



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione
delle Arti e delle attività culturali
(EGArt)

Tesi di Laurea

**Osservatori culturali: strumenti informativi di
supporto per le politiche culturali in ambito
regionale italiano.**

Definizione, funzioni, quadro normativo di
riferimento e applicazioni

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Valeria Maggian

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Maria Lusiani

Laureanda/Laureando

Filippo Mordenti
Matricola 898028

Anno Accademico

2023 / 2024

OSSERVATORI CULTURALI.
Strumenti informativi di supporto per le politiche culturali in ambito
regionale italiano.
Definizione, funzioni, quadro normativo di riferimento e applicazioni.

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I - OSSERVARE LA CULTURA. IL DIBATTITO APERTO	5
1.1 Il dibattito intorno all’osservazione culturale, posizione e idee.....	5
<i>1.1.1 La Scuola di Francoforte e la mercificazione della cultura</i>	7
<i>1.1.2 Fertilizzazione incrociata e il pensiero weberiano</i>	8
<i>1.1.3 Lo sviluppo del dibattito inerente agli strumenti informativi</i>	9
1.2 Che cos’è un osservatorio culturale	13
<i>1.2.1 Definizioni</i>	15
<i>1.2.2 Funzioni</i>	21
<i>1.2.2.1 Le funzioni ai sensi della L. n. 163/1985</i>	22
<i>1.2.2.2 Le funzioni secondo il progetto europeo Culture&Creativity</i>	25
<i>1.2.3 Struttura</i>	27
1.3 Utilizzo concreto e spunti di applicazione	31
<i>1.3.1 Utilizzi a fini economici</i>	31
<i>1.3.2 Utilizzi che investono la dimensione socioculturale</i>	35
CAPITOLO II – AMBITO DI APPLICAZIONE DEGLI OSSERVATORI CULTURALI	41
2.1 La perimetrazione del settore creativo-culturale.....	41
<i>2.1.1 Il ciclo culturale e i domini – UNESCO Framework for Cultural Statistics</i>	45
2.2 Il patrimonio e i luoghi della cultura.....	48
<i>2.2.1 L’indagine ISTAT sui musei e le istituzioni similari</i>	50

2.3	Lo spettacolo dal vivo	53
2.3.1	<i>Le indagini SIAE e l'Annuario Statistico dello Spettacolo</i>	56
2.4	Le industrie creativo-culturali (ICC)	58
2.4.1	<i>Le industrie culturali secondo Hesmondhalgh</i>	59
2.4.2	<i>La teoria di Throsby e il modello a cerchi concentrici</i>	63
2.5.	Perimetrare il SPCC tramite sistemi di classificazione delle attività economiche	65
2.5.1	<i>I codici ATECO e il Libro bianco sulla creatività del Ministero della Cultura</i>	67
2.5.2	<i>I codici NACE e il rapporto ESSnet-Culture</i>	75
 CAPITOLO III – GLI OSSERVATORI CULTURALI REGIONALI IN ITALIA		81
3.1	Coordinate storiche	81
3.1.1	<i>I primi osservatori culturali regionali</i>	84
3.1.2	<i>Il consolidamento del rapporto tra Regioni e osservatori</i>	88
3.1.3	<i>La ripresa dello sviluppo degli osservatori regionale italiani</i>	90
3.1.4	<i>Il tentativo di costituzione di una rete di osservatori culturali regionali su scala nazionale: il progetto ORMA</i>	95
3.2	L'osservazione culturale italiana oggi	102
3.2.1	<i>Una panoramica nazionale attuale</i>	102
3.2.2	<i>La Legge del 15 luglio 2022, n. 106</i>	116
 CAPITOLO IV – UNA VISIONE CONCRETA DEGLI OSSERVATORI CULTURALI REGIONALI		121
4.1	Due casi studio: uno storico e l'altro neonato, entrambi innovativi	121
4.1.1	<i>Il caso storico dell'Emilia-Romagna: dall'Osservatorio dello Spettacolo all'Osservatorio Cultura e Creatività</i>	123
4.1.1.1	<i>La comunicazione con il pubblico e il datavisualization</i>	129
4.1.1.2	<i>Le attività specifiche: indagini e report dedicati al settore delle ICC</i>	134

4.1.2 <i>Il caso innovativo del Veneto: l'Osservatorio per l'ecosistema delle arti performative</i>	143
4.1.2.1 <i>Il portale in forma prototipale e le dimensioni analizzate</i>	147
4.1.2.2 <i>L'espansione della proposta a tutto lo spettro creativo-culturale</i>	155
4.2 <i>Gli osservatori culturali tra utilizzo, criticità e limiti</i>	158
4.2.1 <i>L'EBP e la comprensione dell'effettivo utilizzo degli osservatori culturali in Italia</i>	159
4.2.2 <i>Criticità e limiti degli osservatori culturali</i>	166
4.2.2.1 <i>La mancata corrispondenza tra realtà e dati</i>	166
4.2.2.2 <i>La terzietà nei confronti del decisore politico</i>	168
CONCLUSIONI	171
BIBLIOGRAFIA	175
SITOGRAFIA	185
PROVVEDIMENTI NORMATIVI	187

INTRODUZIONE

La seguente tesi ha come oggetto di interesse gli osservatori culturali, in particolare, l'osservazione culturale che si è sviluppata nel contesto italiano. Viene avanzata una modalità di comprensione di questi dispositivi informativi da un punto di vista sia teorico che operativo, andando a consultare e studiare la letteratura disponibile e aprendo un dialogo diretto con i professionisti impegnati nella gestione di alcuni dei casi studio proposti all'interno di questo elaborato. Oltre a tutto ciò, è stata attuata un'analisi degli osservatori culturali attivi e presenti in Italia, in modo tale da avere una base conoscitiva di quelli che sono anche gli sviluppi concreti di questi dispositivi informativi e conoscitivi del settore produttivo creativo culturale (di seguito SPCC).

L'obiettivo è quello di tentare di individuare gli elementi che possono essere considerati caratteristici di un osservatorio culturale, in modo tale da comprenderne il funzionamento e riconoscere quei fattori che necessariamente devono essere presi in considerazione nella costruzione di un modello replicabile e scalabile in diversi contesti. Infatti, studiando le ricerche e le trattazioni riguardo questo argomento, si è compreso fin da subito come non si abbia a disposizione un modello di osservatorio condiviso, ma ci sia una situazione di assoluta diversificazione nella concretizzazione e costruzione di questo strumento da parte delle amministrazioni regionali italiane.

Tutto ciò trova riflesso nella struttura che si è voluto imprimere all'elaborato, ovvero caratterizzata da un ordine logico che dalla teoria si sposta alla prassi, dal ragionamento avanza fino allo studio critico di alcuni esempi di applicazione di questi dispositivi informativi presso i contesti territoriali e politici regionali, per poter acquisire gli strumenti necessari ad una comprensione consapevole e ragionata. Infatti, partendo da una visione generale di osservatorio culturale, si è passati ad una visione maggiormente particolareggiata, in modo tale da essere capaci di cogliere anche le analogie e le differenze che si possono manifestare tra i vari casi studio analizzati. Inoltre, ciò ha permesso anche di individuare quelle che sono criticità e limiti, sia interni ed esterni che contraddistinguono questa tipologia di dispositivi, a volte non immediatamente riconoscibili.

La tesi/l'elaborato comincia con il capitolo I, all'interno del quale viene restituita una descrizione di quelle che sono le principali funzioni e attività svolte da un osservatorio, come pure degli elementi compositivi fondamentali della struttura e gli obiettivi che uno strumento di questo tipo presentare. Ciò è stato eseguito consultando le trattazioni di

diversi esperti di questo argomento, all'interno delle quali sono stati riconosciuti e raccolti gli elementi salienti e più rilevanti. Oltre alla revisione di letteratura, si è aggiunta anche l'analisi di due esempi di osservatorio culturale, ovvero l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo, definito ai sensi della L. 163/1985, e la proposta di osservatorio scaturita dal progetto europeo *Culture&Creativity*.

Le informazioni così raccolte sono state rielaborate e restituite in maniera organica, ma allo stesso tempo composita, cercando di proporre un modello teorico di riferimento, senza però rinunciare alla descrizione delle numerose specificità pratiche riscontrate, comprese essere un fattore centrale ed imprescindibile.

Invece, il capitolo II è dedicato nello specifico ad una questione che deve venire necessariamente prima di avanzare qualsiasi tipo di ragionamento riguardante la creazione di un osservatorio culturale, ovvero l'ambito di applicazione. Infatti, come estremamente difficile può essere formulare una definizione che sia completamente descrittiva e rappresentativa del concetto di cultura, un grado di complessità simile si presenta quando si tenta di delimitare e identificare gli elementi che compongono il settore produttivo creativo culturale. Questa condizione è ulteriormente problematizzata dalla continua trasformazione che questo ambito vive e anche per via e anche della forte influenzabilità che dimostra di avere nei confronti di aspetti legati all'innovazione tecnologica, come pure alle rivoluzioni sociali. Quindi, per tentare di avviare a ciò si tenta di offrire una comprensione delle industrie creative culturali secondo alcune trattazioni che hanno fatto scuola. In questo modo, vengono presentate due teorie: la prima appartenente ad Hesmodhalgh che propone il modello dei testi, mentre la seconda è formulata da Throsby e corrisponde al modello dei cerchi concentrici. Inoltre, per comprendere come definire la cultura tramite strumenti statistici, si propone uno dei tentativi più importanti e accreditati di perimetrazione del settore creativo culturale: l'UNESCO Framework for Cultural Statistics. In aggiunta a quanto proposto tramite lo studio di questo documento, vengono descritte anche alcune indagini attuate e dedicate in particolare a musei e luoghi dello spettacolo, da parte di enti italiani, anch'essi impegnati nelle questioni statiche, quali ISTAT e SIAE. La scelta di proporre questi elementi è stata fatta per riuscire a comprendere nel concreto come avvengano le attività di raccolta e rielaborazione delle realtà e dei soggetti appartenenti al SPCC.

Si prosegue poi con il capitolo III in cui viene studiata l'attività di osservazione culturale e il suo concreto sviluppo all'interno del contesto italiano. Infatti, il bel paese si presenta come una delle nazioni che maggiormente, e fin dal principio, ha preso parte al dibattito

riguardo questa tipologia di strumenti informativi dimostrando di essere caratterizzato anche da casi performanti e ben avviati. Questa tematica viene indagata tramite la ricostruzione di alcune tappe storiche che hanno segnato l'inizio dello sviluppo degli osservatori culturali regionali italiani, ma anche attraverso la restituzione di una panoramica attuale e degli ultimi aggiornamenti manifestati. In questo modo possono essere messi in evidenza sia gli aspetti positivi, che i limiti del contesto italiano, come per esempio il tentativo di costruzione di una rete nazionale di strumenti informativi per il monitoraggio del settore creativo culturale. Difatti, l'attenzione è stata rivolta anche a quello che avrebbe dovuto essere il progetto ORMA, purtroppo mai andato in porto, come pure alla sua ripresa e rielaborazione tramite la L. 106/2022, atto normativo che aspetta ancora una applicazione.

