlo *in situ*». ⁴ Sul problema di chi debba occuparsi del nostro patrimonio e in quali modi torneremo più diffusamente in seguito.

Ad ogni modo, il patrimonio culturale è solamente una parte dell'oggetto di questo studio. Con il termine "cultura", si farà riferimento alle varie manifestazioni artistiche e creative che connotano il nostro tempo: dalla musica al teatro, dalle arti visive al cinema, affrontando la materia con strumenti presi in prestito dall'economia.

1.2 Cultura ed economia

Dopo avere definito la materia che verrà trattata, occorre concentrarsi sul punto di vista che sarà utilizzato. Esistono diversi modi di rapportarsi alla cultura. Uno di questi fa perno sul termine "eccezione culturale". L'Ue ha fatto uso di tale concetto per autorizzare gli Stati membri, in deroga alle regole comunitarie sul libero scambio, ad approvare norme e aiuti di carattere finanziario a sostegno del proprio settore culturale. In sostanza, si tratta di un limite alla centralizzazione delle decisioni adottate in ambito comunitario, per lasciare un ampio margine di manovra ai singoli Paesi. Il grosso nodo riguarda il rapporto fra eccezione culturale e libero scambio. Da una parte si cerca di tutelare la concorrenza, dall'altra di salvaguardare le peculiarità nazionali, sancite anche dalla Dichiarazione universale dell'Unesco sulla diversità culturale. A livello comunitario, tale specificità culturale viene rimarcata dal vigente art. 151 del Trattato, nel quale si afferma che «l'Unione tiene 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». ⁵

Il pericolo è quello di far pendere l'ago della bilancia su posizioni protezionistiche. Cosa separa l'economia dalla cultura? Per l'economista David Throsby, «l'impulso economico è individualistico, l'impulso culturale è collettivo». ⁶ Con questo intende l'esistenza di due comportamenti distinti. Da una parte, la presenza di un comportamento "economico", che riflette finalità di carattere individuale, ben evidenziate dall'economia neoclassica. Tale modello presenta un'economia formata da attori razionali: consumatori egoisti orientati a massimizzare la loro utilità, e produttori egoisti che perseguono il fine del maggior profitto. Dall'altro, l'esistenza del comportamento "culturale", che rispecchia obiettivi collettivi e non individualistici. In questo caso ci si muove su un terreno di stampo comunitario, che richiama la prima definizione di cultura menzionata in precedenza. Throsby, per argomentare il punto, fa però un esempio che riguarda l'esperienza artistica. Secondo l'economista australiano, la produzione di beni e servizi artistici deriva «da un'attività di gruppo i cui risultati sono il frutto di uno sforzo collettivo, al quale i partecipanti riconoscono un

3 Corte Costituzionale, *Sentenza 13 gennaio 2004, n. 9*, disponibile all'indirizzo <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2004/2/9.htm>.

4 S. Settis, *Italia s.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 9.

5 *Trattato che istituisce la Comunità europea*, art. 151, comma 4.

6 D. Throsby, *Economia e cultura*, p. 38.

valore o un significato che va ben oltre quello che potrebbe semplicemente essere attribuito alla somma degli input dei singoli individui coinvolti». ⁷ Allo stesso modo, anche l'esperienza della fruizione è collettiva.

Tale distinzione non appare particolarmente chiara, richiamando valori di stampo identitario e che riguardano potenzialmente tutti gli ambiti dell'agire umano. Allo stesso tempo, il comportamento "economico" potrebbe caratterizzare il settore culturale. Banalmente, fare profitti o massimizzare la propria utilità è il motivo sia di una impresa di produzione cinematografica che di chi compra il biglietto per assistere a una rappresentazione teatrale, a prescindere da supposti richiami a esperienze di ordine collettivo.

Il pericolo di slegare la cultura da tutti gli altri settori economici rischia di produrre una eccessiva legittimazione verso un operare troppo poco rispettoso della concorrenza e dei principi del libero scambio, da parte delle autorità pubbliche. Seppur con le semplificazioni del caso, un esempio di cosa potrebbe produrre una mentalità aliena dalle finalità "commerciali" delle azioni individuali è stata portata alla luce in diversi testi della scrittrice e filosofa di origini russe Ayn Rand. Ecco un esempio:

«Sarebbe molto semplice», spiegò Ralph Eubank. «Dovrebbe esserci una legge che proibisse la vendita di un libro a più di diecimila copie. Questo aprirebbe il mercato letterario a nuovi talenti, a idee originali e a scritti non commerciali. Se la gente non potesse comprare milioni di copie della stessa immondizia, sarebbe costretta ad acquistare libri migliori».

«Sarebbe già qualcosa», commentò Mort Liddy. «Ma non darebbe una brutta scossa ai conti in banca degli scrittori?».

«Meglio! Solo quelli che non sono spinti dalla sete di denaro dovrebbero poter scrivere».

«Ma, signor Eubank», chiese la ragazza in abito bianco, «che cosa accadrebbe se più di diecimila persone volessero comprare lo stesso libro?».

«È irrilevante». ⁸

Diversi economisti della cultura hanno messo in evidenza come determinati approcci portino a ragionare come se considerazioni di carattere commerciale debbano tenersi ben lontane da esperienze di ordine "estetico". Un tema ineludibile dell'economia della cultura è senza dubbio quello del rapporto, più o meno stretto, tra sistema economico e sfera artistica. Ma, se per alcuni tale argomento risulta essere uno stimolante ambito di studio, per altri, invece, solamente l'accostare al valore artistico di un bene il suo presunto valore economico rappresenta un gesto a dir poco scriteriato. Infatti, per queste ultime persone, come riporta Bruno Frey, «l'estetica dovrebbe essere sempre ben distinta dalla commercializzazione [...] l'estetica può rimanere "pura" solamente se non viene mischiata con aspetti legati al business». ⁹

Prendendo in prestito una bipartizione formulata da Tyler Cowen, il ruolo del mercato nell'arte si pone tra due posizioni limite: da una parte vi sono i "pessimisti", secondo i quali il mercato nuoce gravemente alla libertà creativa degli artisti e alla cultura in generale; dall'altra, gli "ottimisti" ritengono che i benefici potenziali del mercato, in particolare la sua capacità di creare risorse e di distribuire i beni, superino i supposti costi posti alla creatività dell'artista e connessi alla sua volontà di vendere.

Cowen si posiziona fra questi ultimi. Già nell'introduzione a uno dei suoi testi più importanti (*In Praise of Commercial Culture*), esordisce con due domande, le quali affrontano i temi appena ri-

⁷ D. Throsby, *Economia e cultura*, p. 39.

⁸ A. Rand, *La rivolta di Atlante. Il tema*, Milano, Corbaccio, 2007 (1957), p. 153.

⁹ B. Frey, "Cultural economics", in *Culture, Society and Market*, vol. 6, 2001, p. 148.

chiamati: «Una economia di mercato incoraggia o avvilisce la musica, la letteratura e le arti visive? Le forze economiche della domanda e dell'offerta aiutano o danneggiano la creatività?».¹⁰

Seppur rappresenti un punto di vista minoritario, almeno in Europa, un sistema di mercato, oltre a lasciare libertà di scelta ai cittadini, concorre a mantenere vitali le varie manifestazioni artistiche, incoraggiando e non deprimendo la creatività individuale. L'economia di mercato rappresenta una cornice entro la quale viene a esprimersi una pluralità di visioni artistiche coesistenti, dove si garantiscono nuove creazioni e si aiutano sia i consumatori che gli stessi artisti a raffinare i propri gusti e le proprie abilità.

Naturalmente, tale convinzione risulta alquanto schematica se calata nella realtà. Se può essere ritenuta valida nel campo delle arti visive o del cinema, quanti sarebbero disposti a sostenerla se riferita al patrimonio culturale (monumenti, musei, ecc.)?

Prima di provare ad applicare tale punto di vista ai diversi ambiti, occorre circoscrivere le nostre riflessioni non all'intero territorio nazionale ma alle sole realtà urbane: come si manifesta la cultura nelle nostre città?

