

IL CAMBIAMENTO IN ATTO

Si presenta come un lungo tir che trasporta container, in realtà si tratta del "MUMO – musée mobile", progetto educativo mobile di arte contemporanea per i bambini, ideato e organizzato in Francia da una operatrice e giornalista, Ingrid Brochard. Dopo alcune esperienze nell'editoria e nella televisione, sempre attorno ai temi della divulgazione dell'arte contemporanea, la Brochard ha progettato questo museo itinerante a partire da un'opera di Adam Kalkin, come lei stessa racconta nel bel catalogo edito dal Fonds de dotation "L'art à l'enfance" che è anche il Fondo che raccoglie le risorse, tutte private, per questa iniziativa. Alla Biennale di Venezia, Adam Kalkin si era presentato con un container che si apriva e si trasformava in un caffè e alla Brochard è sembrato naturale chiedere allo stesso artista di sviluppare la sua opera in un formato più grande, trasportabile e atto a contenere opere di altri artisti che facilmente si potessero rendere visitabili. Il 3 ottobre 2011, a Saint Venant, nel Nord Pas de Calais (vicino al confine con il Belgio) è cominciato un vero e proprio primo Tour de France artistico, terminato il 21 dicembre a Marsiglia, dopo aver sostato davanti a 20 scuole di altrettanti piccoli centri rurali e urbani, con due sole eccezioni a Parigi, in occasione della FIAC, la Fiera dell'arte contemporanea. Il viaggio del MUMO è poi proseguito in Africa, tra Camerun e Costa d'Avorio, dall'11 febbraio al 29 giugno 2012, e poi ancora in Francia nell'ultimo trimestre 2012 (altre 45 scuole) e ha ancora in programma 23 fermate fino a luglio 2013. Le opere trasportate e visitabili di questo museo mobile sono di Paul McCarthy ("Red

*Direttore della Fondazione Romaeuropa Arte e Cultura

Rabbit”, un grande coniglio che viene gonfiato sul tetto di uno dei container), Daniel Buren, Maurizio Cattelan, James Turrell, Claude Leveque, Pierre Huyghe, Ghada Amer e altri dieci artisti, per un totale di diciassette opere. Ma la bellezza di questo progetto non si esaurisce nella pur geniale idea (non nuova in questo senso) di caricare su un camion delle opere d'arte e portarle in luoghi dove manca qualsiasi infrastruttura culturale o museo d'arte contemporanea. La singolarità del *MUMO* è di essere totalmente ed esclusivamente dedicato ai bambini dai sei ai nove anni, stando all'entrata delle loro scuole, rendendosi quindi accessibile prima di tutto fisicamente e poi anche culturalmente, attraverso un percorso di mediazione artistica concordato preventivamente con i loro docenti. Alla visita segue un incontro in classe alla presenza dei professori, non tanto per sviluppare un approccio pedagogico, quanto per sollecitare i bambini a esprimere il loro «vissuto emotivo che si elabora attraverso la parola o anche, se l'alunno lo desidera, attraverso un disegno relativo all'esperienza compiuta», come scrive ai responsabili degli istituti per informarli preventivamente Donatella Caprioglio, psicoterapeuta infantile, responsabile della mediazione culturale del progetto, insegnante all'Università Paris XIII.

Si tratta di un esempio che coniuga qualità artistica, inventiva, funzione sociale della cultura, decentramento e mediazione culturale. E dimostra quanto la cultura sia ora chiamata a esprimersi in forme nuove, a mettersi in discussione, a interpretare il nostro tempo.

Oggi, la complessità del presente invade e contamina l'arte che se ne nutre. La creatività alimenta nuovi settori produttivi e sono spesso labili i confini tra essa e l'arte così come l'abbiamo conosciuta e teorizzata nel passato. Mutato è il rapporto tra artista e opera d'arte e quello tra pubblico e opera, mutato il ruolo del critico, del programmatore, del creativo stesso. È entrata in crisi la stessa concezione occidentale dell'estetica artistica, sotto la pressione – coinvolgente e sconvolgente – delle esperienze di un mondo altro (culture extraeuropee, nuove tecnologie) che si affaccia con percorsi nuovi e stimolanti. L'unica strategia vincente è una reale capacità di ascolto, un'attenzione al mutamento ancor più efficace quando è frutto di un'identità radicata nella consapevolezza di ciò che si è.

“Innovazione e creazione artistica contemporanea”, “competitività e cultura”, “qualità e organizzazione culturale”. È possibile coniugare questi concetti oggi, nel mezzo di una trasformazione radicale delle nostre società, che investe ovviamente anche l'intero settore della produzione culturale nella sua accezione più ampia?

Mai come dal secolo scorso, e quotidianamente oggi, alcuni artisti hanno rappresentato con le loro opere un insegnamento permanente nel volere superare l'esistente, inventare nuove forme, integrare le scoperte della scienza e della tecnologia, raccontare i cambiamenti del mondo, portando una pluralità di sguardi e approcci, spesso anticipando anche le istanze più avanzate della società. A maggior ragione nel tempo presente, di crisi e rivoluzioni, tempo dell'immateriale e della comunicazione, di grandi contraddizioni e differenze in casa nostra e nel mondo, spazio di tutti i “post” dopo decenni di tanti “ismi”, chi ha a cuore il cambiamento e intende portare uno sguardo verso il nuovo, con curiosità, passione e senza cinismo, dovrebbe potere ascoltare anche i segnali che provengono dal composito mondo della creazione artistica, trovando in esso spunti di riflessione e pratiche innovative, oltre che strumenti per costruire un rapporto nuovo con il passato.