Arrivati al capitolo IV, vengono indagati nel concreto gli osservatori culturali regionali italiani ricorrendo all'analisi di due casi studio: Emilia-Romagna e Veneto. Si tratta di una scelta dovuta al fatto che nel primo contesto si ha a che fare con un caso storico, mentre nel secondo con uno di nuova fondazione e ancora in via di sviluppo. Infatti, l'osservatorio emiliano-romagnolo rappresenta uno dei primi e maggiormente performanti dispositivi informativi per la cultura presenti in Italia, sia a livello di struttura che di risultati raggiunti; invece, la proposta che l'Università Ca' Foscari di Venezia fa per la creazione di un osservatorio, si rifà da una parte ai modelli italiani, e non solo, più consolidati, mentre dall'altra inserisce elementi innovativi dovuti anche alle novità raggiunte dal dibattito su questi dispositivi. In seguito, sono affrontate le criticità, sia interne che esterne, caratterizzanti gli osservatori in modo da indagare questi strumenti tramite una visione critica e il più possibile disincantata. Per questo il focus è stato poi orientato al tentativo di comprendere se gli osservatori culturali regionali italiani siano effettivamente usati o rimangono strumenti a volte fini a se stessi. Quindi, per rispondere a questo interrogativo, sono state ricercate corrispondenze significative tra i dati proposti e le politiche culturali intraprese da alcune amministrazioni regionali, in modo da capire se in Italia si ricorra o meno ad un approccio di Evidence Based Policy per lo sviluppo di pianti di intervento. Infine, sono stati discussi alcuni limiti interni che rappresentano un forte ostacolo all'attività di monitoraggio del SPCC, in particolare la non corrispondenza che può venire a manifestarsi tra realtà e dato, condizione che può comportare un'esclusione non volontaria dagli ambiti analizzati in quanto non riconoscibili. Inoltre, è stata espressa anche la necessità di terzietà, soprattutto nei confronti del decisore politico, che deve contraddistinguere gli osservatori culturali in modo tale che le attività

di raccolta e rielaborazione dati svolte possano presentare il maggior grado di autonomia scientifica possibile.

Quindi, per concludere, tramite la seguente tesi è stato possibile comprendere uno strumento che presenta numerose e forti potenzialità nel prestare un valido supporto alle politiche culturali e per comprendere le dinamiche interne ad un settore produttivo di difficile comprensione, come risulta essere quello creativo culturale. Oltre a ciò, si è anche compreso come purtroppo, nonostante questi importanti ed eccezionali aspetti, gli osservatori culturali trovano ancora scarso riscontro sia nell'utilizzo pratico, che all'interno dell'ambiente accademico. Inoltre, questo elaborato ha portato anche alla acquisizione di competenze e conoscenze trasversali, permettendo di raccogliere gli strumenti conoscitivi necessari per cogliere cosa effettivamente rappresentino gli osservatori culturali, soprattutto quelli scalati all'interno del panorama italiano. Ciò è dipeso, in particolar modo, dalla volontà di affrontare la discussione di un metodo e/o un dispositivo che permettesse di impostare modalità di sviluppo economico e sociale che partissero da uno sviluppo concreto del settore creativo culturale, un modo di ragionare non orientato allo sfruttamento delle risorse, ma bensì alla loro valorizzazione.

CAPITOLO I - OSSERVARE LA CULTURA. IL DIBATTITO APERTO

1.1 Il dibattito intorno all'osservazione culturale, posizione e idee

Osservare la cultura per comprenderla. Questo è l'obiettivo di una ragionata serie di attività di politiche culturali che possano portare alla corretta ideazione e messa a terra di un piano di sviluppo strategico. In questo senso si auspica la volontà di un miglioramento e di un'evoluzione da molteplici punti di vista, non soltanto da quello economico.

Osservare la cultura per comprenderla è un approccio che sempre più si sta diffondendo e corrisponde ad una prospettiva, con solide basi critiche, che da relativamente poco è interessata dalle trattazioni e dalle ricerche accademiche e che trova ancora una non completa applicazione presso le amministrazioni pubbliche, con un boom iniziale nel panorama italiano seguito però da un arresto abbastanza brusco (Taormina, 2011; Bellisario, 2023).

Per tanto tempo l'ambito di studio che si riconosce incrociando numerose discipline – economia politica, politica culturale, management culturale, sociologia della cultura, statistica, eccetera – è stato, se così si può dire, lasciato in disparte senza essere considerato, invece, un fondamentale punto di partenza e un pozzo di ricchezza non da sfruttare come una risorsa a perdere, ma bensì come qualcosa da valorizzare.

Nonostante già da tempo sia sviluppata la consapevolezza riguardo quelle che sono le potenzialità e le risorse inesprese, come anche i benefici – sociali-economici, ma non solo – che da un corretto studio, sviluppo e sostegno della cultura possono conseguire, serve continuare a lavorare per concretizzare tutto ciò. In questo senso serve perciò indicare come la risorsa creativo-culturale porti a numerosissime situazioni di esternalità positive. Queste hanno ovviamente un impatto benefico sia sul lato della domanda che dell'offerta, ma se non individuate in maniera razionale possono portare alla crisi del soggetto portatore, fino addirittura alla scomparsa di realtà virtuose e sane.

Sicuramente risulta ancora presente un certo scetticismo nei confronti dell'applicazione all'ambito culturale dell'economia tradizionalmente e un po' bigottamente intesa – come tutti gli strumenti che possono essere considerati parte di essa. È come se rimanesse radicata l'idea, o meglio il timore, che considerare la cultura come una risorsa alla quale attingere in modo da creare un benessere non faccia altro che svilirla; questo approccio viene estremizzato ad ontologia solamente da chi ha come unico fine un ritorno monetario

e/o finanziario. Ovviamente quanto appena esposto non corrisponde alla realtà e non risulta affatto corretto.

Nonostante le produzioni culturali siano ormai considerate anche come attività economiche, persistono purtroppo alcune arretratezze.

Per comprendere come in realtà questa prospettiva trovi resistenza, tanto a livello teorico quanto a livello pratico, si riporta la definizione che un ente importante e riconosciuto a livello internazionale come ICOM¹ offre di museo. La definizione fornita per questo luogo deputato alla cultura ha subito tutta una serie di riformulazioni fino a quella proposta durante l'ultimo summit ICOM tenutosi a Praga nel 2022. La formulazione definitiva ed internazionale accettata fornisce un'immagine di musei quale «[...] istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta, ed espone il patrimonio culturale è [...]. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicazione in modo etico e professionale e con la partecipazione per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze».

Analizzando la definizione redatta da ICOM, oltre quelle che sono *mission* e *vision* di un organismo fondamentale per la comunità quale il museo, si riscontra l'inserimento di due nuove dimensioni, rispetto a quelle contenute nelle definizioni precedentemente proposte sempre da ICOM, ovvero accessibilità e sostenibilità (Solima, 2022). Ma nonostante questo, manca un tassello: l'aspetto economico.

Infatti, serve ricordare come l'assenza di risorse finanziarie o la scarsità di queste possano portare alla produzione e distribuzione di servizi alla domanda caratterizzata da un livello basso e a volte addirittura alla totale chiusura dell'ente preposto a tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. L'obiettivo deve essere quello del raggiungimento della sostenibilità economica per conquistare anche una situazione di autonomia che permetta così al soggetto produttore di compiere scelte in relazione anche al contesto sociale all'interno del quale è inserito (Solima, 2014). Sicuramente fondamentali rimangono le risorse distribuite sotto forma di sostegni e fondi pubblici indirizzati alla cultura, ma serve anche che si inizi a guardare ai soggetti produttori di cultura come vere e proprie imprese che mettono in circolo ricchezza e creano possibilità. Non serve però dire come non si debba mai dimenticare che queste realtà siano caratterizzate da elementi estremamente

¹ *International Council of Museums* è un'organizzazione no-profit internazionale la cui mission corrisponde a preservare, assicurare la continuità e a comunicare il valore del patrimonio culturale e naturale mondiale, tramite l'attività dei musei e dei professionisti che vi ci lavorano.

peculiari in cui non si deve manifestare la totale subordinazione dell'economico sull'artistico e/o viceversa.

1.1.1 La Scuola di Francoforte e la mercificazione della cultura

Quanto appena riportato va in contrasto con quelle che sono le idee di numerosissimi esperti del settore, e non, come se rimanesse in sottofondo una visione che riflette, in parte, quello che è stato il pensiero degli intellettuali appartenenti alla corrente che si è sviluppata negli anni Quaranta del Novecento sotto il nome di *Scuola di Francoforte*.

In particolare, di quelli che ne sono stati i principali pensatori, Adorno e Horkheimer (2010), che nella loro opera capitale *Dialettica dell'Illuminismo* – all'interno della quale compongono la critica della società occidentale del Novecento – denunciano l'opprimente controllo giunto con l'avvento della società moderna, caratterizzata da capitalismo, burocrazia e scienza. Un controllo che manifesta come obiettivo unico il profitto, che porta alla nascita di una dinamica in cui la cultura ne diventa vittima.

Secondo i due intellettuali quest'ultima, oltre ad essere mercificata, quindi privata del suo significato di veicolo di principi e conoscenza, diventa strumento nelle mani dei potenti per l'imposizione di una logica egemonica. Quindi, si riconosce sia uno sfruttamento economico che un'oppressione culturale e simbolica.

Per quanto si comprende dalle teorizzazioni di due dei massimi esponenti della Scuola di Francoforte, la cultura viene ridotta a semplice merce di scambio e appunto strumento di controllo in mano ai potenti. Il processo di teorizzazione della cultura, in questo caso, si fa portatore di una visione assolutamente pessimistica della realtà in cui l'individuo diventa alienato e accorpato a tutti gli altri fino ad andare a costituire la "massa" (Horkheimer, Adorno, 2010). La peculiarità di questa dimensione si riconosce nel completo sfruttamento economico della risorsa creativo-culturale.

Scontato dire che queste teorizzazioni sono figlie del momento storico all'interno delle quali sono state pronunciate; infatti, a livello di coordinate temporali, ci si ritrova nel periodo dei grandi totalitarismi durante i quali gli intellettuali furono vittime, come qualsiasi altro individuo, del sistema opprimente.

Inoltre, nel pensiero di Adorno e Horkheimer si riconosce un particolare senso nostalgico verso le forme preindustriali di produzione culturale. Difatti, secondo questi intellettuali, i tempi moderni e i processi che li contraddistinguono – globalizzazione e sviluppo

tecnologico – hanno portato ad una logica di mercificazione di cui la cultura è oggetto prediletto, ma serve aggiungere che d'altra parte tutto questo ha anche permesso l'accesso a nuovi e maggiormente innovativi sviluppi con conseguenze ed effetti assolutamente benefici – si prenda il caso dell'aumento dell'accessibilità sia fisica che cognitiva della cultura *tout court* o il raggiungimento di un più elevato grado di interculturalità.

1.1.2 Fertilizzazione incrociata e il pensiero weberiano

Adesso serve aprire completamente gli occhi e riconoscere in maniera onesta l'esistenza di una relazione bilaterale che si instaura tra economia e cultura.