1.3 Cultura e città

Le città sono zeppe di luoghi dove si produce e si consuma cultura: gallerie d'arte, musei, librerie, cinema, biblioteche, teatri, festival creati *ad hoc*, ecc. Nonostante, come si vedrà meglio nel successivo paragrafo e come è stato già detto in precedenza, l'Italia abbia una impostazione "nazionale-patrimoniale", la città è fatta sì di edifici, monumenti, musei ma anche di tutta una serie di manifestazioni culturali che sfuggono al controllo centrale, e riguardano la risultante dell'operato di più attori: locali e centrali, pubblici e privati. La casistica è particolarmente varia e certe considerazioni, valide per un ambito, non possono essere applicate ad altri settori. Per tale motivo, nel prosieguo di tale studio verranno affrontati separatamente i vari settori che compongono il tessuto culturale e artistico cittadino. Ad ogni modo, in via generale, si può dire che:

Nella vita delle città la cultura svolge almeno quattro ruoli che non si escludono a vicenda. Primo, una specifica struttura culturale potrebbe costituire da sola un simbolo o un'attrazione culturale significativi che influenzano l'economia urbana: la torre di Pisa o il palazzo dell'Alhambra a Granata ne sono un esempio. Secondo, cosa che capita più spesso, un "distretto culturale" potrebbe fungere da nodo per lo sviluppo locale, come è accaduto a Pittsburgh o a Dublino. Terzo, le industrie culturali, specialmente nel settore dello spettacolo, potrebbero costituire una componente vitale dell'economia cittadina, non solo nei principali centri come Londra o New York ma anche nelle città più piccole e nei paesi della regione. Quarto, la cultura potrebbe avere un ruolo più importante nello sviluppo urbano grazie alla promozione dell'identità comunitaria, della creatività, della coesione e della vitalità, attraverso le caratteristiche e le pratiche culturali che definiscono la città e i suoi abitanti.¹¹

Tutti questi punti saranno più o meno esplicitamente richiamati nel presente studio. Il nodo fondamentale riguarda indubbiamente i modi e le forme in cui è possibile dare sviluppo a questi quattro punti, problema che non viene minimamente citato nel passaggio appena riportato.

Di certo, in questi ultimi anni abbiamo assistito al cambiamento di molte città, in primo luogo per motivi strettamente legati a interventi di tipo "culturale" (in senso stretto). Il caso più emblematico è quello del museo Guggenheim di Bilbao, che ha cambiato il volto dell'intera città. Quello di Bilbao è ormai diventato un caso di scuola:

10 T. Cowen, *In Praise of Commercial Culture*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1998, p. 1.

11 D. Throsby, *Economia e cultura*, pp. 177-178.

Nel 1980 Bilbao era in una fase di declino economico, dovuto alla progressiva perdita d'importanza delle attività manifatturiere della regione. Venne allora approntato un piano che, tenuto conto della difficoltà a competere su attività più tradizionali, della posizione periferica, della difficile accessibilità e della mancanza di attrattive, identificava nella creazione di un polo culturale la risposta migliore per rilanciare l'economia della zona. La nascita del museo Guggenheim venne perciò considerata come un'importante occasione di crescita del reddito e delle entrate fiscali per la comunità, dal riflesso positivo anche per l'identità socio-economica degli abitanti. Nel 1999 si ebbero circa 800.000 visitatori e dopo tre anni dall'inaugurazione i ricavi superavano di gran lunga i costi.¹²

Altre città hanno investito sul settore, una di queste è stata Glasgow:

Agli inizi degli anni '80 a Glasgow fu elaborato un piano di riassetto territoriale che prevedeva una forte integrazione tra attività culturali e imprese interessate dal turismo. Il Glasgow District Council creò una società con l'obiettivo di sviluppare le presenze turistiche nella città tramite il miglioramento del centro urbano e l'aumento dell'offerta culturale. [...] Sulla scorta di questa esperienza, edifici industriali, mercati, stazioni ferroviarie e magazzini portuali non più utilizzati sono stati spesso convertiti in zone finalizzate al turismo culturale o in contenitori di eventi ed esposizioni per visitatori e residenti. Tra le più note ricordiamo il Covent Garden a Londra e il quartiere Les Halles a Parigi.¹³

Questi esempi per dimostrare come musei, spazi espositivi, teatri, ecc. possono incidere sul tessuto cittadino. Più avanti affronteremo anche il problema dei modi in cui questi interventi sono realizzati e il tipo di esternalità che producono.

Anche la città di Milano sta realizzando un'importante iniziativa riguardante l'arte contemporanea. Nel 2010 dovrebbe infatti aprire i battenti il museo del Novecento nell'Arengario. Il museo, collegato fisicamente con palazzo Reale, vedrà la presenza, oltre a tre piani di spazi espositivi, anche di un ristorante con terrazza e di una libreria.

La trasformazione delle città riguarda anche progetti meno importanti per dimensioni, e che coinvolgono essenzialmente attori privati. Uno di questi cambiamenti sta avvenendo nel consumo di prodotti cinematografici. Le sale dei centri storici stanno via via cedendo il passo ai multiplex posizionati in luoghi strategici per quanto riguarda accessi diretti e parcheggi. Un'altra trasformazione è visibile a proposito delle librerie. Le grandi catene di distribuzione stanno aumentando i loro punti vendita mentre le piccole librerie "indipendenti" stanno vedendo esaurirsi il proprio ruolo.

In ultimo, può essere interessante notare quale sia il rapporto dei cittadini di Milano con la cultura. Uno studio della Camera di commercio di Monza e Brianza, pubblicato alla fine di settembre 2009, afferma che «l'82% dei milanesi è soddisfatto dell'offerta culturale della propria città: il 47,3% la ritiene adeguata e il 34,7% elevata. E il 31,3% dei milanesi pensa che la propria città dal punto di vista culturale sia alla pari o superiore a città europee come Parigi, Londra, Berlino e Barcellona. Tra i milanesi che ritengono l'offerta culturale di Milano soddisfacente, la maggioranza (59,3%) pensa che tale offerta sia varia. Chi ritiene invece scarsa l'offerta culturale del capoluogo lombardo, crede che non copra tutti i settori culturali (28,1%). E tra le attività preferite dai milanesi ci sono la lettura e il cinema: il 36,7%, infatti, acquista libri o riviste di settore una volta alla settimana, il 12% va al cinema e il 9,3% noleggia un dvd tutte le settimane. Così come tutte le settimane il 5,3% dei milanesi visita mostre, il 4% va a teatro e ad un concerto».¹⁴

12 G. Candela e A. Scorcu, *Economia delle arti*, Bologna, Zanichelli, 2004, p. 11.

13 G. Candela e A. Scorcu, *Economia delle arti*, p. 12.

14 Da *Il Portale delle Camere di commercio*: http://www.cameradicommercio.it/cdc/id_pagina/26/id_tema/x/id_cp/x/

Ora, però, è il caso di vedere come sono ripartite le competenze fra i vari livelli di governo, e come questi intervengono finanziariamente a sostegno dello spettacolo e della cultura. Guardando velocemente anche al tipo di coinvolgimento di soggetti privati, quali le fondazioni di origine bancaria e le imprese.

2. LIVELLI DI GOVERNO E FINANZIAMENTO PRIVATO

2.1 Stato, regioni, province e comuni

Così come ci sono musei statali, regionali, comunali, universitari, ecclesiastici anche le biblioteche possono essere statali, comunali, universitarie, ecc. Inoltre, i musei possono essere istituzioni, fondazioni o fondazioni di partecipazioni, ed essere posti sotto il controllo esclusivo di un comune, o gestiti con la partecipazione di enti locali, istituzioni culturali, fondazioni, privati e, naturalmente, dello Stato.

Tutto questo per dire che l'assetto istituzionale è assai complesso, così come il riparto delle competenze (legislative e amministrative) e dei finanziamenti (che possono provenire da privati o da Stato ed enti locali). Allo stesso modo, ogni settore (che siano i beni culturali o le diverse forme di spettacolo) risponde alla propria legislazione e ha i propri canali di finanziamento.

Teoricamente, lo Stato «può avocare a sé tutte o alcune competenze sui beni culturali, da perseguire tramite la propria organizzazione centrale o periferica, oppure, nel caso della differenziazione orizzontale, può delegare gli enti territoriali».¹⁵ Diversamente, possono essere messe in atto forme di decentramento, con differenti gradazioni.

Ma vediamo più da vicino cosa afferma la legge, partendo dal livello costituzionale.