L'uso delle moderne tecnologie contribuisce a cambiare ulteriormente il nostro rapporto con la creatività, aprendo nuove strade e opportunità ai processi di creazione arti-

stica. Ci rendiamo conto di quanto sia aumentata la platea non solo di coloro che sono all'interno dei processi creativi, ma anche di quelli che possono venire a contatto con le varie forme ed espressioni artistiche. E non è vero che l'uso delle nuove tecnologie si possa affrancare dalla genialità dell'uomo perché, al contrario, è proprio lo stesso essere umano che, semmai, usa gli strumenti e ci regala visioni: non si tratta di un depauperamento della genialità, ma anzi della nascita di un'artigianalità nuova e del potenziamento della richiesta di elementi creativi.

Un'altra questione nasce dalla richiesta che sempre più spesso viene mossa alla cultura di svolgere anche un ruolo economico e sociale: accrescere il *PII*, accogliere il disagio giovanile, rivitalizzare e sostenere territori periferici e socialmente complessi. In questo processo, la creazione artistica riesce a mantenere un'autonomia del proprio valore estetico o la pressione sociale sulla produzione culturale sta prevalendo anche nella creazione artistica? Visto che non si può negare che di fronte al disagio sociale, specialmente delle nuove generazioni, e ai problemi complessi del nostro tempo, anche l'arte debba contribuire a dare risposte e le politiche culturali sono anche politiche artistiche, è necessario operare una distinzione per evitare il rischio di giudicare le une con gli strumenti delle altre, non facendo un buon servizio a nessuna delle due. Valore sociale e artistico della cultura sono entrambi fondamentali, ma non sempre coincidono. Questo tipo di confusione si genera perché i confini tra arte e società nel nostro tempo sono labili e spesso non mediati da politiche culturali realmente capaci di analizzare, distinguere, ricomporre la complessità a partire dal suo riconoscimento e accettazione.

Bisogna partire da queste riflessioni per affrontare anche una nuova linea di intervento pubblico. Distinguere tra arte e le forme amatoriali della cultura che promuovono l'integrazione sociale e gli scambi culturali, riconoscendo la specificità dell'una ma il ruolo sempre più importante delle altre. Queste forme amatoriali generano aggregazioni ed esperienze, inventano nuove modalità di socialità, costituiscono un argine al degrado attraverso una risposta collettiva e partecipata, sono capaci di coinvolgere nuovi pubblici in un ambito che, se pure è esterno alla pratica artistica, non ne è molto distante e risponde in maniera efficace e autorganizzata alle mancanze dello Stato e ai nuovi bisogni del pubblico. Si tratta di veri e propri presidi che la stessa società civile, in maniera privatistica, organizza per agire nel tessuto sociale inventando in alcuni casi delle forme originali di associarsi e creare comunità vive. Queste esperienze vanno sostenute per il valore, anche culturale, di coesione e aggregazione sociale che rappresentano, pur sapendo che non si tratta di espressioni propriamente artistiche. Questo tessuto diffuso merita ed è utile che sia valorizzato e sostenuto, sempre scegliendo e premiando la qualità, facendo chiarezza tra attività sociale e artistica.

Un altro terreno, relativamente nuovo e poco esplorato, sul quale è opportuno provare a concentrarsi, è quello rappresentato dal legame tra processi creativi, ricerca/innovazione tecnologica e filiera produttiva. Solo di recente si sta sviluppando la consapevolezza di come questa triangolazione possa costituire l'ossatura di base di un sistema economico in profonda ristrutturazione che si alimenta proprio dalla stretta connessione tra intuizioni, visioni, esperienze e sensibilità – quindi la base stessa dell'immaginario artistico, filiera produttiva e, in molti casi, ricerca scientifica condotta in ambito universitario o

dalle imprese. Questa articolazione ha come presupposto il grande valore aggiunto che nel sistema economico attuale è costituito dalla creatività e dalle sue ricadute operative.