Invece, secondo i “non addetti al settore”, queste dimensioni tendono ad escludersi, o per lo meno la volontà di implementazione dell'ultima – quella economica – tramite l'utilizzo delle risorse creativo-culturali, non fa altro che limitare, se non cancellare, la sensibilità nei confronti del sociale eliminando il valore e la qualità culturali.

In realtà, la relazione che lega queste due dimensioni dovrebbe essere letta come un qualcosa di arricchente da entrambi le parti, come una sorta di fertilizzazione incrociata (Solima, 2004).

Si tratta di uno scambio simultaneo e reciproco che apporta miglioramento in maniera non escludente, ma bensì armonica. Ovviamente questo è reso possibile tramite piani di sviluppo strategico che vengono preceduti da un attento studio dei dati, acquisiti ricorrendo all'utilizzo di strumenti informativi quali gli osservatori culturali, in modo da valorizzare le risorse da tutti i punti di vista.

Non si tratta sicuramente di un equilibrio facile da raggiungere, ma continuare ad allontanarsi da un'ottica di dualismo che vuole in conflitto il valore economico con quello socioculturale potrebbe essere uno degli approcci principali tramite i quali portare a termine la rivoluzione ontologica la cui totale manifestazione si fa attendere ormai da tempo.

In generale, quelli che sono gli attori del settore creativo culturale che si ritrovano ad avere un ruolo di *policy makers* – come nel caso dei governi regionali italiani – tramite l'utilizzo degli osservatori culturali, si dotano della possibilità di compiere un vero e ragionato piano di sviluppo strategico. Di conseguenza possono essere implementate le tre dimensioni di valore culturale, attenzione ai pubblici – inteso come interesse al sociale – e la sostenibilità economica (Calari, 2011; Ortega Nuere, 2011; ATER, 2020).

Solamente un lavoro di raccolta e rielaborazione dati permette di mantenere un'adeguata attenzione nei confronti di ognuno di questi ambiti tramite azioni di sostegno per la continuazione delle situazioni più virtuose, di correzione di quelle non performanti e di riempimento dei vuoti, nel caso in cui fossero presenti.

Infatti, valori economico e culturale possono essere intesi come due fattori di una medesima equazione, il cui risultato è maggiore della somma delle singole parti (Solima, 2004).

Per tutta queste serie di motivi sembra opportuno abbandonare definitivamente una visione limitativa, dialettica ed escludente quando si parla di economia della cultura o politiche culturali e cercare di aprire gli occhi riconoscendo una complessità in costante aumento. Inoltre, questa caratteristica dell'ambito creativo-culturale porta a comprendere come siano necessari approcci e strumenti sempre più complessi, interdisciplinari e performanti che possano restituire una corretta descrizione e quindi conoscenza della realtà che si vuole analizzare e all'interno della quale devono essere fatte azioni con importante peso quali gli investimenti di fondi e risorse pubbliche.

In questi termini risulta utile riprendere e abbracciare la visione di Weber (1905) secondo la quale esiste un forte legame diretto tra quelli che sono i valori condivisi, dalla comunità analizzata, e l'ambiente culturale. In questo spazio nascono e si sviluppano particolari attività, insieme ad annesse performance economiche, che diventano oggetto di studi di sistemi informativi di supporto al *policy making* capaci di restituire descrizione oggettiva e analitica della realtà studiata.

1.1.3 Lo sviluppo del dibattito inerente agli strumenti informativi

Oggi, grazie alla crescita del dibattito e del numero di esperti chiamati in causa, si sta solidificando sempre di più la base teorica sopra la quale alimentare l'approccio dell'osservazione culturale. Infatti, si stanno sempre più diffondendo i casi di applicazioni di strumenti statistici per l'analisi dell'ambito culturale da un punto di vista economico-politico. Serve ricordare come questo non porti ad una semplificazione dell'oggetto dell'osservazione, ma ad una modalità per una più approfondita comprensione di questo. Infatti, il fine ultimo di un osservatorio culturale corrisponde alla rappresentazione e restituzione di una realtà in modo il più possibile oggettivo e coerente (Dal Pozzolo, 2011)

tale che questo possa essere punto di partenza per la costruzione di strutture utili al raggiungimento di situazioni virtuose.

Tramite lo studio della letteratura (Taormina, 2011; Ortega Nuere, 2011; Trimarchi, 2015) si comprende quali siano i potenziali effetti che deriverebbero dall'utilizzo delle evidenze portate dagli osservatori culturali. Tra questi i principali che si sono riscontrati sono:

- Efficace ed efficiente allocazione delle risorse: in questo senso si punta all'utilizzo del non usato, andando a colmare quelli che possono essere dei vuoti, individuando le probabili risorse strategiche e *core* di un settore difficile da comprendere come quello creativo-culturale;
- Maggior produzione di ricchezza, tramite l'alimentazione del mercato culturale;
- Implementazione dell'offerta; a questa può corrispondere un simmetrico, o quasi, aumento della domanda e consumo di beni e/o servizi artistico-culturali;
- Attivazione di crescita di altri settori; si pensi per esempio alla sinergia che si instaura tra offerta culturale e turismo. Infatti, si può facilmente comprendere come uno contribuisca al completamento e al sostegno del processo produttivo dell'altra, e viceversa;
- aumento del tasso di occupazione per la creazione di nuove e più forti possibilità.

Nonostante la conoscenza crescente che accompagna sempre di più gli studi, non si è del tutto consapevoli di quanto la cultura rappresenti un attivatore di ricchezza e, quindi, un eccezionale volano economico. A dimostrazione di ciò è importante ricordare come, in Italia, tra i settori produttivi quello creativo culturale presenti uno dei maggior moltiplicatori economici.² Tutto questo è testimoniato dai dati pubblicati all'interno del Rapporto di Fondazione Symbola e Unioncamere (2023) che riporta come nel nostro Paese la cultura pesi circa 272 miliardi di euro di valore complessivamente – direttamente e indirettamente – creato e che offra circa 1,5 milioni di posti di lavoro.³

Quindi, quando si parla di cultura in termini di moltiplicatore economico non si compie un errore o non si incorre in peccato. In aggiunta, non si deve mai dimenticare anche

²Il settore produttivo creativo-culturale nel 2022 ha dimostrato un punteggio pari a 1,8 di moltiplicatore economico, portando alla produzione di ricchezza in maniera diretta e indiretta pari a 227 miliardi di euro.

³ I dati riportati sono estrapolati dal rapporto *Io Sono Cultura 2023. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi* e fanno riferimento all'anno 2022. Tra le numerose informazioni si descrive il Settore produttivo creativo culturale dal punto di vista quantitativo indicando come la cultura permetta:

- € 271,9 mld di valore complessivamente creato;
- 1.490.738 posti di lavoro.

“l'altra faccia della medaglia”: l'investimento in campo artistico-creativo richiama un miglioramento in termini di benessere sociale.

Perché allora si continua a riconoscere una certa resistenza e persiste questo timore nell'applicare strumenti afferenti alle dimensioni economiche, matematiche e statistiche alla cultura?

Per iniziare continuare a scardinare ed eliminare questa visione limitativa si decide di indicare che, come da definizione manualistica, l'economia non permetta altro che una corretta allocazione delle risorse per il raggiungimento della creazione di un benessere che va, ovviamente, oltre quello monetario. Si tratta di uno strumento tecnico che, se correttamente usato, conduce allo sviluppo anche sociale e culturale di una comunità, di un territorio, di un qualsiasi contesto all'interno del quale viene utilizzato.

In questo senso, sicuramente serve far comprendere l'importanza e la possibilità di crescita economica che la cultura porta in seno fornendo dati quantitativi. Purtroppo, così facendo, si corre il rischio di trasmettere una visione estremamente strumentale dell'approccio economico applicato a questo ambito. Infatti, serve percepire queste due dimensioni come, precedentemente esposto, correlate e apportatrici reciprocamente di valore.

Proprio in questa dimensione può intervenire e trovare applicazione uno strumento fondamentale quale l'osservatorio culturale, in quanto svolge un ruolo di mediazione tra la dimensione economica e quella culturale, sviluppando e soddisfacendo le esigenze di entrambe (Schuster, 2002). Una volta quindi esposti i benefici derivanti “dallo sfruttamento” della cultura, serve soffermarsi su quelle che possono essere anche le conseguenze di una visione non solamente quantitativa del settore creativo-culturale, per cui è necessario che si guardi a questa fondamentale con un altro punto di vista.

In questo senso risulta sempre importante sottolineare come la cultura rappresenti un diritto fondamentale, che deve assolutamente essere centro delle politiche indirizzate verso un miglioramento delle condizioni di benessere sociale (Taormina, 2011).

Infatti, gli investimenti in questo ambito permettono una crescita della comunità dal punto di vista sociale e non solo. Si pensi a livello di istruzione che si può raggiungere, o ancora, al grado di interculturalità che viene permesso tramite il sostegno di progetti per la creazione di dialogo tra i differenti gruppi presenti in un unico contesto comunitario. All'interno dei luoghi dove vengono offerte attività culturali, come può avvenire in musei, teatri, biblioteche, etc., i finanziamenti, guidati da ragionamenti e obiettivi mirati, possano portare alla caduta delle barriere, architettoniche e cognitive, che limitano l'accessibilità

a tantissimi dei fruitori, permettendo quindi il raggiungimento, nei casi migliori, di tutte le fasce di pubblici (Lattanzi, 2014; Ramadori, 2023).

Quindi, tutte le azioni devono essere preposte e indirizzate nei confronti di una crescita che coinvolga tutti gli ambiti, nessuno escluso. Queste dimensioni dell'economia, delle politiche culturali e della sociologia devono essere una solida base per la costruzione di un intelligente piano di sviluppo strategico. Infine, deve essere chiara la necessità di porre la cultura al centro delle politiche culturali, che hanno come obiettivo il miglioramento virtuoso del contesto sociale in cui si ritrova a fare *decision making* (Bosselmann, 2006). In questo senso, utile alla comprensione è il caso di uno dei centri principali per crescita e sviluppo strategico. Si tratta della cosiddetta *S3 – Smart Specialisation Strategy*. In breve, la S3 è uno strumento creato dall'Unione Europea di cui si dotano gli stati membri – e di concorso le regioni – per individuare quelli che sono obiettivi, priorità e azioni. Ciò viene fatto in modo da giungere a massimizzazione dei risultati derivanti dagli investimenti in ricerca e innovazione (Foray, 2016). Inoltre, soffermandosi sul settore creativo-culturale, per contrastare la complessità che caratterizza pianificazione e applicazione, eliminando l'incertezza degli interventi e riuscendo a guidare il piano di sviluppo appena descritto, si consiglia l'utilizzo di strumenti informativi come gli osservatori culturali. Infatti, questi, fornendo ai decisori politici dati certi, rappresentano una concreta base analitica per gli investimenti all'interno del settore oggetto di indagine. Ovviamente questa strategia di investimento ragionato trova applicazione anche tra le regioni italiane e andando ad analizzarle si riconoscono due casi virtuosi, che saranno oggetto di questo elaborato: Emilia-Romagna e Veneto. Andando maggiormente nel dettaglio, si nota come, all'interno delle strategie di ricerca e innovazione per la specializzazione intelligente composte dai governi dei due enti territoriali indicati, si riscontri la presenza del settore creativo-culturale tra le aree tematiche individuate come quelle all'interno delle quali investire (ART-ER, 2020; Regione Veneto et al., 2022). Questo sviluppo desiderato ha in seno una volontà di costruzione di strutture virtuose sia da un punto di vista monetario-finanziario, quanto anche socioculturale e comunitario. Per esempio, nel contesto emiliano-romagnolo si decide di concentrare le azioni di policy making, e conseguenti investimenti, nel "culturale" in modo da «sostenere lo sviluppo delle filiere e rafforzare la coesione sociale del territorio, attraverso lo studio, la conservazione, la gestione, la valorizzazione, la rigenerazione e la fruizione del patrimonio storico, artistico, culturale e paesaggistico dell'Emilia-Romagna e la generazione di nuovi contenuti culturali, puntando sull'innovazione e la digitalizzazione