Intorno all'articolo 9 della Costituzione si sono stretti negli anni tutti gli oppositori di qualsiasi tentativo volto ad allentare il controllo dello Stato su musei, siti archeologici, beni architettonici, ecc.

Nonostante ciò, qualche regione ha provato a forzare la mano nel proprio statuto. Un tentativo è quello fatto dalla Toscana. Nello statuto della regione è stato affermato chiaramente (all'articolo 4, lettera m) che fra le finalità principali della Regione vi è la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico e paesaggistico.

L'articolo 117 della Costituzione stabilisce però che allo Stato spetti una competenza legislativa esclusiva a proposito della tutela dei beni culturali, mentre la valorizzazione è stata posta fra le materie concorrenti fra Stato e regioni. L'articolo 118 è invece più confuso. Si stabilisce il principio delle competenze amministrative dei comuni, a patto che queste non possano essere meglio esercitate dagli altri livelli di governo. Si afferma inoltre anche la necessità di forme di coordinamento amministrativo fra Stato e regioni per i beni culturali.

Non è il caso di scendere maggiormente nei dettagli, mentre è opportuno dare uno sguardo al modo in cui vengono erogati i finanziamenti alla cultura. La tabella 1 presenta una tendenza tuttora in corso: lo Stato sta comprimendo il suo ruolo (a livello finanziario), mentre quello di province e comuni è in crescita.

Va detto che in Italia, i comuni rivestono un ruolo fondamentale nella valorizzazione dei beni culturali: circa l'80% dei comuni italiani possiede un bene di notevole interesse culturale o turistico,

id_ui/10499/id_prov/104/id_ateco/x/t_p/Monza-e-Brianza--Un-italiano-spende-in-cultura-piu-di-90-euro-al-mese.htm.

15 G. Candela e A. Scorcu, *Economia delle arti*, p. 136.

TABELLA 1

Spese per i beni e le attività culturali del Mibac, delle province e dei comuni

in milioni di euro, 2000-2004; variazioni a prezzi correnti e costanti

	Stato		Province		Comuni		Totali	
	c.v.	%	c.v.	%	c.v.	%	c.v.	%
2000	2.341	51,0	205	4,5	2.040	44,5	4.587	100
2004	2.194	44,3	270	5,5	2.490	50,3	4.955	100
Var. % 2000-2004 a prezzi correnti	-6,3		31,4		22,1		8,0	
Var. % 2000-2004 a prezzi costanti	-18,8		13,8		5,7		-6,4	

Fonte: elaborazione dell'Associazione per l'Economia della Cultura su dati MIBAC e ISTAT

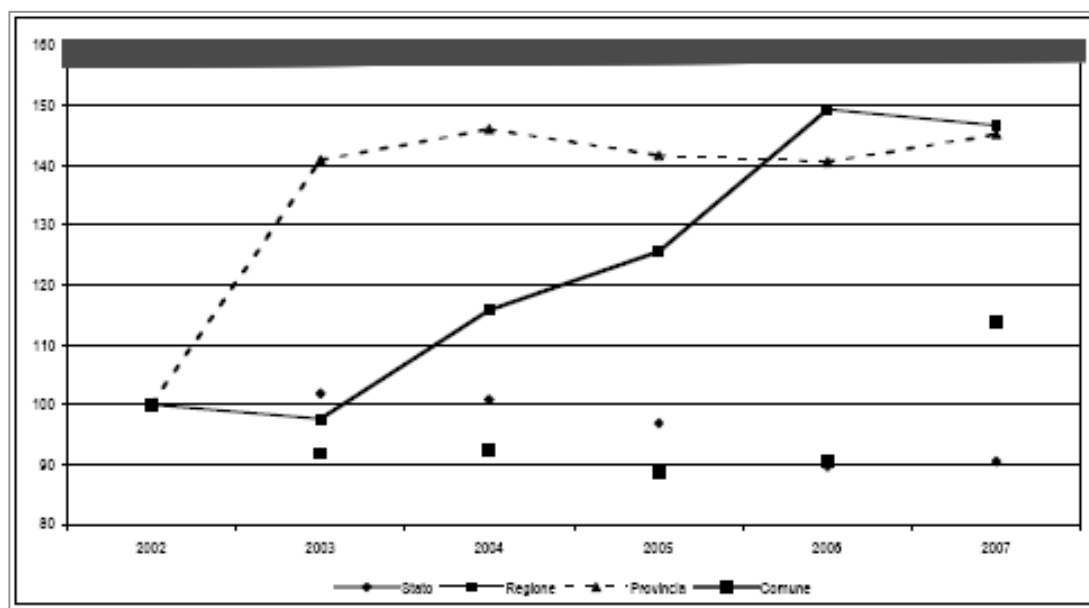
mentre il 50% dei più importanti beni monumentali si trova in comuni con una popolazione sotto i 15.000 abitanti.¹⁶

Per quanto riguarda lo spettacolo, la figura 1 mostra invece, in una determinata regione, la spesa ripartita fra i vari livelli di governo. Anche in questo caso, la dinamica è la medesima.

FIGURA 1

Articolazione della spesa pubblica per lo spettacolo dal vivo in Emilia-Romagna

per livello amministrativo, anni 2002-2007



Fonte: elaborazioni dell'Osservatorio su Relazione sulla utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo – anni 2002-2007, sui consuntivi 2002-2007 L. R. 13/99 e sulle altre leggi regionali di settore.

¹⁶ I dati sono ricavati da F. Ciceroni, *I beni culturali*, Rimini, Maggioli, 1999, cap. 4.

Per sostenere il settore, lo Stato interviene attraverso il Fus (Fondo unico per lo spettacolo), mentre diverse regioni hanno utilizzato strumenti simili, adottando Fondi unici regionali per lo spettacolo. Una di queste è la Lombardia.

Anche province e comuni concorrono fortemente nel finanziare cultura e spettacolo.

Il trend evidenziato dall'Emilia-Romagna (figura 1) è generalizzato e rappresenta un campione attendibile.

2.2 Il ruolo dei privati: le fondazioni e le imprese

Un ruolo sussidiario e a volte sostitutivo rispetto al settore pubblico viene svolto dalle fondazioni di origine bancaria. Queste fondazioni sono soggetti *non profit*, privati e autonomi, introdotte per la prima volta nell'ordinamento italiano nel 1990. In quell'anno si è avuta la trasformazione degli enti creditizi pubblici in società per azioni, con la conseguente separazione dell'attività imprenditoriale bancaria dalle funzioni di diritto pubblico (proseguite, per l'appunto, attraverso le fondazioni bancarie). Tali fondazioni sono statutariamente tenute a perseguire scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico.

A Milano, un importante ruolo a sostegno della cultura è ricoperto dalla Fondazione Cariplo. Come si vede dalla tabella 2, la Fondazione Cariplo è la prima fra tutte le fondazioni bancarie, per quanto riguarda il patrimonio.

TABELLA 2

Elenco delle Fondazioni per dimensione patrimoniale – Gruppi dimensionali

N°	Fondazione	Patrimonio 2007 (milioni di euro)	Gruppi dimensionali
1	Fondazione C.R. Province Lombarde	6.258,1	Fondazioni grandi n. 18
2	Compagnia di San Paolo di Torino	5.398,6	
3	Fondazione Monte dei Paschi di Siena	5.389,4	
4	Fondazione C.R. Verona Vicenza B.A.	4.262,9	
5	Fondazione C.R. Torino	2.594,1	
6	Fondazione Roma	1.689,5	
7	Fondazione C.R. Padova e Rovigo	1.654,0	
8	Fondazione C.R. Cuneo	1.253,9	
9	Ente C.R. Firenze	1.248,6	
10	Fondazione C.R. Lucca	1.135,4	
11	Fondazione C.R. Bologna	1.023,1	
12	Fondazione C.R. Parma	925,4	
13	Fondazione Cassamarca C.R. Marca Trivigiana	924,4	
14	Fondazione C.R. Genova e Imperia	846,1	
15	Fondazione Banco di Sardegna	818,5	
16	Fondazione C.R. Modena	744,3	
17	Fondazione C.R. Bolzano	695,7	
18	Fondazione C.R. Perugia	640,0	

Fonte: ACRI, Tredicesimo rapporto sulle fondazioni bancarie

La Fondazione Cariplo ha individuato nella valorizzazione dei beni culturali un settore di forte intervento. Ad esempio, di recente ha partecipato al "Progetto Castello", un programma di interventi museografici e di allestimento di nuovi servizi per il pubblico del Castello Sforzesco. Lo scopo dichiarato è quello di rilanciare l'immagine di uno dei simboli della città di Milano, trasformandolo in uno spazio di fruizione culturale. La Fondazione Cariplo ha sostenuto l'iniziativa con 20 milioni di euro, a copertura di circa l'80 per cento della spesa complessiva (26 milioni di euro).