Un esempio di tale processo virtuoso è rappresentato da una riqualificazione di figure artigianali che sempre più acquisiscono sensibilità artistiche, che sviluppano una capacità ideativa e creativa alimentata dalle esperienze più significative dell'arte, e di converso artisti che "artigianalizzano" i propri processi di creazione delle opere, e quindi acquisiscono le conoscenze necessarie allo sviluppo dei propri progetti attraverso la padronanza di nuove tecnologie e di tecniche pratiche sull'uso dei materiali, senza disdegnare una manualità fattuale. In un certo senso, nulla di nuovo in entrambi i settori, poiché le due figure hanno da sempre trovato alimento di visionarietà e tecnica dal lavoro dell'altro. Ora, tuttavia, il valore aggiunto dell'invenzione creativa è sempre più quello che determina la differenziazione qualitativa e il successo di un prodotto/progetto, mentre la complessità dei processi tecnologici si è fatta esponenzialmente maggiore, quindi richiede più competenza. Inoltre, in molti casi, la compressione dei costi di produzione e questioni di scala economica obbligano sia l'artigiano che l'artista ad acquisire personalmente alcuni saperi rinunciando all'ausilio di figure specializzate. In sostanza si assiste a una riconfigurazione dei ruoli, a una nuova risignificazione dell'esperienza creativa e a un inedito emergere di figure ibride. È proprio la dimensione economica di questo rinnovato rapporto con la creazione l'altro aspetto rilevante del contesto di trasformazione che stiamo vivendo. Quindi il ruolo delle imprese, la loro capacità di cogliere queste sollecitazioni e saperle rielaborare e inserire strutturalmente nel proprio sistema produttivo costituiscono una opportunità straordinaria per articolare in un nuovo paradigma il rapporto tra cultura contemporanea e crescita economica. È anche per investigare questi cambiamenti in atto che la Fondazione Romaeuropa ha lanciato prima la piattaforma Romaeuropa Webfactory – progetto triennale 2008-2010 – e poi le tre edizioni della mostra *Digitalife* (2010-2012) dedicata ad arte e nuove tecnologie, con il suo corredo di eventi, talk e concerti. La spinta è stata confrontarsi con l'innovazione, esplorare il rapporto tra creazione e innovazione tecnologica, in questo aggregando nuovi pubblici e costruendo partnership inedite con il mondo produttivo, in primis con una grande azienda come Telecom Italia e poi anche con i centri di ricerca universitaria, i distretti tecnologici, le giovani *startup* dell'innovazione creativa. Questo percorso si è rivelato di grande importanza per Romaeuropa, abitandoci a considerare l'orizzonte della creazione con una complessità maggiore e riverberandosi anche nelle modalità con le quali ci occupiamo e seguiamo le nostre attività "storiche", Festival e Palladium, e in generale nel nostro rapporto con gli artisti dello spettacolo dal vivo, con la produzione artistica e con il nostro pubblico.

IL VALORE DEL RISCHIO: SCELTE E PUBBLICO

Nel tempo in cui, ci dicono, "uno vale uno", chi decide il valore di una esperienza artistica? Come si devono compiere le scelte? In base a quale criteri? È possibile trasporre nel campo artistico il principio del numero e quello del consenso? E in omaggio a questo principio le sovvenzioni dovrebbero essere date "poche e a tutti" perché così sarebbe più democratico? E, allora, cosa si intende per democratizzazione culturale se "uno vale

uno"? Una nuova versione del grande "eventismo" degli anni Duemila? All'apologia dei grandi eventi che privilegiavano i numeri a fronte di una qualità culturale a volte mediocre, l'elemento speculare ora sembra essere "a tutti un po'", con il rischio di un livellamento verso il basso e che "l'uno vale uno" non risponda né al criterio di scelta per il merito né a quello di democraticità ma porti verso l'omogeneità.

Non basta dire che i finanziamenti pubblici e le sponsorizzazioni private calano e si concentrano su istituzioni ed eventi di massa lasciando scoperte esperienze di pur alto valore artistico ma con una risonanza e quindi un ritorno di immagine inferiore. Al tempo stesso occorre interrogarsi su come coniugare l'esigenza di salvaguardare esperienze artistiche più piccole con quella di allargare il loro pubblico ed evitare che si rinchiodano in una torre di avorio di autoreferenzialità.

Evgeny Morozov, in un recente articolo apparso sull'inserto «La lettura» del «Corriere della Sera», domenica 10 marzo 2013, ricordava come Amazon o Netflix abbiano a disposizione un gran quantitativo di dati che utilizzano per analizzare e profilare il pubblico della cultura, definendone i comportamenti per prevederne le scelte e preconfezionare dei prodotti da offrire, ma esprime il dubbio legittimo «se i Big Data si sarebbero accorti del dadaismo».

Questo non significa che vada demonizzato l'utilizzo di strumenti di ricerca di marketing che le nuove tecnologie offrono per comprendere i comportamenti del pubblico, ma dobbiamo riflettere su quale sia la maniera corretta di utilizzarli, salvaguardando al tempo stesso la necessità di scelte artistiche autonome che contengano valore e senso. Questo significa crescita professionale per gli operatori, studio, propensione all'autoapprendimento e all'autoformazione e ovviamente possibilità e disponibilità di percorsi formativi.

Il pubblico della cultura è protagonista di una grande maturazione grazie anche a un accesso molto maggiore alle opere, alla possibilità di documentarsi e informarsi e quindi mostra una esigenza e un gusto da soddisfare e non esita ad accorrere quando gli si offre la possibilità di condividere alcune opere memorabili. Per fare un esempio, ma ce ne sono molti altri, le repliche del *Macbeth* di Verdi con la regia di Robert Wilson, la direzione musicale di Roberto Abbado e un ottimo cast di interpreti, andato in scena a gennaio al Comunale di Bologna, sono andate rapidamente esaurite e se ci fossero state le possibilità economiche di aggiungerne altrettante sarebbero state accompagnate da un uguale successo, vista la bellezza del risultato artistico raggiunto.