nell'ambito dei beni culturali, delle attività creative» (ART-ER, 2020, p. 137). Si comprende come questi obiettivi siano raggiungibili tramite l'utilizzo di strumenti che rientrano nell'ambito dell'economia. Purtroppo, quest'ultima, come qualsiasi approccio non direttamente afferente all'area umanistica – come viene erroneamente pensata, dato che si tratta anche di una scienza sociale – dovrebbe essere percepita come risorsa nelle mani della politica. Quindi nel caso italiano, per i diversi livelli di governo – Stato, Regioni e Province autonome, comuni – corrisponde ad un *toolkit* tramite il quale compiere un corretto studio e investimento delle risorse che si hanno a disposizione in un contesto difficilmente rappresentabile, per il quale cui per la stessa logica descrittiva è caratterizzata da una complessità di comprensione.

Per comprendere questo basti pensare al fatto che non si ha disposizione una definizione univoca di quello che rappresenta ed indica il termine “cultura”.

Questo si riflette anche quando si tenta di trattare il settore produttivo creativo culturale (di seguito SPCC), motivo per cui con l'avanzare del tempo sono stati sviluppati strumenti sempre più aggiornati tramite i quali si ha la possibilità di muoversi all'interno di questo ambito basandosi su solide basi analitiche. In particolare, si sta parlando degli osservatori culturali.

1.2 Che cos'è un osservatorio culturale

Per contrastare e tentare di andare oltre la complessità che caratterizza la cultura, come per riuscire a compiere al suo interno scelte a livello di policy making, risulta necessario dotarsi di strumenti che possono essere utili nella analisi della realtà, tramite la raccolta e rielaborazione di dati.

Sempre più ampio e ricco è il dibattito che riguarda questa area del sapere e le conoscenze chiamate in causa risultano numerose ed assolutamente trasversali. Infatti, tra queste si hanno economia della cultura, politiche culturali, sociologia della cultura, statistica, management della cultura, eccetera.

Volendo focalizzarsi in maniera specifica sugli strumenti impiegati in questa dimensione se ne incontra uno che più di tutti richiama tutte queste discipline nell'ambito della gestione e quindi del *policy making* culturale. Perciò risulta necessario iniziare a parlare in maniera specifica di osservatorio culturale e di che cosa rappresenti.

L'osservatorio culturale è un eccezionale strumento informativo che assume il ruolo di supporto per i decisori politici e per chi opera all'interno della dimensione amministrativa (Taormina, 2011). Quanto appena indicato è una notevole semplificazione di quello che realmente rappresenta un dispositivo di questo tipo, ma tramite di essa si riesce a comprendere fin dall'inizio dell'elaborato la sua portata e quelle che possono essere le sue potenzialità.

Infatti, quando si lavora con questa tipologia di strumenti si ha a che fare con un centro di conoscenza per la governance culturale che ha come fine ultimo un corretto, scientifico e puntuale orientamento delle politiche in ambito culturale (Dal Pozzolo, 2011; Trimarchi, 2015).

Ciò può essere detto in quanto il dato è l'elemento fondamentale di cui ci si avvale per la costruzione di un centro di conoscenza, quale può essere un osservatorio. Infatti, tramite l'utilizzo di informazioni quantitative può essere ricostruita e restituita, in seguito ad analisi e rielaborazione di un conteso, una descrizione di una realtà indagata in modo da permettere appunto una scelta di sviluppo strategico coerente. Tutto ciò viene fatto in un'ottica di supporto e sostegno delle situazioni virtuose, come anche per colmare vuoti dovuti a condizioni casuali, come a erronee linee di investimento politico precedentemente attuate.

L'osservatorio culturale è uno strumento informativo per il policy making nato in tempi relativamente recenti; infatti, già dagli anni Sessanta del Novecento è possibile riscontrare le prime pratiche di osservazione e analisi all'interno dell'ambito creativo-culturale.⁴

Però, prima di giungere ad un vero e proprio dispositivo informativo di questo tipo ci sono voluti decenni durante i quali si sono tenuti numerosi convegni e tavoli di confronto. Questi hanno avuto il merito di aver portato ad un'evoluzione, però non ancora conclusasi, dell'oggetto "osservatorio culturale". Quindi, da ciò è possibile cogliere che non si trattasse già di veri e propri osservatori, ma bensì di organismi caratterizzati da funzioni simili che accompagnano l'inizio del dibattito inerente all'osservazione della cultura, sostenuto anche dal filone del *cultural mapping*.

⁴ Prima di giungere a vere e proprie esperienze di osservatori culturali si ricordano quattro organismi fondamentali che hanno comunque segnato il progresso di evoluzione di questi strumenti. Si tratta appunto di casi, presenti a livello internazionale, istituiti tra gli inizi degli anni Sessanta e Settanta del Novecento (Taormina, 2011). Questi sono:

- *The Bank Of Sweden Tercentenary Foundation* (1962);
- *Boekman Foundation* presso Amsterdam in Olanda (1963);
- *Center for Cultural Research* con sede a Bonn in Germania (1969);
- *Organisation Internationale de la Francophonie* (1970).

Come indicato da Taormina (2011), uno dei massimi esperti di questo fondamentale ed eccezionale strumento informativo per le politiche culturali, tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso si assiste, su scala internazionale, ad un impulso vitale che porta a nascita ed affermazione di numerosissimi osservatori.

Tra questi si ha anche un caso italiano appartenente al 1985, anno in cui viene emanata la Legge 30/04/1985, n. 163 “*Nuova disciplina degli interventi dello stato a favore dello Spettacolo*”. Infatti, questo provvedimento di legge, ai sensi dell’art. 5,⁵ istituiva l’Osservatorio nazionale dello Spettacolo. In seguito, da questo germoglieranno altri dispositivi dello stesso tipo, ma caratterizzati da dimensioni territoriali di responsabilità minori, ovvero dedicati a contesti regionali. Si trattava dei casi di Lombardia, Emilia-Romagna, Piemonte, Provincia autonoma di Trento, eccetera, fino a raggiungere una situazione nazionale abbastanza coperta, anche se con non pochi dubbi e mancanze.

Al giorno d’oggi, sicuramente il contesto italiano si presenta come uno dei più ricchi per presenza e tipologie di osservatori culturali (Trimarchi, 2015), anche se ancora tanta è la strada da percorrere per raggiungere la totale e coerente copertura della penisola (Taormina, 2023). La così densa presenza di esperienze è uno dei motivi per cui questo elaborato si concentra sul contesto del *Bel Paese*, oltre che per tentare ulteriormente di farsi portatore della scoperta ed applicazione di questi strumenti per il policy making all’interno del SPCC.

Ma prima di poter iniziare a parlare nello specifico di quello che è e che cosa rappresenta un osservatorio culturale nella dimensione italiana è giusto presentarlo in tutto e per tutto partendo dalla sua definizione, decidendo di avanzare teorizzazioni di alcuni esperti di questo potenzialmente efficiente strumento.

1.2.1 Definizioni

Si ricorda come tutt’ora risulti aperto il dibattito riguardante questo fondamentale dispositivo informativo per il *policy making*, ricco di potenziale ancora non del tutto espresso, quale è l’osservatorio culturale.

⁵ Art. 5 l. n. 163/1985 «È istituito, nell’ambito dell’ufficio studi e programmazione del Ministero del turismo e dello spettacolo, l’osservatorio dello spettacolo [...]».

Scorrendo quelle che possono essere le voci più accreditate che ne hanno accompagnato la crescita e l'evoluzione, ci si è voluti soffermare sulle definizioni avanzate in tempi più recenti così da raccogliere anche gli ultimi sviluppi che si sono manifestati.

Prima di intraprendere il lavoro di messa insieme delle trattazioni proposte più autorevoli, serve sottolineare come ogni dispositivo di questo tipo si presenti sotto forme estremamente diverse tra di loro. Qui ci si ritrova di fronte ad uno dei principali motivi per cui non è stata raggiunta, e sarà complicato farlo, una definizione standardizzata e universalmente accettata di osservatorio culturale.

Sicuramente la più importante peculiarità che contraddistingue ogni caso dall'altro risiede nel contesto territoriale all'interno del quale lo strumento svolge le sue funzioni di analisi e rielaborazione dati (Trimarchi, 2011; Santini, 2023). Infatti, la realtà con le sue uniche caratteristiche a livello economico, sociale, culturale, geopolitico, eccetera, va ad influenzarne la conformazione dell'osservatorio.

In questo senso, si pensi alle esperienze attive nel territorio italiano, impegnate ad un livello di governo regionale, che presentano strutture, funzioni e obiettivi estremamente diverse tra di loro. Da qui si comprende come è normale che l'osservatorio riscontrabile in territorio emiliano-romagnolo presenti differenze se messo a confronto con quello, per esempio, della Regione Piemonte o ancora rispetto all'innovativa proposta di osservatorio per la Regione Veneto.

Inoltre, un ruolo fondamentale nella forma che ogni organismo assume risiede per certo nell'autorità che ne decreta la fondazione e ne ordina la creazione. Questo si riconosce grazie al confronto tra l'Osservatorio nazionale dello Spettacolo e l'Osservatorio dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna: nel primo caso si ha come promotore lo Stato italiano, nel secondo un governo regionale.

Sono, quindi, numerosissimi gli elementi che possono influire sulla forma che appunto si può riscontrare studiando ogni caso specifico di strumento di policy culturale di questo tipo. Però, nonostante la diversificazione, non viene ostacolato il processo di riconoscimento di caratteristiche comuni e tipiche che fanno di un osservatorio un vero osservatorio culturale.

Per cominciare, seguiranno alcune definizioni fornite da chi lavora ormai da tempo con questi innovativi strumenti in modo da riconoscere elementi identificativi dell'organismo informativo oggetto di questa tesi.

Si parte con quanto proposto da J. Mark Schuster, Professore di *Urban Cultural Policy* presso l'M.I.T. di Boston, che da tempo studia e si occupa di questa tipologia di

strumento. Egli definisce gli osservatori come «mediatori nel processo di scambio di dati e informazioni tra politica e settore» (Schuster in Taormina, 2011, p. 17).