Inoltre, la Fondazione ha dato il nome anche alla sala concerti in Largo Mahler ("Auditorium di Milano Fondazione Cariplo"), che dal 1999 ospita l'attività dell'orchestra Verdi di Milano. La Verdi ha infatti acquistato il teatro con un mutuo di 17,5 milioni di euro concesso da Banca Intesa, in cordata con Fondazione Cariplo e Banca Popolare di Milano. La Fondazione Cariplo coprirà la spesa con un contributo di 800 mila euro all'anno. L'operazione ha permesso alla Verdi di diventare la prima orchestra sinfonica italiana proprietaria di un teatro.

Sempre a proposito di orchestre sinfoniche, esiste un'altra Fondazione impegnata fortemente nel settore: si tratta della Fondazione Roma.

Costituita nel 2002 dalla Fondazione Arts Academy con il sostegno della Fondazione Roma, l'Orchestra ha raggiunto in breve tempo riconoscimenti che oltrepassano i confini nazionali. L'obiettivo alla base della scelta di dar vita all'Orchestra riguardava l'opportunità di favorire la diffusione della cultura musicale, soprattutto tra i giovani e i meno fortunati, e di offrire una risposta concreta in termini occupazionali ai molti giovani che aspiravano a trovare una dignitosa collocazione nel settore della musica "colta".

Inevitabilmente, il controllo che la Fondazione Roma esercita sull'Orchestra è molto più diretto e, di conseguenza, più attento rispetto a quello che esercita lo Stato sulle istituzioni finanziate. La gestione dei contributi è indubbiamente più oculata e gli sprechi più ridotti. Una Fondazione inoltre esercita un controllo di qualità spesso maggiore e migliore di quello di un apparato amministrativo. Soprattutto, può facilmente "votare con i piedi" e, se insoddisfatta, ipotizzare di scegliere in futuro l'attività da sostenere che meglio risponde ai propri criteri sociali.

Oltre alle Fondazioni ex bancarie, che per statuto hanno determinati obblighi, anche le imprese investono denaro per la cultura. Uno studio realizzato dal Centro studi della Camera di commercio di Monza e Brianza ha stimato come, nonostante la crisi economica, gli investimenti delle imprese siano sì diminuiti, ma non crollati. Il 20 per cento delle aziende di Milano li ha addirittura aumentati. Nella maggior parte dei casi si tratta di piccoli interventi sul territorio.

Così come per l'intervento pubblico, anche per gli interventi privati in campo artistico-culturale si possono distinguere motivazioni etiche ed economiche. Le prime si hanno quando una famiglia o un'impresa finanzia l'istituzione culturale con uno spirito di puro mecenatismo,¹⁷ sostenendo l'arte con trasferimenti di risorse: economiche o di competenza, senza però attendersi una contropartita di natura monetaria. Il mecenate pertanto può finanziare le iniziative che considera maggiormente meritevoli, spaziando dal sostegno ad una giovane artista al recupero o all'arricchimento del patrimonio artistico e culturale.

Oltre alle motivazioni di carattere etico vi sono anche quelle economiche. Se nel primo caso sono prevalenti i rapporti tra le istituzioni culturali e le famiglie, in questo secondo sono in prevalenza le imprese a finanziare i soggetti meritevoli. In questi anni l'attenzione del mondo imprenditoriale si è infatti rivolta ai potenziali loro clienti che fanno consumo di cultura e di spettacolo. Legare il marchio dell'impresa a un bene culturale può risultare attraente per le potenzialità di comunicazione e di orientamento del pubblico che questo legame induce.

17 Dal punto di vista contrattuale per mecenatismo si intendono le sovvenzioni erogate a titolo di liberalità, senza conseguenti obblighi a carico del beneficiario. Il mecenate si riserva di regola solamente la facoltà di pubblicizzare il proprio contributo.

Passati in rassegna questi aspetti è il caso di affrontare nel dettaglio i singoli settori.

3. SETTORI

3.1 Beni culturali e Musei

Per patrimonio culturale si intende un'ampia varietà di testimonianze della civiltà italiana, che va dagli archivi alle raccolte contenute nei musei, dai parchi e dalle ville fino a tutto ciò che possa avere un importante significato dal punto di vista della storia e della cultura del Paese. Su questa varietà di cose materiali e immateriali, di cui è particolarmente ricca l'Italia, le competenze riguardanti la tutela sono appannaggio del Ministero per i beni e le attività culturali.

È evidente come l'impostazione del Codice dei beni culturali e del paesaggio preveda una tipologia molto ampia di beni da tutelare, attribuendo un ruolo importantissimo al Ministero. Lo stesso Andrea Carandini, presidente del Consiglio superiore dei Beni culturali, si è espresso in più occasioni contro il rischio di immobilismo, dovuto ad una concezione troppo estesa e troppo stringente dell'esigenza di tutelare e conservare il nostro patrimonio.

Ugualmente stringenti sono anche le norme riguardanti l'alienabilità del demanio culturale, dato che manifestano la volontà di mantenere quasi la totalità del patrimonio in mano pubblica.

Per quanto riguarda i beni culturali, è difficile ipotizzare una azione di conservazione e tutela fuori dal settore pubblico, mentre la gestione e la valorizzazione possono essere svolte più agevolmente dal settore privato. Occorre però dire che importanti risorse, ad esempio per il restauro di importanti edifici storici, molte volte provengono dal settore privato (soprattutto dalle già ricordate fondazioni di origine bancaria).

Per la gestione e la valorizzazione un caso esemplare è quello offerto dal museo Egizio di Torino, che rappresenta il primo caso di costituzione, da parte dello Stato, di gestione museale (attraverso una fondazione) a partecipazione mista pubblico-privata. Tale ente, nato ufficialmente il 6 ottobre 2004, è stato fondato dal Ministero per i beni e le attività culturali (che ha conferito in uso per trent'anni i propri beni) insieme con la regione Piemonte, la provincia di Torino, la città di Torino, la Compagnia di San Paolo e la Fondazione CRT.

In questo modo, il museo Egizio ha visto la partecipazione di istituzioni locali e ha potuto usufruire dei finanziamenti delle fondazioni bancarie, godendo al tempo stesso di un'ampia autonomia gestionale.

Così come stabilito dalla legge, la fondazione non ha fini di lucro e non distribuisce utili. In questo frangente, persegue le finalità della valorizzazione, promozione, gestione e adeguamento funzionale del Museo.

Tendenzialmente l'intervento pubblico a favore dell'arte ha sempre privilegiato la tutela e la conservazione a scapito dell'arte contemporanea. Ultimamente si è però assistito ad un cambio di tendenza. Il caso del Museo Guggenheim (nato per volontà del Governo basco, della provincia di Biscaglia e della Fondazione Solomon R. Guggenheim) forse ha autorizzato molti a prendere questa strada. Dapprima è nato il Mart di Rovereto, seguito dalla nuova sede del Maxxi di Roma e a breve dal Museo dell'Arengario di Milano. A proposito di questo fenomeno, il celebre critico d'arte Robert Hughes ha avanzato qualche dubbio sull'utilità, da parte delle amministrazioni pubbliche, di sostenere l'arte contemporanea. I musei italiani iscritti all'Amaci (Associazione musei d'arte contemporanea italiani) in tutto sono 26. Le entrate da biglietti di questi 26 musei si avvicinano al 22 per cento degli introiti totali. Il resto dei fondi li mettono in minima parte i privati e in larga parte regioni e comuni.