E il pubblico deve essere rispettato e tenuto nella giusta considerazione. Posso e devo rischiare con produzioni affatto commerciali nel cui valore artistico e culturale credo profondamente. Tuttavia, devo essere consapevole di dover dedicare una cura particolare alla promozione, alla scelta dello spazio appropriato, all'accompagnamento critico degli artisti che è importante mantengano sempre, anch'essi, un forte senso di responsabilità. È un passaggio che può sembrare scontato, ma in molti casi non è così immediato. E a proposito di pubblico, credo davvero che sia arrivato il tempo di superare l'equazione *pubblico = spettacolo di qualità*. Certo, capita alcune volte di programmare artisti che si considerano straordinari e la risposta del pubblico non è quella che ci si aspettava. Eppure, molto più spesso, pur proponendo programmi non sempre facili, con artisti talvolta sconosciuti al grande pubblico, le persone rispondono con un'energia e un interesse stupefacenti. E succede anche di rischiare nel produrre un progetto senza ovviamente

poterne conoscere gli esiti finali che talvolta possono non essere soddisfacenti e deludere pubblico e critica. Chi produce uno spettacolo non lo può andare a vedere prima di programmarlo, perché si tratta di una produzione nuova quindi non conosciuta. D'altra parte, operare solo sul sicuro significherebbe escludere a priori ogni possibilità di produrre il nuovo e quindi anche, per un artista e un curatore, di sbagliare. Al pubblico, alla critica e a noi stessi, chiediamo di osservare con attenzione sempre maggiore il senso del lavoro artistico, riconoscendo il rischio come un valore.

Proprio per rafforzare l'impegno verso il pubblico, è nato un nuovo progetto finanziato dall'Unione Europea su base quinquennale. Si tratta di "Theatron, engaging new audience", rete di dodici strutture di sette Paesi europei. Si tratta di organizzazioni molto diverse che includono, oltre alla Fondazione Romaeuropa, alcuni teatri pubblici tedeschi, francesi e danesi, strutture indipendenti e private come il Saddler's Wells di Londra, e anche l'Università di Berlino. Il network si propone, oltre allo sviluppo di nuove forme di produzione e circolazione di spettacoli, anche di accompagnarle con un lavoro di mediazione culturale con il pubblico, attraverso il confronto tra le pratiche di marketing e promozione delle diverse strutture e una serie di studi sui processi di condivisione con le comunità che hanno un accesso limitato alle attività artistiche.

In questo senso il Romaeuropa Festival ha avviato con Telecom Italia un programma di dirette streaming e on demand dei propri spettacoli, proprio per allargare l'accesso al pubblico, e con lo stesso intento sono state concepite da Alessandro Baricco le sue "Palladium Lectures" per i dieci anni del Teatro Palladium in diretta su Republicarv, con oltre 60.000 contatti e poi successivamente diffuse su SkyArte e altre piattaforme.

Il pubblico dimostra una reattività e una curiosità che spesso va oltre le aspettative. Si fida ed è disposto a rischiare. Quando abbiamo cominciato l'esperienza del Romaeuropa Festival, ormai quasi trent'anni fa, abbiamo fatto un salto nel buio e pochi credevano che ce l'avremmo fatta. Quando si produce uno spettacolo, non si ha l'opportunità di sapere prima quale sarà il risultato. Quando si portano a Roma artisti anche di grande prestigio internazionale ma qui sconosciuti, non si può mai essere certi in partenza della reazione del pubblico. Si investe in fiducia negli artisti e si rischia in prima persona, specie nel caso di una fondazione partecipata tra gli altri dagli Enti locali, Università Roma Tre, Ambasciate e Istituti culturali stranieri a Roma. La nostra scelta è quella di essere un'istituzione indipendente e insieme aggregante, con una forte missione pubblica, capace di raccontare il nostro tempo e quello futuro attraverso gli occhi degli artisti. Accogliere punti di vista diversi. Dare voce alla pluralità delle espressioni artistiche che nascono. Favorire il ricambio generazionale e la sperimentazione. Far tesoro di un rapporto speciale con la città e i suoi spazi, dialogando con le istituzioni che la animano, consolidando un radicamento profondo e al tempo stesso allargandone i confini culturali sullo scenario nazionale e internazionale, in una contaminazione virtuosa tra locale e globale. Accompagnare il passaggio dalla episodicità dell'evento artistico alla permanenza del rapporto con la creazione contemporanea. Conservare al fondo del nostro operare il senso del rischio culturale. Agire in rete. Non avere paura del cambiamento, ma riconoscere in esso la sua funzione di levatrice del senso stesso di fare arte e cultura. La chiave di volta sta nella capacità di rinnovare restando fedeli a se stessi; trovare nuovi percorsi e nuovi strumenti per testimoniare e manifestare il nostro modo di interpretare e diffon-

dere l'arte. Il punto essenziale con cui un'istituzione come la nostra si deve misurare oggi è la responsabilità di scegliere, di offrire una esperienza artistica. Prima di tutto perché investita della fiducia del pubblico attuale e di quello che sarà in grado di coinvolgere; e poi per una responsabilità sociale e politica – nel senso più alto del termine – alla quale chi si occupa di cultura non può e non deve sottrarsi. Questo è il senso etico profondo che deve ispirare il nostro operare. Cercare, ascoltare, sentire, capire, scegliere, guidare. Scelte artistiche di programmazione che nascono dalla forza delle opere degli artisti che per noi hanno un senso; il senso che dobbiamo saper trasmettere a un pubblico che, con la partecipazione profonda e consapevole alla performance, compie con noi e con gli artisti un'esperienza di vita nell'arte.

QUALITÀ E QUANTITÀ

Esiste un filo rosso che lega tra loro la riflessione su temi come il necessario allargamento del pubblico e la salvaguardia dell'esperienza artistica, quantità e qualità dell'offerta culturale e della spesa culturale, crescita economica e identità della comunità nazionale, sviluppo tecnologico e fruizione-produzione artistica. Tali sono le questioni che si sovrappongono a quelle che storicamente continuano a essere presenti nel nostro dibattito sulla cultura: rapporto tra tutela e contemporaneo, rinnovamento generazionale e rapporto con la tradizione.