Da questa affermazione si individua già il primo carattere fondamentale, ovvero il ruolo di mediazione che l'osservatorio assume. Infatti, ci si ritrova a lavorare con uno strumento di supporto e rappresentazione della realtà e quindi collegamento tra quest'ultima e i soggetti che fanno uso di questi organismi.

In questo senso, l'osservatorio assume la funzione di sostegno e di supporto nei confronti dei *policy makers* che, dotandosene, dimostrano la volontà di cogliere e concretizzare le numerose potenzialità che si presentano e permettono il raggiungimento di efficacia ed efficienza nelle attività di policy making. Si tratta quindi di una vera e propria guida, scientifica ed analitica, all'interno di un settore estremamente complicato e composito da comprendere, quale è quello delle industrie creativo-culturali in modo da poter analizzare la realtà, comporre un piano di sviluppo ragionato e strategico, per passare poi alla messa a terra di quest'ultimo tramite gli investimenti e interventi.

Inoltre, il ruolo di mediatore, tra settore e politica, avviene mettendo in comunicazione criticità e approcci del primo con i problemi e le prospettive della seconda (Dal Pozzolo, 2011).

Quindi, nella definizione proposta da Schuster viene chiamata in causa anche un'altra tipologia di soggetto oltre a quello che è il promotore dell'osservatorio, ovvero il "settore". Con questo termine si vuole intendere tutta quella serie di operatori che si ritrovano, a diverso livello, coinvolti nell'ambito indagato e che possono perciò trovare, nei dati e nelle informazioni restituiti dallo strumento informativo, un'effettiva rappresentazione di sé e delle proprie esigenze. Questo risulta fondamentale in quanto l'attività di osservazione permette di ottenere, o per lo meno puntare ad avere, una corrispondenza tra quella che risulta essere l'effettiva realtà estremamente variegata e diversificata delle industrie creative culturali (di seguito ICC)⁶ e la diapositiva che ne viene offerta in seguito al processo di raccolta ed elaborazione dati.

⁶ ICC è la sigla per Industrie Creative Culturali, denominazione ormai largamente accolta per descrivere tutto quel comparto di *business models* che offrono sul mercato beni e/o servizi culturali. All'interno di questo settore produttivo l'elemento culturale può rappresentare sia una risorsa *core*, come anche un mezzo usato nei processi di produzione o ancora di distribuzione. Infatti, all'interno di questa definizione si hanno enti teatrali, come anche aziende che lavorano nel radiotelevisivo o ancora nel mondo del gaming, ect.

Quindi proseguendo, l'osservatorio diventa un punto di dialogo tra due estremi fondamentali nel processo di policy making della dimensione culturale, ovvero la politica e il settore, per riportare le parole di Schuster (2002).

L'elemento di mediazione che si è appena incontrato viene ribadito anche all'interno della definizione proposta da Cristina Ortega Nuere, membro dell'*European Capitals of Culture*⁷ ed esperta del *Basque Cultural Observatory*⁸.

Infatti, questa profonda conoscitrice e professionista trattando gli osservatori culturali parla di «strumenti la cui funzione principale sta nel facilitare la trasmissione e l'accesso all'informazione e alla conoscenza, al fine di supportare i processi decisionali nel campo culturale attraverso i sistemi informativi» (Ortega Nuere in Taormina, 2011, p. 17).

Sicuramente uno degli obiettivi, e contemporaneamente una delle funzioni, di questi strumenti è l'azione informativa. Questa si sviluppa con una duplice direzione, ovvero verso il governo che attua e decide riguardo le politiche culturali, ed anche nei confronti degli attori coinvolti nelle attività produttive. In questa logica vengono anche richiamanti gli stakeholders che rappresentano un'altra voce fondamentale nell'elenco dei soggetti che concorrono agli investimenti in campo creativo-culturale. Risulta evidenziare ciò in quanto i finanziatori privati, per il mondo della cultura in particolare, rappresentano un'importante fonte di risorse che permettono sostenibilità e continuazione delle attività (ART-ER, 2020).

Continuando ad analizzare le parole di Ortega Nuere (2011), un ulteriore elemento che si individua come fondamentale è l'informazione, base per qualsiasi tipo di riflessione razionale caratterizzata e orientata a fini strategici. È proprio l'applicazione di un metodo di lavoro che si basa sul dato e sulla sua raccolta, analisi, rielaborazione e restituzione a permettere la scientificità del processo. Quindi, se si decide di semplificare al massimo parlando di che cosa sia effettivamente un osservatorio culturale, presentarlo come una banca dati non è qualcosa di sbagliato o lontano dalla realtà dei fatti, anche se si indica come questo dispositivo corrisponda a moltissimo altro.

Questa centralità del dato o dell'informazione, qualsivoglia chiamarli, è un elemento essenziale. Ciò può sembrare un concetto quasi scontato da ripetere, ma serve sempre

⁷ *European Capitals of Culture* è un'iniziativa annuale dell'Unione Europea che ogni anno indica una o più città europee come appunto Capitali europee della cultura. L'obiettivo di questo progetto è valorizzare la ricchezza e la diversità culturale presenti in Europa, sviluppando il senso di appartenenza dei cittadini europei e contribuire allo sviluppo dei diversi contesti culturali

⁸ Il *Basque Cultural Observatory-Kulturaren Euskal Behatokia* (OVC-KEB) è appunto l'osservatorio dei Paesi Baschi e rappresenta una vera e propria eccellenza nell'osservazione culturale a livello internazionale.

ricordare come ci si trovi a vivere in un momento e in un contesto storico in cui il dato rappresenta da una parte una risorsa strategica e dall'altra una ricchezza peculiare.

Infatti, l'apertura ai *big data*, insieme ai meccanismi di elaborazione, consentono di aumentare maggiormente le potenzialità conoscitive sempre più sofisticate nel campo dell'analisi e della ricerca di un qualsiasi oggetto di osservazione e indagine.

Da qui ne deriva che produzione, raccolta ed utilizzo delle informazioni sono attività sempre più importanti oggi giorno anche perché la disponibilità di dati non fa altro che migliorare la conoscenza della realtà, soprattutto se si considera ciò anche in termini di trasparenza.

Ovviamente il dato porta con sé tutta una serie di rischi dei quali bisogna essere consci. Infatti, si può manifestare una strumentalizzazione di questo, piegato ai fini di chi lo raccoglie e di chi ne fa utilizzo. Spesso le informazioni vengono pubblicate e rese di dominio pubblico, come nel caso degli osservatori culturali italiani, in forma purtroppo carente o addirittura appositamente e volontariamente limitate. Questo può capitare soprattutto con la volontà di mettere in risalto quelle che possono essere le situazioni "positive" che si riscontrano o solamente, come nel caso dei finanziamenti pubblici, per indicare esclusivamente le situazioni di buona performance (Taormina, 2011).

Inoltre, si deve tenere sempre in considerazione il fatto per cui l'informazione non può essere perfettamente e completamente rappresentativa della realtà, infatti, il dato può essere fallibile, parziale e frammentario (Dal Pozzolo, 2023).

Nonostante quanto appena detto, si afferma che una corretta prospettiva di policy making non possa prescindere da quella che è la cultura del dato che deve in tutto e per tutto essere rispettato, ben gestito e comunicato, tenendone in considerazione i limiti.

Quindi, sempre in quest'ottica si riconosce come la comunicazione sia elemento centrale caratterizzante un osservatorio culturale. Come si è già detto in precedenza, numerosissime sono le tipologie di soggetti che vengono richiamati nell'orbita di questo strumento – policy makers, stakeholders, operatori del settore – ma non bisogna assolutamente dimenticare l'unità base della società: l'individuo, il privato cittadino. Infatti, sempre tornando alla questione della trasparenza, l'azione comunicativa deve avvenire come un processo tramite il quale l'istituzione, che si fa promotrice dell'osservatorio e applica questo strumento, deve riuscire a trasferire input percettivi a un insieme di interlocutori e attori, appunto molto diversi tra loro, soddisfacendone le molteplici esigenze. Questo avviene soprattutto tramite la costruzione di portali facilmente accessibili all'interno dei quali sono proposte visualizzazioni grafiche e

interattive dei risultati delle indagini svolte dagli strumenti informativi. Oltre a ciò, si riscontrano anche altre metodologie comunicative: la pubblicazione di report e indagini, più o meno specifiche in base all'argomento trattato, che permettono anche ai "non addetti al settore", una comprensione delle attività e delle condizioni che caratterizzano l'ambito delle ICC.

Però, la comunicazione dei dati, sia verso i policy makers, soggetti che li utilizzano direttamente per comporre scelte a livello politico, sia verso gli operatori della cultura o messi a disposizione dei privati cittadini, viene comunque ostacolata dalla complessità strutturale degli osservatori. Infatti, andando ad analizzare i casi presenti in Italia si riconosce una struttura organizzativa assai complessa che può appunto creare difficoltà a livello di restituzione delle informazioni. Proprio per questo è necessaria una consapevolezza da questo punto di vista, come anche la comprensione della necessità di sviluppo di figure professionali che possano mettere in atto quell'attività di mediazione indicata da Schuster (2002) fondamentale nel dialogo aperto che si sviluppa tra tutti i soggetti chiamati in causa.

In questo si inserisce, per cui si riporta, quanto avanzato da Eduard Miralles. L'ex-presidente dell'*Interarts Foundation*⁹ proponeva una visione degli osservatori culturali quali «organismi specializzati che cercano di affrontare alcune interazioni fondamentali tra azione e riflessione, tra arte e territorio, tra istituzioni e società» (Miralles in Taormina, 2011, p. 17).

In questa affermazione si riconosce una dei caratteri principali di questi dispositivi informativi. Infatti, gli osservatori culturali rappresentano un importante luogo di contatto, incontro e confronto per i soggetti che, per diverse e molteplici motivazioni, possono consultare e/o collaborare proprio con questi dispositivi informativi (Dal Pozzolo, 2023).

Tutto ciò che è stato esposto fino a questo punto dell'elaborato, per individuare un'immagine chiara di questo strumento informativo, si riscontra nell'ultima definizione che si decide di presentare. Si tratta di un pensiero espresso da Alberto Ronchi, assessore alla cultura dell'Emilia-Romagna, una delle regioni maggiormente impegnate nello studio e utilizzo di questo strumento di supporto alle politiche culturali nel contesto nazionale italiano. In questo caso, l'osservatorio culturale viene concepito

⁹ *Interarts Foundation* è una fondazione nata dalla decisione spagnola di costituire un *Osservatorio per le politiche culturali locali e regionali*. Questo progetto doveva nascere dalla volontà del Comitato per la Cooperazione Culturale del Consiglio d'Europa, però non si concretizzò mai.

come «infrastruttura informativa, centro di raccolta, misurazione e valutazione di dati complessi, luogo di riflessione sulle relazioni tra le politiche culturali, sociali ed economiche» (Ronchi in Taormina, 2011, p. 17).

Proprio in queste parole soprariportate viene descritta la più importante delle potenzialità degli osservatori culturali, ovvero l'attenzione e il supporto nell'investimento in quelli che sono i tre aspetti fondamentali dello sviluppo: cultura, società, economia.