La questione dei finanziamenti è il problema principale. Di fondamentale importanza è il non far dipendere per intero le istituzioni culturali dai finanziamenti statali. Ad esempio, in Inghilterra esi-

ste un fondo (lo UK Heritage Lottery Fund) che sussidia musei e progetti culturali. La peculiarità dell'operato di questo fondo è che esso non elargisce mai il 100 per cento del denaro richiesto. Il problema riguarda la possibile dipendenza dal contributo dello Stato, che disincentiva la ricerca di fondi per altre vie. Negli Stati Uniti e in Canada le donazioni (di qualsiasi tipo: pubbliche e private) sono quasi sempre condizionate dal fatto che il richiedente sia riuscito a reperire, con mezzi propri, una percentuale del totale. Si tratta appunto di *matching grants*, utilizzabili se il destinatario riesce a reperire un'adeguata quota di fondi privati.

Oltre a dover modificare i metodi di finanziamento, è evidente come ormai siano da cambiare anche le logiche che riguardano la funzione di una istituzione culturale. La missione non può più essere unicamente quella educativa e formativa. I musei hanno vissuto per parecchio tempo di rendita, senza considerare la propria attività come legata a risultati economici e finanziari, e finendo in questo modo per ignorare il dovere di attirare la "domanda". Le istituzioni culturali devono ora tenere conto di obiettivi molteplici come l'autofinanziamento, la promozione del territorio, il marketing, l'attrazione turistica, e altro ancora.

I musei moderni fanno cassa nei modi più diversi. Ad esempio, il Louvre ha affittato per una sola notte le sue sale per la registrazione di alcune scene del film "Il Codice da Vinci". Solo per quella notte ha incassato un milione di euro, utilizzati poi per restauri, per il personale, per incentivare e migliorare la fruizione del museo. Di recente, di fronte alla possibilità di fare come il Louvre, che ha ceduto il marchio per 30 anni (in cambio di 400 milioni di euro) e prestato diverse sue opere ad Abu Dhabi, si è accesa una forte polemica. In realtà, si tratta di logiche commerciali, tipiche di un'impresa privata, a cui però in Italia non siamo ancora abituati.

3.2 Biblioteche

Così come nel caso dei musei, anche le biblioteche si connotano per una loro utilità "pubblica". È infatti negli stessi anni che sorgono le biblioteche e i musei nazionali. L'accezione moderna di museo è quella che nasce con la Rivoluzione francese. Ovvero, un museo con funzioni didattiche, che sia al servizio della collettività e che permetta a tutti gli strati sociali di accedere alla cultura. È in quel periodo che la conservazione passa dalla nobiltà e dalle gerarchie ecclesiastiche alle istituzioni pubbliche. Anche la biblioteca pubblica diventa ben presto un'istituzione aperta a tutti, finanziata con fondi pubblici e finalizzata all'acquisto di raccolte librerie.

Attualmente, «in Italia esistono 7.706 biblioteche (circa 4.000 concentrate in Lombardia, Lazio e Piemonte). Di queste, il 73% sono comunali, il 25% sono universitarie-statali e il rimanente sono ecclesiastiche. Le biblioteche pubbliche statali sono 47, di cui 9 le nazionali: la Braidense di Milano, la Marciana di Venezia, l'Universitaria di Torino, e poi quelle di Bari, Cosenza, Napoli, Potenza e infine le biblioteche nazionali centrali di Firenze e Roma».¹⁸

I compiti legati alla «conservazione sono svolti soprattutto da biblioteche pubbliche statali. Invece la funzione di sussidio e incentivo alla lettura del largo pubblico è svolta soprattutto da biblioteche degli enti locali e di *non profit*, mentre le biblioteche specializzate spesso sono di università e fondazioni, che hanno specifici scopi culturali».¹⁹

L'analogia con i musei risulta allora ancora più forte. Il ruolo conservativo, appannaggio delle autorità pubbliche, si somma a finalità didattiche, legate alla lettura come bene meritorio. In generale, esso è un bene il cui consumo non è regolato dalle leggi di mercato, ma viene incentivato dall'autorità pubblica a causa della sua importanza per la collettività.²⁰ In campo culturale, per-

18 G. Candela e A. Scorcu, *Economia delle arti*, p. 177.

19 F. Forte e M. Mantovani, *Manuale di economia e politica dei beni culturali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 85.

20 Risulta abbastanza chiaro, però, come, sulla base di questo principio, l'intervento paternalistico dello Stato possa essere giustificato in tutte le attività economiche.

ciò, è lo Stato a stabilire e imporre un determinato consumo, ritenendo il consumatore non “maturo” per poter scegliere da solo oppure impossibilitato da ragioni economiche. In sostanza, l'intervento dello Stato si renderebbe necessario per educare le preferenze degli individui, che potranno beneficiare di ciò.

La convinzione è che l'accesso ai musei o a alla lettura accrescano il capitale umano. Per questo, alcuni sostengono che l'ingresso ai musei dovrebbe essere gratuito, mentre nel caso delle biblioteche che offrono un servizio di lettura per il largo pubblico non ci sono costi, già ora. Pochi anni fa, l'Unione europea aveva aperto una procedura di infrazione nei confronti di 6 Stati membri per questioni riguardanti il diritto di prestito pubblico. Anche l'Italia faceva parte di questi Paesi. Secondo una direttiva comunitaria, gli autori e altri titolari del diritto godono di un diritto di prestito esclusivo e hanno la facoltà di autorizzare o vietare il prestito pubblico delle loro opere o di altri oggetti protetti. Gli Stati membri possono tuttavia derogare a queste disposizioni e trasformare il diritto di prestito esclusivo in semplice diritto ad un'equa remunerazione, che sono tenuti a pagare almeno agli autori. Nel 2006, l'Italia ha dovuto così istituire il Fondo per il diritto di prestito presso il Ministero per i beni e le attività culturali, che dal 2008 è di 3 milioni di euro e ha lo scopo di remunerare i titolari dei diritti delle opere che vengono prestate gratuitamente dalle biblioteche.

A prescindere da questo ulteriore costo da sostenere per garantire il diritto alla lettura, occorre chiedersi se abbia senso sussidiare la lettura di determinati tipi di letteratura. Senza voler fare una distinzione fra letteratura bassa e alta, probabilmente la collettività potrebbe non dovrebbe sobbarcarsi i costi per incentivare la lettura *tout court*.

Allo stesso modo, se appare in molti casi (ma non in tutti) evidente l'arricchimento culturale dovuto alla frequentazione di biblioteche e musei, non altrettanto si può dire delle ricadute favorevoli che si possono avere in campo economico e sociale.

3.3 Teatri e Musica

Nel caso della musica, gran parte delle criticità si concentrano sul versante della musica “colta”, *in primis* nell'opera lirica.

L'Italia è uno dei rari Paesi dell'Europa continentale in cui, in precisi periodi storici, la musica cosiddetta “alta”, ovvero la cameristica, la sinfonica e la stessa opera lirica, non è stata finanziata da istituzioni religiose o politiche (fossero il Re, il Principe, la pubblica amministrazione centrale, o gli enti locali) ma dal mercato, con il supplemento, talvolta, di elargizioni dei poteri pubblici. Due esempi confermano tale fenomeno: la Venezia del Seicento e del Settecento; e tutta la Penisola dall'inizio dell'Ottocento al 1920 circa.

Nell'Ottocento, la lirica rappresentava sul nostro territorio quello che il cinema hollywoodiano ha rappresentato nel Novecento: una forma di spettacolo di successo che è riuscito a varcare numerosi confini e a raggiungere un numero assai ampio di persone. Gli stessi teatri reali (il San Carlo di Napoli, il Regio di Parma) venivano appaltati a impresari privati, i quali organizzavano intere “stagioni” teatrali. Operazioni analoghe avvenivano per teatri di proprietà dei “palchettisti”, mentre la sinfonica era responsabilità di accademie rigorosamente private, che operavano in spazi loro dati in concessione dai poteri pubblici. È solamente con gli anni Trenta del secolo scorso che sorgono orchestre pubbliche nell'ambito del sistema radiofonico nazionale.

Oggi, le condizioni sono mutate e solamente in rarissime occasioni si assiste a spettacoli di musica “alta” che coinvolgono un numero particolarmente elevato di spettatori e creano grandi guadagni per gli organizzatori.

Il caso più vistoso è rappresentato dal successo avuto da “I tre tenori”, ovvero il trio di cantanti lirici composto da José Carreras, Plácido Domingo e Luciano Pavarotti. I loro concerti sono stati dei veri e propri successi commerciali. In realtà, oltre ad avere fatto uscire la musica lirica dai teatri

(diversi sono stati i concerti tenuti negli stadi) il trio ha sconfinato aldilà del repertorio dell'opera, proponendo anche brani di musica pop.