Ci sono molti autorevoli contributi a queste riflessioni pubblicati in questi ultimi anni e ne cito in particolare alcuni che hanno fatto molto discutere, perché credo che porsi in modo costruttivo di fronte ad alcune provocazioni possa far nascere un dibattito positivo e prospettive virtuose: *Malaise dans les musées e L'inverno della cultura* di Jean Clair, curatore internazionale già direttore della Biennale di Venezia; il saggio *Le Démocratiser. De quelle médiocrités la démocratisation culturelle est-elle aujourd'hui l'aveu?* di Jean-Marie Hordé, direttore di un piccolo ma ben conosciuto teatro di Parigi, quello della Bastille, da anni punto di riferimento per il teatro, le nuove drammaturgie e i giovani autori; *Kulturinfarkt*, scritto a quattro mani da Pius Knüsel, ex direttore della Fondazione culturale Pro Helvetia, Armin Klein, ex direttore del teatro di ricerca Theater am Turm di Francoforte e responsabile cultura della città di Marburgo, Stephan Opitz e Dieter Haselbach, due professori di management della cultura e sociologia, di cui il secondo autore del rapporto sull'economia della cultura per il Bundestag nel 2006.

La riflessione e l'analisi di Jean Clair sono interamente dedicate al mondo dell'arte e in particolare ai programmi e all'organizzazione museale e si ipotizza la possibilità che la crescita esponenziale dell'offerta delle mostre e il conseguente aumento vertiginoso delle frequentazioni, almeno in Francia, possa frantumare il concetto stesso di esperienza estetica, trasformando in mero consumo ciò che dovrebbe essere un rapporto meditato e sensibile con le opere, svuotando di qualsiasi senso la visita al museo e trasformandola in un "attraversamento" banale e senza conseguenze sulla vita delle persone. Questa necessità di grandi numeri, richiesta dalle logiche degli autofinanziamenti e dal bisogno di visibilità delle amministrazioni, insieme a un eccesso di ingegneria culturale, rischierebbe di privilegiare solo i "blockbuster" (mostre e musei con titoli popolari, conosciuti e di

grande richiamo) e andrebbe a scapito invece della qualità, degli artisti meno conosciuti, magari dei giovani o delle mostre più arrischiate e degli spazi meno centrali. In Italia, la lettura degli indici di frequentazione settimanali delle mostre vede indicati sempre gli stessi nomi e sempre gli stessi spazi ed è rarissimo trovare un progetto curatoriale ed espositivo un po' fuori norma. E molti di noi conservano probabilmente il ricordo personale di visite in alcuni importanti musei italiani ed europei in cui ci si è sentiti imprigionati e sospinti dal flusso della folla che di fatto inibisce qualsiasi momento di meditazione e contemplazione di fronte a quell'opera con la quale invece si vorrebbe entrare in empatia. E non si tratta dell'elitarismo di chi voglia "musei per i pochi e per i buoni", ma pur riaffermando la fiducia e la necessità nell'allargamento dei fruitori, bisogna anche riconoscere il malessere e il disagio di fronte all'impossibilità di vedere garantita la propria esperienza estetica e, in altri casi, la qualità non eccelsa di alcune mostre che sembrano ispirate essenzialmente a richiamare turisti o sponsor.

Jean-Marie Hordé, invece, parte dai risultati di un'inchiesta del Ministero della Cultura francese del 2010 che analizzava con severità alcuni decenni di politiche dello spettacolo finalizzate alla "democratizzazione culturale", tema sul quale, fin dai tempi di Malraux Ministro della Cultura, la Francia ha basato molte delle sue scelte e dei suoi investimenti. Hordé si interroga sulla possibilità che queste politiche, finalizzate a favorire un accesso più ampio agli spettacoli e una maggiore inclusione generazionale, si siano tradotte, in alcuni casi, in un sostanziale aiuto alla "mediocrità" di progetti artistici non interessanti, spesso uguali tra loro, talvolta senza futuro non solo in termini di circolazione e quindi di vita economica, ma soprattutto che non avrebbero lasciato un segno artistico, confortando sempre lo stesso pubblico (e magari gli stessi operatori e amministratori). E su quanto queste argomentazioni possano essere utilizzate per penalizzare chi invece compie scelte coraggiose, sostenendo giovani che poi sono diventati protagonisti della scena internazionale, anticipando gusti e scoprendo talenti, oppure strumentalizzate contro alcune coraggiose scelte operate in questi decenni dai governi francesi e da tanti operatori illuminati.

Le riflessioni dei due autori francesi riemergono, anche se in forme e contesti diversi, in *Kulturinfarkt*, (L'infarto della cultura), la cui uscita – nel 2012 in Germania – ha provocato un accessissimo dibattito. L'editore italiano ha scelto di editarlo nel nostro Paese con il sottotitolo *Azzerare i fondi pubblici per fare rinascere la cultura*, diverso rispetto a quello originale *Von allem zu viel und überall das Gleiche* (Troppo di tutto e ovunque le stesse cose). Il sottotitolo della versione italiana, a mio avviso, non corrisponde allo spirito del testo originale e rischia di risultare fuorviante e indirizzare la discussione verso un format che abbiamo conosciuto e dibattuto abbondantemente negli ultimi anni anche qui in Italia. In realtà, gli autori del libro hanno scritto un saggio molto articolato sullo stato della cultura e della produzione culturale relativo alle situazioni di Germania, Svizzera e Austria, ma le cui argomentazioni possono, anche se solo in parte, costituire fonte di riflessione anche per la situazione italiana. Dopo un'attenta e documentata analisi storica sulle politiche culturali degli ultimi cinquant'anni e una fotografia dell'organizzazione e produzione culturale attuale, dei meccanismi di distribuzione dei fondi e dell'esito verso il pubblico delle scelte in atto, gli autori sviluppano una tesi dirompente sintetizzata nel sottotitolo dell'opera (troppa offerta culturale e troppa omogeneità della stessa) ed