Risulta importante, ai fini dell'elaborato, concludere tentando di mettere insieme quelli che sono gli elementi riconosciuti come centrali per un osservatorio, grazie all'utilizzo delle citazioni precedentemente discusse, e individuare in questo modo una forma ragionata di strumento informativo che trova applicazione nel settore produttivo creativo-culturale.

In questo senso si avanza una proposta dicendo che con osservatorio culturale si intende un centro di raccolta, analisi e rielaborazione dati con funzione di struttura informativa – riguardo le relazioni e le dinamiche culturali, sociali ed economiche di un territorio – che permette l'accesso alla conoscenza e di conseguenza diventa supporto all'attività di policy making.

1.2.2 Funzioni

Fino ad ora sono state fornite alcune informazioni necessarie per iniziare a comprendere che cosa effettivamente rappresenti lo strumento di supporto al *policy making* culturale oggetto di questa tesi. Si passa dunque a discutere quelle che sono le funzioni che un osservatorio culturale esplica. Queste risultano numerose e diversificate di caso in caso, anche se come per la definizione, possono essere riconosciuti punti in comune e di assonanza.

Dato l'obiettivo del seguente elaborato, ovvero analizzare il fenomeno degli strumenti per l'osservazione culturale partendo in primis dalle esperienze appartenenti al panorama nazionale italiano, per comprendere al meglio appunto quello che è l'effettivo ruolo di un osservatorio è corretto iniziare con il testo dell'atto normativo che per primo ha portato alla nascita di un organismo di questo tipo nel "Bel Paese": Legge 30/04/1985, n. 163.

1.2.2.1 Le funzioni ai sensi della L. n. 163/1985

La legge 163/1985, ovvero l'atto normativo per la *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello Spettacolo*, istituiva il Fondo Unico dello Spettacolo, anche detto FUS, ovvero lo strumento di «[...] sostegno finanziario a enti, istituzioni, associazioni, organismi e imprese operanti nei settori delle attività cinematografiche, musicali, di danza, teatrali [...]».¹⁰

Questa azione di investimento culturale nel settore dello spettacolo, come disposto dall'atto, viene permessa dall'utilizzo di strutture informative; infatti, ai sensi dell'art. 5, della stessa legge, viene fondato l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo.

A questo punto serve soffermarsi e ragionare su un dato importante. Infatti, essenziale risulta la questione per cui all'interno dello stesso provvedimento di legge – l. n. 163/1985 – vi siano le basi per l'istituzione di uno strumento finanziario per gli investimenti culturali (FUS) e un altro di policy making (Osservatorio Nazionale dello Spettacolo). Già da questa osservazione si dimostra come l'Italia si presenti come uno dei contesti nazionali maggiormente impegnati nello studio e nell'impiego di strumenti fondamentali per le politiche culturali, anche se non in maniera uniforme in tutto il suo territorio (Taormina, 2011). Infatti, è eccezionale come già nel 1985 lo Stato italiano si dotasse di uno strumento informativo per il policy making culturale su scala nazionale, dimostrando anche una certa sensibilità nei confronti di quello che è il settore dello spettacolo, molto importante nell'ambito delle ICC italiane.

Sempre all'interno della legge sulla *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello Spettacolo* vengono indicate le funzioni dell'osservatorio.

Ai sensi dell'art. 5 i compiti di questa struttura informativa sono:

- «raccolgere ed aggiornare tutti i dati e le notizie relativi all'andamento dello spettacolo [...]»;¹¹
- «acquisire tutti gli elementi di conoscenza sulla spesa annua complessiva in Italia [...] destinata al sostegno e alla incentivazione dello spettacolo.»;¹²
- «elaborare documenti di raccolta e analisi [...] che consentano di individuare le linee di tendenza dello spettacolo [...]».¹³

¹⁰ Art. 1 l. n. 163/1985

¹¹ Art. 5 com. 1 lett. a) Ibidem

¹² Art. 5 com. 1 lett. b) Ibidem

¹³ Art. 5 com. 1 lett. c) Ibidem

Sicuramente raccolta e rielaborazione dei dati sono riconoscibili come alcune delle attività fondamentali e imprescindibili per il ruolo degli osservatori culturali e nei capitoli successivi si vedrà in che modo avviene questo. Risulta però importante già introdurre come tutto sia permesso tramite l'utilizzo sinergico e la consultazione di diverse tipologie di banche dati, come pure un rilevamento diretto basato su metodologie di lavoro standardizzato, in modo da avere già alla mano informazioni utilizzabili e rielaborabili.

Per facilitare questa prima funzione indicata, solitamente gli osservatori culturali ricorrono all'utilizzo di fonti per i dati esterne, ovvero composte e appartenenti a soggetti non coincidenti al promotore dell'osservatorio stesso; si pensi per esempio al caso delle informazioni provenienti da enti quali ISTAT¹⁴, INPS¹⁵ (ex ENPALS)¹⁶.

Oltre a queste fonti anche gli attori rientranti nella dimensione analizzata dallo strumento informativo, quindi gli operatori del settore creativo-culturale, possono concorrere a fornire dati. In questo modo si riesce a raggiungere un livello di analisi maggiormente capillare e approfondito. Infatti, possono essere svolte indagini, come quelle che si vedranno nel capitolo successivo, riportanti informazioni inerenti agli operatori culturali tramite l'utilizzo di questionari.¹⁷ Ma oltre a quanto esposto fino ad ora, i dati possono essere raccolti anche per altri motivi o essere effetto di altro.

Per esempio, nel caso specifico dello spettacolo in Italia, ogni realtà che fa richiesta di fondi rientranti nel FUS, deve presentare tutta una serie di informazioni necessarie a giustificare questa richiesta. Se si prendono in esame le Fondazioni lirico sinfoniche,¹⁸ queste devono presentare, come qualsiasi altro ente o soggetto che riceve fondi pubblici, un'accurata rendicontazione di ciò che viene attuato attraverso l'utilizzo delle risorse, quindi, giustificando e specificando come è avvenuta l'allocazione dei fondi ricevuti dallo stato. In questo modo già gli stessi soggetti partecipanti all'indagine del settore prescelto,

¹⁴ Istituto nazionale di Statistica è un ente pubblico di ricerca che compie censimenti sulla popolazione, sui servizi; ect. Si tratta di indagini economiche generali e anche a livello settoriale.

¹⁵ Istituto Nazionale della Previdenza Sociale è l'ente previdenziale del sistema pensionistico italiano. Per legge tutti i lavoratori dipendenti devono essere iscritti; infatti, grazie a questo è possibile, come nel caso dello spettacolo, avere un quadro descrittivo del numero di individui impiegati in questo settore.

¹⁶ Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo era l'ente pubblico previdenziale appunto per i prestatori di lavoro dell'ambito dello spettacolo. È stato soppresso dal Decreto-legge 6/12/2011, n. 201 e ne ha trasferito le funzioni all'INPS.

¹⁷ Vedi: sottoparagrafi 2.2.1 "*L'indagine ISTAT sui musei e le istituzioni similari*", pp. 50-53, e 2.3.1 "*Le indagini SIAE e l'Annuario Statistico dello spettacolo*", pp. 56-58.

¹⁸ Le Fondazioni lirico sinfoniche sono istituite ai sensi della Legge 14/08/1967, n. 800 e vengono definite ai sensi dell'art. 6 come Enti autonomi lirici e istituzioni concertistiche assimilate. A queste è destinata la maggior parte del FUS in quanto rappresentano un'importante attività di trasmissione della cultura italiana.

se fosse come vuole la teoria, forniscono le informazioni necessarie, una volta rielaborate, per la formazione della struttura informativa.

Purtroppo, in questo caso si presenta uno dei rischi più comuni che accompagnano il dato, ovvero la non-trasparenza e la sua manipolazione, ma ci sono strumenti che ostacolano proprio queste situazioni che verranno successivamente approfondite.

Un'altra funzione centrale per un osservatorio culturale, come si può attingere analizzando l'art. 6 c. 1 lett. b) l. n. 163/1985, è individuare la spesa annua complessiva. Avere la possibilità di conoscere il consumo culturale permette al decisore politico di comprendere maggiormente le dinamiche che possono caratterizzare le preferenze della domanda. Così facendo possono essere esercitate azioni di politiche culturali che vadano ad influenzare l'offerta di mercato di produzioni culturali andando a correggere situazioni negative o sostenendo quelle virtuose.

Nell'ottica di un piano di sviluppo strategico, sapere quali sono stati i flussi monetari, ma anche finanziari, che hanno interessato i soggetti oggetto dell'analisi porta alla comprensione dell'impatto economico che le azioni di politiche culturali possono dimostrare di avere.

Grazie alla disponibilità di queste informazioni, se acquisite in seguito ad un'accurata analisi e corretta rielaborazione, si possono comprendere anche le conseguenze in termini di sviluppo che le scelte dei decisori politici hanno avuto. Così facendo si riconoscono anche situazioni di scarsa efficienza ed efficacia e conseguentemente si comprende come attuare azioni correttive sia direttamente sul mercato che sulle decisioni di *policy making*. Per concretizzare tutto quanto fino ad ora indicato e, quindi, manifestarsi un corretto utilizzo degli osservatori culturali il processo di scambio di dati e informazioni tra politica e settore deve avvenire senza ostacoli. Solo nel caso di sana relazione tra i soggetti chiamati in causa, viene restituita una descrizione aderente alla realtà. Ma è proprio in questa dimensione che si riconosce una delle principali criticità – trattata nei capitoli successivi – che caratterizza un po' tutti i soggetti studiati da un osservatorio.

Infatti, spesso si riscontra uno scetticismo, tipico del settore creativo-culturale, nel mettere a disposizione degli operatori istituzionali, soprattutto del decisore politico, informazioni riguardanti sé (Dal Pozzolo, 2011; Santini, 2023). Questo oltre che impedire una giusta allocazione delle risorse, conseguente ad una sbagliata attuazione delle funzioni da parte degli osservatori, risulta ulteriormente grave in quanto ostacola, e a volte interrompe, la comunicazione con il soggetto preposto al *policy making* che si ritrova a

decidere sugli investimenti da concretizzare senza però rispondere alle reali esigenze del settore.

Per concludere, secondo la proposta e fondazione del primo osservatorio culturale italiano la funzione principale, che può essere esplicitata tramite diverse metodologie, è la raccolta e analisi dati per la comprensione dell'andamento di mercato, della spesa annua per l'incentivazione delle attività e il riconoscimento di dinamiche e tendenze. Tutto questo deve essere appositamente accompagnato dalla creazione di report, ovvero indagini specifiche che possano quindi diventare supporto per le politiche culturali.

1.2.2.2 Le funzioni secondo il progetto europeo *Culture&Creativity*

Utile e interessante sarebbe allargare il campo di indagine per continuare a descrivere le funzioni di un osservatorio culturale. Per far questo si prende in esame un'elaborazione internazionale composta all'interno del progetto *Culture&Creativity*¹⁹ nato in seno a un programma dell'Unione Europea. Si tratta di un'iniziativa tesa ad alimentare il contributo della promozione culturale agli sviluppi sociali ed economici negli stati dell'*Eastern Partnership (EaP)* – Armenia, Azerbaijan, Bielorussia, Georgia, Repubblica di Moldavia e Ucraina.