I bilanci del 2008 delle 14 fondazioni lirico-sinfoniche hanno evidenziato come solamente la metà di loro non abbia chiuso l'esercizio in rosso. A fronte di ingenti perdite, il San Carlo di Napoli è stato commissariato nel 2007. Ora è stato portato sulla via del risanamento, chiudendo il 2008 in attivo. I dati ci dicono che il lavoro del commissario è stato svolto in maniera corretta. La stessa cosa è avvenuta a Palermo, dove il commissario incaricato ha risanato il Massimo senza ricorrere a fondi speciali. Una gestione più oculata degli enti ha sortito gli effetti sperati.

Nelle fondazioni lirico-sinfoniche «la maggioranza di tutti i consigli di amministrazione delle fondazioni è appannaggio di questi [soggetti pubblici], non solo perché così, di fatto, dispone la legge, ma soprattutto perché i soggetti non pubblici che hanno titolo alla designazione di consiglieri di amministrazione sono assai pochi e con presenza circoscritta, sia pure in quasi tutte le fondazioni (La Scala, Verdi, Carlo Felice, Comunale di Bologna, Maggio, Opera di Roma, Massimo, Petruzzelli); sicché, le maggioranze per l'adozione della gran parte delle decisioni sono assicurate dal consenso dei membri designati dal consorzio pubblico dei fondatori. [...] In più l'assetto finanziario, anche qui con notevoli differenze tra tutte le fondazioni, espone una situazione per la quale, in grande linea di massima, si può dire che esse lavorano con risorse che, grosso modo, derivano per poco meno della metà dal trasferimento statale, per circa un quarto dalle entrate proprie, per circa un quinto dai trasferimenti degli enti regionali e locali, e per il restante (un decimo scarso) dall'apporto di privati».²¹

3.4 Cinema

Un fenomeno che riguarda da vicino le città è quello che attiene alla nascita dei cinema multisala, chiamati anche multiplex. Rispetto alla sala a monoschermo posta nel centro cittadino, queste strutture si connotano per la presenza di numerose sale situate ai margini del tessuto cittadino. In più i multiplex si sono spesso sviluppati in prossimità, o all'interno, di grandi complessi commerciali.

Il multiplex rappresenta «un nuovo tipo di struttura che risponde a requisiti che non rimandano esclusivamente alla moltiplicazione del numero delle sale di proiezione, ma anche ad una concezione più complessa della "modernizzazione" del luogo per il cinema, in cui lo spettacolo, caratterizzato da alti standard tecnologici, è integrato dal consumo commerciale e da altre attività di carattere ludico».²²

Dal 2003 al 2008, i cinema di città hanno perso spettatori, scendendo dal 55 al 40% del pubblico complessivo. Inoltre, hanno subito la diminuzione dell'incasso medio, l'aggravio dei costi fissi, la scomparsa dei proventi pubblicitari e l'esaurimento dei fondi ministeriali per le agevolazioni fiscali sugli investimenti.

Per contrastare questa situazione, viene chiesto alle regioni e agli enti locali di attivarsi con norme che regolamentino l'apertura delle sale e con un preciso sostegno economico. Viene segnalata, con una certa frequenza, una "strozzatura" per ciò che concerne la distribuzione di pellicole. La distribuzione, di dimensione nazionale, presenta già un grado di concentrazione relativamente elevato. Con l'esplosione dei multiplex si sono creati rilevanti fenomeni di integrazione verticale a valle, con alcune società che possiedono o esercitano direttamente sale cinematografiche (ad esempio, Warner Bros che possiede i multisala denominati Warner Village).

21 Pierpaolo Forte, "Fondazioni, privatizzazione, concorrenza nella lirica: un cammino ancora in corso", *Aedon*, n. 1, giugno 2009.

22 Corinna Morandi, "Presentazione", in *Il multiplex. Forme, strategie e rapporto con il territorio*, di A. Bassani, P. Gariboldi e G. Limonta, Libreria Clup, 2004, p. 7

L'integrazione verticale permette alle aziende di ridurre i costi e di controllare in maniera migliore l'intero processo produttivo, ma anche di apportare benefici al consumatore. In America, i benefici ottenuti dalle società integrate verticalmente nel ciclo produttivo cinematografico hanno permesso, grazie alla riduzione dei costi e dei rischi e all'aumento dei profitti, di investire ingenti risorse tanto nel miglioramento del prodotto, quanto nella ricerca tecnologica ad esso collegata (sonoro, colore, *cinemascope*, effetti speciali, digitale, ecc.).

L'esplosione dei multiplex risponde alle reali preferenze degli spettatori. Una completa liberalizzazione relativa all'apertura delle sale cinematografiche potrebbe allora permettere l'ampliamento del mercato e nuove opportunità per i consumatori.

Nella sua legge per lo spettacolo, approvata nel 2008, la regione Lombardia ha stabilito che l'apertura e la ristrutturazione delle sale cinematografiche saranno autorizzate dai Comuni al cui territorio appartengono, sulla base però dei criteri stabiliti dalla Regione. Per le sale cinematografiche con meno di 800 posti e le arene dei Comuni sprovvisti di sale cinematografiche non sono invece necessarie autorizzazioni.

3.5 Librerie

Per le librerie è possibile fare un discorso simile a quello sviluppato per le sale cinematografiche. È infatti in corso un processo di grande cambiamento. Continuano a rafforzarsi le grandi catene sul territorio mentre le piccole librerie fanno sempre più fatica a rimanere in piedi. Inoltre, le librerie on-line offrono servizi sempre più apprezzati dagli utenti, permettendo di acquistare libri scontati e prevedendo la consegna a domicilio, il più delle volte gratuita.

Da più parti si invoca allora una nuova legge sul libro, per salvare i negozi "indipendenti". Le motivazioni appaiono sostanzialmente due: da una parte la volontà di salvaguardare posti di lavoro, dall'altra l'attaccamento nostalgico verso un mondo che sta lentamente scomparendo. Se quelle appena menzionate sono le motivazioni informali, quella formale riguarda il supposto servizio fornito dalle piccole librerie, che offrirebbero preziose informazioni di "consulenza" al potenziale lettore. Ci si appella, così come nel caso del cinema, a supposti cartelli e/o monopoli riguardanti i grandi gruppi editoriali che pubblicano, distribuiscono e vendono direttamente i libri. La differenza fra questi e i piccoli librai sta nella possibilità di fare sconti importanti (del 20%) sulle novità e di poter disporre di un più ampio numero di titoli e di ambienti di dimensioni più elevate e confortevoli.

Il discorso è allora più "culturale" che economico, perché da un punto di vista economico la direzione intrapresa è sicuramente vantaggiosa. I posti di lavoro persi nelle piccole librerie sono coperti o sopravanzati dai posti sorti con l'apertura di nuovi punti vendita dei grandi marchi o con il successo delle librerie on-line. In più, il consumatore trova un'offerta più vantaggiosa, con libri scontati e la possibilità di accedere a un ampio numero di titoli.

Quando fu emanata l'attuale normativa, si riteneva che la limitazione relativa agli sconti avrebbe favorito il mantenimento di una rete diffusa di librerie e, attraverso questa, promosso la tutela delle pubblicazioni di qualità e la domanda dei consumatori. Stando ai dati elaborati dall'Istat²³ tutto ciò però non è accaduto. Se nel 2000 il 48,2% degli italiani d'età superiore ai sei anni dichiarava d'aver letto almeno un libro nell'ultimo anno, nel 2006 tale quota si è leggermente abbassata (47,8%). Inoltre, nonostante la politica del prezzo fisso, il numero di piccole librerie e la loro quota sul totale del settore è andato in costante diminuzione, a tutto vantaggio dei megastore e della grande distribuzione.

23 Istituto nazionale di statistica, *La lettura dei libri in Italia*, 10 maggio 2007 (disponibile all'indirizzo http://www.istat.it/salastampa/comunicati/non_calendario/20070510_00/testointegrale.pdf).

Il risultato principale di tale politica è stato, pertanto, quello di tenere artificiosamente alto il prezzo dei best seller e di comprimere la domanda dei lettori meno assidui.