elaborano una proposta radicale non di diminuzione o azzeramento dei fondi pubblici per la cultura, bensì di un drastico ripensamento del loro uso e un altrettanto drastico riorientamento che dirotti almeno il 50% della spesa verso altre modalità. In particolare propongono di chiudere circa il 50% delle strutture culturali pubbliche attualmente esistenti e di utilizzare in parti uguali i fondi risparmiati per: finanziare meglio le strutture riconfermate; investire nelle accademie e nella formazione, con un deciso affiancamento dello studio teorico con le pratiche professionali; sostenere le forme amatoriali della cultura che promuovono integrazione sociale e gli scambi culturali; investire nelle industrie culturali e nelle nuove forme di espressione come i prodotti digitali attraverso le *startup* e i *cultural hub*; investire nella formazione culturale orientata al presente che permetta di conoscere le culture extraeuropee, con le quali la nostra società è sempre di più in contatto sia per effetto dei flussi migratori che per le opportunità di scambi, conoscenze e informazioni sviluppate nel nostro tempo. In sostanza, quindi, gli autori suggeriscono di mantenere invariato l'ammontare della spesa pubblica per la cultura reindirizzandolo nei settori sopraindicati, rafforzando le dotazioni delle organizzazioni culturali riconfermate perché la qualità e l'eccellenza costano, ma selezionandole in base a criteri qualitativi stringenti che valorizzino la loro funzione pubblica, delimitando il perimetro dell'azione delle organizzazioni pubbliche per dare spazio al privato sociale, includendo nella loro *mission* un'attenzione speciale alla diversità e al protagonismo espresso dalla società civile e quindi alla pluralità delle estetiche e dei percorsi culturali e, in sostanza, della produzione culturale stessa così da raggiungere nuovi pubblici.

COME USARE LE RISORSE PER LA CULTURA

Queste riflessioni, pur non sempre e comunque non totalmente condivisibili e con tutti i necessari distinguo tra le situazioni esaminate e la realtà italiana, e nella convinzione che il sistema culturale tedesco come quello francese hanno prodotto tante eccellenze straordinarie e uniche nel panorama mondiale che vanno preservate e sostenute, suggeriscono alcune direzioni che sono altrettanto valide opportunità di dibattito, nel tentativo di riorientare le scelte di spesa secondo l'analisi dei nuovi bisogni e delle nuove condizioni che emergono nella nostra società. Più in generale, non credo debbano essere liquidate in maniera semplicistica e sbrigativa, perché possono offrire uno spunto autorevole al necessario aggiornamento sul dibattito culturale che per troppo tempo negli ultimi anni, almeno in Italia, è stato tetanizzato e incentrato attorno alla questione dell'ammontare dei fondi pubblici per la cultura e alla pur giusta e vitale battaglia per fermare il declino progressivo.

Certo, sarebbe meglio fare una discussione sul futuro della cultura e della produzione culturale partendo dalla disponibilità di cifre come quelle tedesche, ben maggiori di quelle italiane, a fronte anche di un patrimonio culturale da tutelare e conservare sicuramente minore rispetto a quello del nostro Paese, ma in ogni caso non è più rinviabile l'apertura di una discussione approfondita sul "come" vengono spesi i (pochi) soldi destinati alla cultura nel nostro Paese, riflessione ancora più necessaria di fronte ai cambiamenti repentini in atto nella nostra società, alla crisi in corso, allo sviluppo tecnologico

e alle modifiche nei processi di produzione e distribuzione dei beni materiali e immateriali afferenti sia alla cultura che all'entertainment a livello internazionale. La circolazione delle opere anche a livello internazionale, che ha conosciuto negli ultimi venti anni un aumento straordinario, creando un mercato che prima non esisteva, ha generato nuovi standard di lavoro e di creazione di qualità molto più alta che nel passato, un inedito rapporto di concorrenza in un settore, quello sovvenzionato, che prima non ne aveva. Accogliere compagnie straniere in un processo di internazionalizzazione del mercato della cultura sia a livello europeo che mondiale significa fare i conti con spese di viaggio, trasporto, alloggio, oltre ai cachet e agli oneri. Lo stesso vale per il sostegno alle nostre compagnie che sono obbligate ad affrontare la produzione delle loro opere con mezzi e disponibilità spesso carenti rispetto ai loro colleghi esteri e che, per questo, finiscono per essere penalizzate duramente e alle quali, una volta riconosciuto il valore e fatte le dovute scelte, vanno assicurate delle condizioni di lavoro e ricerca parametriche con gli standard dei loro concorrenti. Lo stesso si può dire per la programmazione di mostre, dove la necessità di collaborare con forti istituzioni straniere a volte ci è drammaticamente preclusa per il divario che separa le disponibilità delle nostre dai colossi stranieri.