Il progetto esposto risulta performante ed aggiornato in quanto di recente nascita. Infatti, questo strumento dimostra già di essere caratterizzato e portatore degli ultimi sviluppi in campo di osservatori culturali.

Secondo questo elaborato dell'Unione Europea tra le funzioni che vengono svolte da un osservatorio culturale devono essere sviluppate quelle di seguito definite:

- raccogliere dati e informazioni rilevanti, al fine di creare collezioni di risorse;
- elaborare e analizzare dati, mettere in evidenza fatti importanti, riconoscere le tendenze, comporre raccomandazioni sulla politica e sulle soluzioni culturali da adottare;
- tramite la ricerca, ottenere dati necessari a risolvere problemi specifici;
- proporre indicatori culturali e caratterizzarli di dati;
- partecipare attivamente al processo educativo, dai workshop alla formazione per manager della cultura e ricercatori.

¹⁹ Vedi <https://www.culturepartnership.eu/en/article/chem-zanimayutsya-kuljturnie-observatorii>

Analizzando questo elenco, si vede che alcune funzioni sono già state precedentemente descritte, come per esempio raccogliere ed elaborare i dati, oppure rappresentare uno strumento di supporto alle politiche culturali o ancora individuare quelle che sono le tendenze che caratterizzano il settore oggetto delle indagini.

Si aggiungono però due compiti fondamentali che un osservatorio dovrebbe svolgere, ovvero raccogliere dati in maniera specifica tale da proporre indicatori culturali che rendano ulteriormente solida la base conoscitiva sulla quale ragionare a piani di azione mirati. Infatti, una conoscenza approfondita da molteplici punti di vista, riguardante la realtà che si decide di analizzare, permette la risoluzione di peculiari problemi quanto questi si presentano. Proprio per questo motivo è importante un maggior grado di analisi e ciò viene reso possibile proprio dalla creazione di indicatori.

Infatti, da soli i dati non bastano. Adottare metodologie di lavoro che riescano a semplificare la lettura delle informazioni e il confronto tra di esse risulta necessario per completarne l'utilizzo. Da qui si comprende cosa ulteriormente distingui un osservatorio culturale da una semplice banca dati, ovvero la lettura delle informazioni.

La costruzione di indici avviene basandosi su rapporti tra valori, in questo caso corrispondenti ai dati raccolti. Così facendo si rende attuabile la comparazione delle informazioni. Inoltre, l'uso di questi particolari strumenti matematici permette un più accurato studio del piano strategico di investimento che trova la sua messa a terra con le attività di politiche culturali grazie al fatto che propongono una visione dinamica e non più solamente statica della realtà territoriale o settoriale presa in esame. Non si dimentichi quindi che tramite questa metodologia di lavoro, che fa uso di elementi ulteriormente analitici, è possibile anche raccogliere un feedback su quanto è stato fatto in termini di risultati raggiunti grazie agli investimenti. In questo modo è anche possibile comprendere e rappresentare le tendenze e le dinamiche, come i cambiamenti e le costanti, che caratterizzano il settore che si va ad indagare, in particolare, con un'ottica di medio-lungo periodo.

In questo senso serve che l'osservatorio venga dotato di e faccia utilizzo di metodologie innovative per il riconoscimento dell'impatto delle politiche culturali. Ciò deve essere perseguito in termini quantitativi e qualitativi indagando circa l'innovazione e lo sviluppo delle tre dimensioni fondamentali, ancora una volta da ricordare: economia, cultura e società. Disponendo di strumenti esatti come gli indici si potrebbero concretizzare numerose potenzialità e possibilità di approfondita analisi e, di conseguenza, sviluppare

una corretta risposta corrispondente ai piani di intervento nel settore delle ICC (Schuster, 2002, Dal Pozzolo, 2023).

Infine, l'ultima funzione caratterizzante, indicata dal progetto europeo, degli osservatori culturale è quella di fare formazione. Sicuramente lavorare all'interno di una struttura di questo tipo richiede il possesso di una visione caratterizzata da un'interdisciplinarietà estremamente elevata, motivo per cui è necessario che all'interno di questi organismi informativi vi siano presenti professioniste altamente specializzate in grado di usare strumenti di osservazione al fine di concretizzarne le potenzialità e riuscire a comporre azioni corrette e giustamente orientate allo sviluppo del settore di produzione culturale secondo le necessità che si possono di volta riscontrare (Taormina, 2011; Trimarchi, 2011).

Nel caso studio appena proposto del progetto *Culturale&Creativity* si riscontra un altro punto importante nell'osservazione culturale, ovvero la messa in rete degli strumenti informativi. Questa prospettiva permette una comparazione su scala transnazionale e quindi l'allargamento della visione d'insieme estendibile fino a quella continentale o comunque comunitaria europea. Questa azione porta con sé la possibilità di collegare tra di loro, tramite un forte dialogo e un costante scambio di dati, diversi osservatori culturali che per differenti ragioni possono trovarsi a descrivere contesti simili o comunque afferenti a situazioni che appartengono ad un'unica area di interesse.

La messa in rete permette di raggiungere e concretizzare ulteriori potenzialità di questi organismi per il supporto di politiche culturali e verrà ridiscusso in maniera approfondita nei capitoli successivi dell'elaborato.

1.2.3 Struttura

Se è vero che le funzioni, in maniera generale, possono essere facilmente rintracciate ed elencate, lo stesso non si può dire della struttura organizzativa. Infatti, questi strumenti di supporto informativo alle politiche culturali presentano una forma estremamente peculiare e diversa di caso in caso.

Come si è già ampiamente spiegato, ogni osservatorio culturale presenta caratteristiche uniche, a volte addirittura irripetibili, che dipendono e sono influenzate da numerosi fattori che lo contraddistinguono da tutti gli altri. Per questo motivo andando a indagare la costellazione di questi sistemi informativi se ne riconosce un'infinita pluralità di

casistiche. Questo si ricollega anche alla tipologia e conformazione strutturale che un osservatorio culturale può assumere, risultando spesso diverso l'una dall'altra.

Non esiste una vera e propria forma di osservatorio standardizzata che possa in qualche modo essere riprodotta e applicata ad ogni contesto e situazione. Si pensi anche semplicemente al caso italiano con gli osservatori culturali regionali contraddistinti da tutta una serie di caratteristiche uniche a livello di struttura, forma e metodologie di lavoro.

Nonostante questa difficoltà presentata, mettendo sotto la lente di ingrandimento vari osservatori culturali, è possibile individuare anche elementi in comune grazie ai quali si può ragionare su un modello, ad impianto teorico, standardizzabile e poi scalabile in base alle necessità richiamate dal contesto all'interno della quale ci si ritrova a dover operare. Quindi, la struttura di uno strumento informativo è l'elemento che più di ogni altro si ritrova ad essere influenzato da un elevato numero di fattori. Proprio per questo motivo ogni caso non può ripresentarsi in maniera uguale (Trimarchi, 2011).

Sicuramente il primo elemento da prendere in considerazione per analizzare la natura di questo strumento, e più nello specifico del suo impianto organizzativo, è il promotore (Ortolani, 2006; Taormina, 2011; Santini, 2023). Con questo si intende il soggetto che decreta la nascita, per sua volontà, di un osservatorio e che ne utilizza poi le unità per svolgere azioni di *policy making*. Numerosi sono i soggetti che possono decretare la nascita di un organismo come questo e per comprendere ciò, si pensi ai diversi livelli di governo presenti nel contesto italiano – Stato, Regioni e Province autonome, Comuni e Città metropolitane – oppure alla dimensione privata – come nel caso di Fondazione Symbola o anche Unioncamere. Già solamente prendendo in considerazione le tipologie di soggetti promotori appena esposte, si ha la possibilità di intuirne l'estrema diversificazione e le conseguenze che ciò avrà sugli strumenti informativi che si ritrovano ad adoperare. In aggiunta, si manifestano anche situazioni in cui il soggetto promotore è pubblico, ma l'effettivo attore protagonista della creazione e utilizzo dello strumento è privato, come nel caso dell'Osservatorio della Culturale del Piemonte la cui gestione è in mano a Fondazione Fitzcarraldo, un ente assolutamente privato la cui mission sta nel portare la cultura al centro delle politiche regionali.

Detto questo, è possibile immaginare come uno strumento se facente parte dell'amministrazione pubblica, piuttosto che applicato da un operatore privato del settore, assumerà un impianto organizzativo differente. Si aggiunge che si possono anche avere

casi di rete di osservatori come quella che doveva nascere attraverso il progetto ORMA²⁰ o anche nel caso del progetto europeo per la costruzione nei paesi dell'est di uno strumento informativo per le politiche culturali.²¹

Quindi, secondo quanto detto fino ad ora si può affermare che ad un differente soggetto promotore corrisponda una manifestazione di diverse caratteristiche che comportano, a loro volta, il manifestarsi di una differente tipologia di strumento informativo per il policy making culturale (Taormina, 2011; Santini, 2023).

Inoltre, chi corrisponde al promotore dell'osservatorio preso in considerazione, influenza e modifica anche l'area e la dimensione geografica indagate; in aggiunta, anche questo fattore del contesto analizzato crea effetti e conseguenze sull'organizzazione poi dello strumento. Secondo questa logica, l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo si interesserà a tutto il territorio corrispondente alla penisola italiana, mentre l'Osservatorio dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna si concentrerà solo sulla sua area di afferenza, quella appunto regionale; ognuna delle due realtà richiederà un livello di diramazione diverso e permetterà un grado di conoscenza più o meno specifico.

Un altro importante elemento, che contraddistingue questi dispositivi informativi e che può portare ad un'ulteriore variazione della struttura e diversificarne la forma con cui si manifestano, sta nei fini di analisi che si decide di perseguire (Trimarchi, 2011).

Però, nonostante questa fortissima differenziazione, si possono individuare alcune "unità" sicuramente fondamentali all'interno di un qualsiasi osservatorio culturale. In particolare, due sono gli elementi essenziali per una corretta applicazione e gestione di uno strumento informativo (Ortolani, Mosti, 2007).

Si sta parlando di due sfere di afferenza: la prima responsabile della direzione e del coordinamento delle attività per direzione e coordinamento, mentre la seconda gestisce i processi che interessano il trattamento dei dati, quindi, analisi, rielaborazione e restituzione delle informazioni.

La prima unità organizzativa necessaria corrisponde al board che ha il compito di decidere quelli che sono i piani di azione, le priorità di ricerca e la gestione del personale, come anche dei partner con cui ci si ritrova a collaborare. Con partner in questo caso si

²⁰ Vedi: sottoparagrafo 3.1.4 "*Il tentativo di costituzione di una rete di osservatori culturali regionali su scala nazionale: il progetto ORMA*", pp. 95-102.