Se per molti la soluzione è la restrizione della possibilità di applicare sconti (come avviene in Francia), la strada da intraprendere, in realtà, è la completa liberalizzazione dei prezzi. Tenere i prezzi bloccati per legge, rappresenta il tipico caso di rendita creata dalla regolamentazione.

Le norme di carattere protettivo favoriscono pertanto la percezione di una rendita da parte di alcuni soggetti. La tesi sostenuta in un suo importante libro²⁴ da William Grampp è che la creazione di rendite rappresenta un elemento sistematico degli interventi pubblici, traducendosi nella determinazione di prezzi superiori a quelli che si avrebbero con il libero funzionamento della concorrenza. Pertanto, «la qualità di bene meritorio del bene culturale consentirebbe a coloro che ottengono questa rendita di vivere pensando di essere in una posizione legittima».²⁵ In Italia, il divieto di accordare sconti sul prezzo delle novità librarie superiori ad un certa soglia può essere allora interpretato come una sorta di rendita, di ammontare pari alla differenza tra il prezzo imposto per legge e il costo marginale del libro in questione.

3.6 Festival

Da diversi anni i festival sono diventati molto diffusi, e riguardano una molteplicità di discipline.

Fare un calcolo è assai complicato, comunque: «Secondo diverse stime in Italia ogni anno si organizzano più di 1600 mostre e oltre 1200 festival [...]: si tratta di numeri impressionanti, nel bene e nel male, poiché se da un lato confermano la vitalità e l'attivismo di molti centri, spesso di piccole e medie dimensioni, dall'altra confermano le difficoltà di coordinare i palinsesti, programmare con cura, concentrare le risorse per evitare sprechi e sovrapposizioni, nel belpaese del "patrimonio diffuso"».²⁶

I festival possono riguardare sia lo spettacolo dal vivo, sia altre forme di intrattenimento culturale. Un esempio sono il Festivalletteratura di Mantova e il Festival filosofia di Modena, Carpi e Sassuolo. Recentemente si è assistito a una proliferazione di festival di quest'ultimo tipo, mentre quelli legati allo spettacolo dal vivo hanno una tradizione maggiore, consolidatasi negli anni.

Alcuni festival sono dei veri e propri successi, dal punto di vista della partecipazione di pubblico. Un caso di scuola è quello del festival di Edimburgo, più in piccolo, il già citato Festival di Mantova è diventato un classico per gli appassionati della lettura. La legittimità di tali festival, oltre che nella grande partecipazione posa sugli effetti economici che ricadono sul territorio che ospita la manifestazione.

Ultimamente è stato dato gran risalto a questo aspetto: il festival come volano per lo sviluppo culturale, turistico ed economico di una determinata area geografica. Diversi anni fa, però, quando ancora il festival era lontano dall'essere una moda, l'economista Bruno Frey aveva messo in luce alcune criticità del rapporto fra politiche culturali e finanziamento pubblico. Il caso riguardava l'aumento artificioso dei costi che si ha quando una sovvenzione pubblica a una istituzione viene legata al suo deficit. Il Festival di Salisburgo rappresenta molto bene questo fenomeno. Frey e Pommerehne hanno infatti evidenziato come «la copertura automatica di qualsiasi deficit, garantita dallo statuto del Festival di Salisburgo, fa sì che i direttori non siano sottoposti in pratica ad alcun vincolo di bilancio (almeno entro certi limiti). Nessuno sarebbe più costretto (come lo sono oggi i contribuenti) a finanziare il festival indipendentemente dalla sua volontà, e nessuno tra gli spettatori (o tra coloro che effettuano donazioni) avrebbe motivo di lamentarsi per il modo in cui

24 W.D. Grampp, *Pricing the priceless: art, artists and economics*, New York, Basic books, 1989.

25 F. Benhamou, *L'economia della cultura*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 142.

26 M. Melley, "Presentazione", in *Effetto festival. L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*, di Guido Guerzoni, Fondazione Eventi-Fondazione Carispe, 2008, p. 5.

i direttori del festival fanno uso del potere discrezionale di cui godono». ²⁷ Si giungeva così al paradossale che i festival, all'inizio, non incorrevano in deficit, ma i deficit si creavano solo quando i politici decidevano di sussidiarli. Nel caso specifico del Festival di Salisburgo, le sovvenzioni pubbliche hanno condotto a un aumento dei compensi di dirigenti, dipendenti e artisti, alla fornitura di biglietti omaggio a dipendenti, giornalisti e politici, e a una politica di prezzi bassi per un gruppo selezionato di fruitori.

Oltre a fenomeni di questo tipo, dai quali forse non si è tratta la giusta lezione, la tendenza attuale è quella di sopravvalutare le esternalità del settore. Gli studi di impatto, infatti, non considerano solitamente gli effetti di sostituzione o di esclusione: l'effetto di impulso per una regione a volte si ha a danno delle altre, mentre la spesa lì sostenuta può produrre benefici altrove. Inoltre, nulla prova che un diverso utilizzo del denaro pubblico avrebbe prodotto maggiori esternalità di quelle ottenute: «un evento sportivo, come una gara di Formula Uno, può creare maggiori vantaggi da un punto di vista economico rispetto alla creazione di un nuovo museo locale». ²⁸ Da un punto di vista razionale, gli studi di impatto economico possono allora far propendere per sussidiare un evento sportivo piuttosto che una istituzione culturale. Inoltre, «i proprietari di hotels, ristoranti e negozi sono naturalmente interessati dalle ricadute economiche indirette create dagli eventi culturali. [...] Se allora i profitti indiretti sono così grandi come spesso si afferma, i vantaggi per gli esercenti dovrebbero portarli a finanziare loro stessi le attività culturali in questione». ²⁹

A dire il vero, però, non si arriverà mai a dimostrare che la spesa può essere ogni volta più che compensata dai benefici, condannando così tutti quei progetti incapaci di generare una contropartita nel breve periodo, dal momento che la valutazione di un intervento è una procedura assai complessa e costosa.

4. ALCUNE CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Come abbiamo appena visto, in molti casi si mette l'accento sul positivo ruolo economico che la cultura può avere. Ma, nello stesso tempo, devono esserci ulteriori valutazioni per stabilire che un intervento a favore della cultura sia da preferirsi rispetto al sussidio di un altro settore. Inoltre, nessun amministratore sarà in grado anticipatamente di avere la certezza che una determinata scelta di politica culturale darà effetti positivi. Ad esempio, per un festival andato bene in termini economici e di partecipazione ce ne sarà sicuramente un altro che non incontrerà lo stesso successo. L'ideale sarebbe allora che a farsi carico del rischio non fosse un ente pubblico, ma soggetti privati, che non devono rispondere (se non a loro stessi) dei fondi utilizzati.

Questa considerazione porta ad affrontare il ruolo che un'amministrazione pubblica deve giocare nei confronti della cultura. Il principio della neutralità dovrebbe essere un po' la stella polare da seguire. Inoltre, le amministrazioni pubbliche dovrebbero limitarsi a svolgere quelle funzioni che, al momento, non sembrano poter essere svolte facilmente dal mercato.

In primo luogo, però, occorre sempre domandarsi perché un determinato intervento pubblico vada eseguito. Abbiamo visto come tutte le motivazioni possibili da parte del settore pubblico riguardano considerazioni di merito o identitarie. Anche il cosiddetto "morbo di Baumol" (o legge della crescita sbilanciata) non autorizza a sussidiare le istituzioni culturali. Dice solamente che è difficile aumentare la produttività (attraverso la tecnologia) in precisi settori. Ma lo stesso discorso vale anche, ad esempio, per la professione di barbiere. La differenza è nei costi. Mettere in scena un'opera lirica ha dei costi molto superiori rispetto ad un taglio di capelli. Il problema è negli ingenti costi, ma non è automatico stabilire che tutto ciò che ha costi elevati deve essere automati-

27 B. Frey e W. Pommerehne, *Muse e mercati*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 114.

28 B. Frey, "Cultural Economics. History and Theory", *Culture, Society and Market*, n. 6, 2001, p. 146.

29 B. Frey, "Cultural Economics. History and Theory", p. 146.

camente sussidiato. L'opera lirica viene sussidiata anche per i costi, ma soprattutto per considerazioni identitarie, di prestigio e di merito.