In Italia c'è, ovviamente, una questione reale: i fondi pubblici – ormai da anni, e specialmente in questa particolare congiuntura economica – diminuiscono drasticamente. Non si tratta, tuttavia, solo di un problema di finanziamenti. Ma anche delle modalità con le quali vengono erogati e dalla capacità di spendere i soldi con efficienza ed efficacia. È necessario ridiscuterne i criteri di distribuzione, tenendo conto di una realtà mutata. Al tempo stesso, dobbiamo rendere più efficace la nostra capacità di spendere "bene" i soldi in cultura. Ed è essenziale che le istituzioni culturali, gli operatori, gli artisti sempre più siano capaci di fare rete. È finito il tempo delle contrapposizioni e della chiusura. Chi non lo comprende è destinato a perire.

L'UE sta per avviare il programma Europa Creativa, per il prossimo periodo 2014-2020, che può costituire una occasione importante, ma solo a condizione che se ne comprenda il senso e l'orientamento, che è quello di connettere il mondo delle arti a quello dell'innovazione, generando quindi crescita e favorendo in Europa la circolazione di idee, progetti, opere. E che ci si faccia trovare preparati e consapevoli a questa nuova opportunità.

Anche nel caso dei fondi europei, dobbiamo acquisire una capacità reale di utilizzarli, e di farlo in modo efficace. Sappiamo dal documento *Culture and Structural Funds in Italy* del giugno 2012 – commissionato alla Rete Europea di Esperti della Cultura (European Expert Network on Culture – EENC) dalla Commissione Europea sulla discussione sui fondi europei 2014-2020, curato per la parte italiana dal Prof. Pierluigi Sacco – che l'Italia è il terzo Paese UE per Fondi Strutturali allocati per la cultura in valori percentuali e il secondo in valori assoluti, con 800 milioni di euro assegnati nel corso del programma Fondi Strutturali 2007-2013. Eppure, non dimentichiamo che solo grazie a un intervento tempestivo del Ministro per la Coesione Territoriale che, d'accordo con le Regioni, ha rimodulato il Programma Operativo Interregionale "Attrattori culturali, naturali e turismo", si è evitato di perdere alcuni milioni di euro di fondi europei.

Aprire un dibattito reale e privo di preconcetti su "come" spendere nei prossimi anni i soldi destinati alla cultura significa innanzitutto riconoscere che in parte vengono spesi male, confortando in alcuni casi rendite di posizione a discapito di nuovi progetti che

potrebbero rappresentare meglio le istanze di rinnovamento presenti nella società artistica e culturale italiana. Ma significa anche premiare chi ha saputo trasformarsi, innovare e provare a interpretare i cambiamenti in atto a cui accennavo prima, e interrogarsi su quali nuove esigenze vadano accolte e, quindi, rispondere alla domanda su quale sia la funzione dei fondi pubblici per la cultura e a quali obiettivi tale spesa debba essere finalizzata, e acquisire professionalità necessarie per gestire questi strumenti.

Tutti questi temi, lungi dal dover essere demonizzati, possono costituire invece la base per una discussione che superi la semplice lamentazione e, invece di rimanere circoscritta in enunciati astratti più o meno condivisibili, porti a elaborare una piattaforma concreta per le azioni indispensabili da compiere nei prossimi anni.

Qualità, efficacia, motivazione, e risultati sono altrettanti valori che devono guidare non solo le scelte operative, ma anche la revisione dei criteri di assegnazione.

La produzione contemporanea passa anche da una riforma dei meccanismi di finanziamento dello spettacolo dal vivo, a partire da ciò che oggi si finanzia e cosa invece si dovrebbe sostenere. Attualmente, i finanziamenti statali si basano su un meccanismo di determinazione della sovvenzione strutturato principalmente su parametri quantitativi e, una volta attribuita, la sovvenzione viene "storicizzata", cioè considerata come acquisita, salvo piccole variazioni percentuali.

Questo meccanismo frena il necessario ricambio dell'accesso al finanziamento pubblico e non permette il turnover verso realtà nuove, favorendo il consolidarsi di rendite di posizione che alterano il mercato anche nell'ambito della cultura, ma è anche ormai poco rispondente all'estrema complessità dell'attività culturale e creativa della nostra società contemporanea. Mentre intorno a noi a prevalere sono le idee, la capacità di innovare e quindi di generare nuove esperienze e progetti che costituiscono il motore anche economico della trasformazione in corso, lo Stato continua a finanziare un modello tipico dell'economia del passato. Ne consegue che criteri valoriali che dovrebbero essere premiati come la qualità, il cambiamento, la capacità di innovare anche nelle strutture storiche, sono tenuti in poca considerazione nella determinazione del sostegno pubblico.

Sarebbe necessario aggiornare i criteri di attribuzione dei finanziamenti, destinandoli ai progetti (e quindi alle idee) attraverso scelte che tengano conto del merito e della qualità, premiando anche la storicità acquisita, che è un valore se ha saputo consolidarsi, crescere e trasformarsi. Sostenendo la capacità di innovare (intesa come capacità di introdurre qualcosa di nuovo) e di assumere il rischio culturale (inteso come sviluppo della sperimentazione e superamento dei confini). Serve un nuovo intervento pubblico che sostenga chi è capace di praticare il ricambio generazionale degli artisti, monitorare e presentare ciò che circola all'estero, privilegiare lo sviluppo di nuove estetiche, la capacità di costruire coproduzioni e collaborazioni nazionali e internazionali, il rinnovamento del pubblico su base anagrafica e sociale, l'uso dei nuovi media e delle nuove tecnologie, il radicamento territoriale e la capacità di saldarsi con i tessuti cittadini ed economici in trasformazione, il rapporto con le università e la scuola, la capacità di generare autofinanziamento oltre il supporto statale e di fare circolare le proprie opere in Italia e all'estero. È necessario programmare gli interventi almeno su un triennio e con grande anticipo, poiché in un mercato internazionale in pieno sviluppo come quello delle produzioni culturali questa condizione è essenziale.