Dall'altra parte, la necessità di ricorrere a sussidi pubblici ha motivazioni che si spiegano con il termine *rent seeking* (caccia alla rendita), ovvero la ricerca del sussidio più per poter vivere sulle spalle dei contribuenti che per garantire il benessere generale (qualsiasi cosa esso voglia dire). Gli individui perseguono principalmente l'interesse personale, e il finanziamento pubblico il più delle volte serve per appagare questo interesse piuttosto che per realizzare i nobili obiettivi del decisore politico.

Va inoltre sempre ricordato che il sussidio crea un problema di equità poiché costringe a pagare per l'arte – tramite il prelievo fiscale che è la fonte ultima di finanziamento – anche chi, date le sue preferenze individuali, non intende pagare di sua spontanea volontà il "biglietto".

I sussidi pubblici possono venire erogati sottoforma di sussidi monetari oppure di servizi in natura. I primi prevedono il trasferimento, dall'ente pubblico all'istituzione sussidiata, di somme fisse; di quote proporzionali o alle donazioni private ricevute dalle istituzioni private (*challenge grants*) oppure alla vendita di biglietti di ingresso, per cui il sussidio rafforza l'incasso effettivamente realizzato dallo spettacolo o dal museo. Ma possono anche essere destinati ai consumatori nella forma di "buoni", per cui lo Stato non concede sussidi agli enti che producono servizi culturali, ma a coloro che li spenderanno a loro piacimento.

Queste diverse forme di erogazione forniscono differenti forme di incentivi ai produttori e ai consumatori. Infatti, se quelli a somma fissa sono neutrali rispetto alle scelte economiche degli agenti (rendendo massimo il ruolo dello Stato nel processo di selezione), i *challenge grants* stimolano la ricerca di sovvenzioni private, mentre i sussidi legati al prezzo del biglietto delegano la scelta al grande pubblico e premiano gli spettacoli e i musei più richiesti. Nel caso dei buoni d'acquisto, invece, sono i cittadini – e non l'apparato statale – che scelgono le istituzioni da finanziare. In ogni caso, nella gestione dei sussidi risulta cruciale evitare la formazione di rendite, affinché non si perda di vista l'obiettivo primario della produzione artistica a vantaggio della ricerca di un facile guadagno nato dalle contribuzioni dello Stato.

Regole sbagliate spesso creano grosse distorsioni del mercato. La polemica legata alla chiusura delle sale di città o delle librerie "indipendenti" rischia seriamente di produrre effetti tutt'altro che benefici per i consumatori. Mentre l'attivismo delle amministrazioni pubbliche dovrebbe essere ridimensionato per fare posto ad altre realtà. Si è visto come anche in campi ritenuti problematici, ad esempio la musica "colta", i ruoli di soggetti privati (come le fondazioni di origine bancaria) possano svolgere un ruolo sostitutivo rispetto allo Stato e agli enti locali. Anche il museo Egizio è un esempio di compartecipazione pubblico-privato nella gestione di un importante museo nazionale.

Un altro punto attiene alla questione se le decisioni pubbliche, che riguardano la cultura, debbano essere prese da una elite particolarmente acculturata. In sostanza la domanda è: chi decide? Il diritto di scelta si può esprimere attraverso la neutralità della politica. Il caso dei "buoni" ne sono un esempio: sono i cittadini a scegliere come spenderli. Ma, soprattutto nel caso di spese ingenti, potrebbe anche essere presa la via del referendum.

Una risposta data all'inefficienza della mano pubblica prevede infatti il ricorso alla democrazia diretta come mezzo per evidenziare i desideri dei cittadini e dunque per valutare la domanda privata in materia di politiche culturali.

In un Paese dalla nota tradizione referendaria come la Svizzera, è già stato messo in pratica, diversi anni fa, questo meccanismo che delega le scelte in campo artistico-culturale ai cittadini. Infatti, a Basilea nel 1967 un referendum ha permesso di approvare l'acquisto da parte della città di due dipinti di Picasso, facenti parte di un'intera collezione prestata al museo, e di cui il proprietario doveva disfarsi in seguito a difficoltà finanziarie. Anche in Italia, a Reggio Calabria, nel luglio

2003 è stato indetto un referendum per chiedere ai reggini se fossero favorevoli alla creazione di una copia dei Bronzi di Riace conservati nel loro museo archeologico.

Secondo alcuni, l'attività referendaria, a priori molto democratica, non prende in considerazione l'idea che alcune parti della popolazione, poco inclini al consumo culturale, rischiano di essere sistematicamente contrarie a questa assegnazione di denaro pubblico. Due economisti come Morrison e West hanno però evidenziato come le stime sulla disponibilità dei cittadini a pagare per attività culturali sia sostanzialmente proporzionata al livello reale della spesa pubblica destinata a tali finalità.³⁰ Di parere diverso è stato invece Grampp, il quale ha sostenuto che la mancanza di opposizione del cittadino – nel caso da lui evidenziato si trattava del cittadino americano – di fronte alla spesa pubblica per la cultura derivasse dal suo esiguo ammontare per abitante, fatto che non stimola affatto la protesta.³¹ A spiegare l'accettazione di questa situazione sarebbe pertanto la dispersione di coloro che pagano nei confronti di coloro che ne sono i beneficiari. Per Grampp, dunque, «l'assistenza governativa all'arte è un trasferimento involontario di risorse dalla collettività alle organizzazioni artistiche ed al loro pubblico. Il trasferimento non trova opposizione in quanto il costo per coloro che ci perdono è ridotto ed essi sono numerosi, mentre i destinatari sono pochi e ne beneficiano sostanziosamente».³²

Questo riconduce ad un altro problema, la trasparenza del settore pubblico. Sapere quante risorse e in che modo vengono spese potrebbe rendere coscienti i cittadini degli investimenti fatti in ambito culturale. Seppur con tutti i suoi limiti, il Fus presenta il vantaggio della trasparenza. Ogni anno, attraverso una relazione sull'anno appena trascorso, è possibile sapere quali sono stati i soggetti che hanno beneficiato dei sussidi e in quale somma. In tal modo la pressione dell'opinione pubblica può esercitarsi e sperare di condizionare il decisore politico.

In conclusione, in questo studio si è cercato di affrontare le criticità del rapporto fra cultura e amministrazioni pubbliche, con uno sguardo rivolto alle istituzioni culturali che creano il tessuto urbano. Alcuni principi sono stati formulati e alcuni casi concreti sono stati posti all'attenzione. Se "la città rende liberi" occorre che la città stessa sia libera, e per fare questo occorre lasciare più spazio possibile alle preferenze dei cittadini.

30 W. Morrison e E. West, "Subsidies for the performing arts: evidence on voter preference", *Journal of Behaviour Economics*, n. 15, 1986, pp. 307-327.

31 W.D. Grampp, *Pricing the priceless: art, artists and economics*.

32 W.D. Grampp, "Il perseguimento di rendite di posizione nella politica culturale", in G. Pennella e M. Trimarchi (a cura di), *Stato e mercato nel settore culturale*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 179.

3. Cultura

CHI SIAMO

L'Istituto Bruno Leoni (IBL), intitolato al grande giurista e filosofo torinese, nasce con l'ambizione di stimolare il dibattito pubblico, in Italia, promuovendo in modo puntuale e rigoroso un punto di vista autenticamente liberale. L'IBL intende studiare, promuovere e diffondere gli ideali del mercato, della proprietà privata, e della libertà di scambio. Attraverso la pubblicazione di libri (sia di taglio accademico, sia divulgativi), l'organizzazione di convegni, la diffusione di articoli sulla stampa nazionale e internazionale, l'elaborazione di brevi studi e briefing papers, l'IBL mira ad orientare il processo decisionale, ad informare al meglio la pubblica opinione, a crescere una nuova generazione di intellettuali e studiosi sensibili alle ragioni della libertà.

COSA VOGLIAMO

La nostra filosofia è conosciuta sotto molte etichette: "liberale", "liberista", "individualista", "libertaria". I nomi non contano. Ciò che importa è che a orientare la nostra azione è la fedeltà a quello che Lord Acton ha definito "il fine politico supremo": la libertà individuale. In un'epoca nella quale i nemici della libertà sembrano acquistare nuovo vigore, l'IBL vuole promuovere le ragioni della libertà attraverso studi e ricerche puntuali e rigorosi, ma al contempo scevri da ogni tecnicismo.