Sembra che vadano in parte in questa direzione le proposte di riforma dei regolamenti avanzate recentemente dalla Direzione Generale dello Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che ha dato avvio, grazie anche alla sollecitazione dell'AGIS, a una discussione sulla revisione dei criteri di finanziamento dello spettacolo dal vivo, che dovrebbero recepire alcune di queste istanze. Gli operatori, d'altra parte, devono stimolare questo rinnovamento anche con il coraggio di mettere in discussione certezze acquisite, fiduciosi che criteri di merito andranno a premiare la qualità.

CONCLUSIONI

La complessità del contemporaneo si riverbera nelle espressioni artistiche che la raccontano e, al tempo stesso, arte e creatività abbracciano ormai un mondo articolato e variegato, nel quale si intrecciano produzione artistica, esperienze amatoriali, funzione sociale, crescita economica, innovazione tecnologica. Tutto questo è cultura, certamente, eppure distinguere gli ambiti è indispensabile per valorizzare le diverse funzioni, senza cercare di favorire fusioni a freddo, ma creando piuttosto virtuose sinergie attraverso coerenti politiche strutturali e di sistema.

Già nel Rapporto Annuale Federculture 2012 invocavo un piano di emergenza nazionale per il contemporaneo all'interno della più generale emergenza cultura. Il nostro Paese sembra talvolta strutturalmente incapace di considerare il contemporaneo come orizzonte di confronto e sfida artistica e intellettuale, un fattore di identità e coesione sociale, ma anche di trovare nella produzione culturale contemporanea una leva di sviluppo economico. Quasi schiacciati dalla responsabilità derivata dal nostro grande patrimonio artistico, da sempre considerato l'orizzonte valoriale primario, abbiamo difficoltà a confrontarci con la creazione contemporanea nelle arti e ad elaborare una politica efficace di sostegno al contemporaneo. Questo significa certamente affrontare questioni pratiche come sale concepite in altri secoli spesso difficilmente utilizzabili per la creazione contemporanea, mancanza di luoghi di prova, residenza e creazione, volumetrie espositive inadatte ad accogliere i grandi formati di alcune installazioni, risorse scarse e talvolta male utilizzate. Ma significa anche saper guardare alla complessità del presente e delle sue sfaccettature, alle tante espressioni culturali che nascono nella nostra società e la rappresentano, alle distinte funzioni che arte, cultura e creatività possono svolgere.

È necessario che tutti i soggetti coinvolti affrontino il rischio culturale del cambiamento. La grande occasione che abbiamo in questo momento è poter mettere a frutto un periodo difficile per ripensare le priorità culturali del Paese a partire dalle criticità, riorientando il nostro modo di concepire pratiche e processi, trasformando le difficoltà in opportunità, rigenerando le organizzazioni culturali per renderle più aperte e accoglienti nei confronti del nuovo e del cambiamento. Tenere conto, nel determinare le priorità, delle nuove spinte ed esperienze che provengono dalla società. Non dimenticare la responsabilità nei confronti del pubblico. E, talvolta, avere il coraggio di produrre meno, ma produrre meglio.

Questo significa, anche, ripensare i modelli e ripensare le funzioni. Vuol dire confrontarsi con gli artisti – sempre – ma anche con il pubblico e la società in un rapporto di

contaminazione feconda. Produrre cultura implica l'essere dentro il mondo e non guardarlo dal di fuori – ancor meno da sopra. E in un tempo come il nostro, segnato dalle lacerazioni profonde che l'attuale crisi economica e sociale sta determinando, occuparsi di arte e cultura vuol dire sentire forte la responsabilità di affermare e salvaguardare la produzione artistica e anche i diritti dei lavoratori della cultura, laddove questi nel nostro Paese sono purtroppo mal garantiti, produrre lavoro insieme all'arte, misurare i propri risultati sulla capacità di generare crescita culturale per il Paese, ma anche sviluppo economico. Chi eroga finanziamenti pubblici e chi li riceve, come ho già avuto modo di dire, deve sentire più che mai il peso della responsabilità di quel denaro e del suo utilizzo.

È evidente che la gravità della attuale crisi economica e le sue pesanti conseguenze sull'occupazione e sulla vita delle famiglie e dei singoli rende obbligatorio un sussulto etico nel prestare un'attenzione ancora maggiore nel combattere gli sprechi e quindi cancellare le spese inutili. Questo accresciuto senso di responsabilità non riguarda solamente chi decide ed eroga i finanziamenti ma anche chi li usa, quindi gli operatori e tutti coloro che ne sono destinatari.

Come ho cercato di spiegare in questo testo, non è più possibile ragionare di cultura e arte nel nostro tempo senza occuparsi di formazione di nuovi pubblici, di nuove tecnologie e processi creativi, di sviluppo e coesione sociale, di reti e scambi internazionali. Il che implica necessariamente un concorso di responsabilità molto più ampio di quello che attiene al mondo della creazione e dell'attività artistica, ma anche una formidabile opportunità di cambiamento se saremo in grado di usare questi strumenti in maniera coordinata e armonica.