²¹ Vedi: sotto-sottoparagrafo 1.2.2.2 "*Le funzioni secondo il progetto europeo Culture&Creativity*", pp. 25-27; qui si fa riferimento al caso, precedentemente discusso, dell'osservatorio culturale inserito nel progetto europeo *Culture&Creativity*.

intendono tutti quei soggetti che tramite concessione di dati, o anche sovvenzioni finanziarie, permettono all'osservatorio di perseguire un'azione continuativa. Infatti, proprio per questo non deve sorprendere come all'interno degli osservatori ci sia solitamente una co-partecipazione di soggetti pubblici e privati. Solitamente questi legami sono gestiti da protocolli di intesa, ovvero, atti di governance che si vengono a stipulare tra pubblico e privato in modo da concretizzare obiettivi secondo criteri di reciprocità (Taormina, 2011). Ovviamente anche questo ultimo elemento concorre alla conformazione organizzativa di ogni osservatorio.

Invece, la seconda componente strutturale fondamentale deve essere costituita e partecipata da esperti nella gestione dati. Qui è necessario che venga creato un gruppo di lavoro che si occupi di ricerca, analisi e comunicazione dei dati. In questo caso si comprende come siano assolutamente necessarie conoscenze trasversali che interessino i campi del sapere delle politiche culturali come anche quelle statistico-matematiche.

Si può aggiungere anche che un osservatorio, come è già stato esposto, possa utilizzare dati che direttamente ha raccolto tramite le sue unità operative, oppure affidarsi a banche dati realizzate e consegnate da altri soggetti. Si comprende come la struttura si modifichi e cambi a seconda di un caso o dell'altro. La miglior soluzione starebbe nella diversificazione delle fonti di informazioni in modo da ridurre il rischio di errore dei dati e anche per avere più registri statistici ai quali affidarsi (Arosio, 2011).

Anche per quanto riguarda la rielaborazione e la lettura dei dati, si ha necessità di professioniste che possono essere interne all'organizzazione o meno andando, a seconda dei casi, a modificare l'organizzazione. Nel far ciò si predilige un utilizzo di esperte interne consapevoli e conoscitrici approfondite dello specifico contesto all'interno del quale si ritrovano a comporre analisi e report. Inoltre, si auspica che questo possa permettere un maggior grado di professionalizzazione (Taormina, 2011) in modo da far nascere una nuova figura professionale per la cui mansione si conoscono le competenze richieste.

1.3 Utilizzo concreto e spunti di applicazione

Innumerevoli sono gli sbocchi applicativi che uno strumento performante quale un osservatorio culturale può trovare. Sicuramente una delle potenzialità migliori che derivano da un suo utilizzo è proprio quella per cui è stato creato, ovvero fornire conoscenza. Infatti, attraverso lo studio di un contesto, tramite raccolta e rielaborazione dati, è possibile raggiungere un livello di comprensione ed un eccezionale approfondimento della realtà composita che si va ad indagare (Ortolani, 2006; Taormina, 2011; Ortega Nuere, 2011).

In questo senso, non si deve mai dimenticare di come gli osservatori offrano un ancoraggio che viene costruito sulla centralità del dato che, se usato in maniera scientifica e comunicato con trasparenza, può permettere di acquisire una diapositiva di ciò che viene analizzato. In questo modo si giunge ad ottenere quella che, se correttamente usata, può risultare una solida base per attuare decisioni strategiche e corrette in campo di *policy making*. Però, non si deve dimenticare, e anzi serve diffondere consapevolezza riguardo al fatto che l'informazione può essere lacunosa e, quindi, non sempre aderente in maniera completa alla realtà (Dal Pozzolo, 2023).

1.3.1 Utilizzi a fini economici

Comprendendo che lo sviluppo economico rappresenta l'ambito più immediato all'interno del quale poter comporre indagini quantitative ed attuare azioni di investimento è giusto partire da qui per analizzare quali siano gli utilizzi conoscitivi ed informativi di un osservatorio culturale.

Prima di approfondire qualsiasi altro aspetto, si può andare a comporre un'analisi delle dimensioni che il settore creativo-culturale assume in termini di ricchezza. Infatti, si possono studiare i flussi monetari e finanziari che caratterizzano i soggetti studiati. Questo avviene grazie all'analisi e al controllo dei documenti di bilancio:

- conto economico;
- stato patrimoniale;
- rendiconto finanziario.

Infatti, attraverso la lettura delle voci presenti all'interno del conto economico è possibile andare a comprendere quelli che sono ricavi e costi di un qualsiasi soggetto economico, o gruppo di soggetti, che si decide di mettere sotto la lente di ingrandimento.

Se invece si passa a porre l'attenzione sullo stato patrimoniale si può andare a comprendere le fonti finanziarie utilizzate e l'effettivo impiego che ne è stato fatto.

Infine, controllando i dati riportati nel rendiconto finanziario si ha la possibilità di rendersi conto dei flussi monetari, in termini di entrate e uscite, che caratterizzano l'attività di una qualsiasi realtà economica come quella di un'organizzazione di produzione culturale. In questo modo sarebbe possibile individuare e quantificare le dimensioni degli investimenti, in particolare quelli privati, che caratterizzano le attività degli operatori del settore creativo-culturale anche andando a svelare quelle che sono "zone d'ombra".

Ovviamente tutto questo è possibile quando i documenti precedentemente indicati vengono consegnati e resi accessibili, ma solitamente i soggetti partecipanti all'ambito della cultura risultano restii ad affidare al decisore politico informazioni che li riguardano. Questa situazione si manifesta soprattutto quando i dati da fornire interessano la dimensione economica e corrispondono ad informazioni di tipo quantitativo (Dal Pozzolo, 2011; Santini, 2023).

In alcune situazioni specifiche questo ostacolo, alla comunicazione e al trasferimento di conoscenza, viene eliminato grazie a provvedimenti normativi, come nel caso della legge 03/08/2017, n. 124²². Secondo quanto esposto da questo atto normativo, ai sensi dell'art. 1 c. 125,²³ è previsto l'obbligo di dichiarazione per i beneficiari di contributi pubblici, se le risorse ricevute hanno un valore uguale o maggiore di 10.000 €, all'interno del bilancio d'esercizio. Nell'elenco dei soggetti tenuti ad osservare questo obbligo di legge si hanno per esempio associazioni, fondazioni, onlus, cooperative, eccetera. Si tratta di soggetti che figurano come forme giuridiche che solitamente si riscontrano analizzando il settore che l'osservazione culturale richiama sotto la sua lente di ingrandimento. Per questo motivo si comprende come grazie alla l. n. 124/2017 si riesca ad ovviare, anche se solo in parte e per particolari soggetti, alla situazione di scarsa sfiducia che impedisce il trasferimento e la consegna di dati considerati sensibili.

In questo senso, serve analizzare un altro provvedimento di legge fondamentale ai fini del diritto di accesso e trasparenza che richiama e si collega alla possibilità di disporre delle informazioni economiche che interessano. Si sta parlando del *Codice della trasparenza*

²² Modificata dal Decreto-Legge 30/04/2019, n. 34 "Misure urgenti di crescita economica e per la risoluzione di specifiche situazioni di crisi".

²³ Art. 1 c. 125 l. n. 124/2017 «[...] Le imprese che ricevono sovvenzioni, contributi, incarichi retribuiti e comunque vantaggi economici di qualunque genere dalle pubbliche amministrazioni [...] sono tenute a pubblicare tali importi nella nota integrativa del bilancio di esercizio e nella nota integrativa dell'eventuale bilancio consolidato [...]».

delle pubbliche amministrazioni²⁴ che individua documenti e atti che obbligatoriamente devono essere appunto resi disponibili da parte delle pubbliche amministrazioni. In questo senso i contenuti riguardano l'organizzazione, le attività, l'uso delle risorse pubbliche, le prestazioni e i servizi offerti. Non serve dire che l'accesso a queste informazioni permetterebbe la creazione di una banca dati estremamente specifica e facilmente analizzabile, in quanto si rifà a documenti che risultano solitamente redatti secondo metodologie uniformi e standardizzate. Purtroppo, questi utili strumenti normativi trovano applicazione solamente nella dimensione pubblica e si riconosce per questo una maggior difficoltà quando ci si ritrova nel caso di analisi e comprensione della sfera privata.

Quindi, fondamentalmente l'utilizzo di strumenti quali gli osservatori culturali permette di perimetrare, descrivere e restituire un'immagine aderente alla realtà del settore produttivo indagato. In questo modo si fornisce al decisore politico tutta quella serie di informazioni, appartenenti a molteplici dimensioni, utili a comprendere come meglio procedere nell'allocazione delle risorse. Queste possono essere indirizzate sia per sostenere situazioni virtuose, come anche colmare vuoti ed evitare situazioni di tracollo. Sicuramente si hanno anche altri aspetti economici che possono essere oggetto di studio da parte di un osservatorio. Nell'ambito creativo-culturale, infatti, i finanziamenti rivolti ai soggetti di questo settore assumono dimensioni di grande rilievo. Non si hanno solamente quelli di origine pubblica, ma anzi quelli privati sono sempre più importanti (ART-ER, 2020). Ciò avviene in quanto l'investimento nella cultura porta ad uno sviluppo della cosiddetta *Corporate Social Responsibility*²⁵. Infatti, nell'ultimo periodo si riscontra una tendenza crescente dei soggetti privati, specialmente aziende, a collocare risorse nella sfera creativo-culturale.

Questo ha come effetto principale uno sviluppo della responsabilità sociale d'impresa, ovvero un incremento e un miglioramento della reputazione agli occhi del pubblico, dei clienti, e soprattutto degli stakeholder.²⁶ Interessante è indicare di come si tratta di uno

²⁴ Decreto Legislativo 14/03/2013, n. 33, “*Riordino della disciplina riguardante il diritto di accesso civico e gli obblighi di pubblicità, trasparenza e diffusione delle informazioni da parte delle pubbliche amministrazioni*”. Questo corrisponde al provvedimento attuativo della Legge 06/11/2012, n. 190, “*Disposizioni per la prevenzione e la repressione della corruzione e dell'illegalità nella pubblica amministrazione*”.

²⁵ Viene indicata con la sigla CSR.

²⁶ Per comprendere questo si pensi al caso eccezionale dell'istituto bancario Intesa San Paolo S.p.A. che oltre ad essere sponsor di numerose fondazioni lirico sinfoniche, tramite il progetto Gallerie d'Italia propone mostre d'arte temporanee caratterizzata da un elevato livello scientifico. L'impegno di Intesa San

degli elementi presi in considerazione, per esempio, anche dalle agenzie di rating che rilasciano i parametri *ESG*. Infatti, tramite l'utilizzo di osservatori culturali potrebbe essere composta una panoramica del settore secondo i tre punti fondamentali di questo strumento finanziario:

- *enviromental*;
- *social*;
- *governance*.

In questo modo verrebbe restituita, tramite punteggi assegnati secondo specifici calcoli, la performance del soggetto studiato che decide di finanziare realtà di produzione culturale. Questo avrebbe il merito di riuscire a rendere maggiore l'attenzione che stakeholder, soprattutto privati, potrebbero dimostrare di avere nei confronti di una qualsiasi impresa che ne diventa oggetto di investimenti.

La stessa logica può essere sviluppata anche dai soggetti operanti nel creativo. Infatti, attraverso la pubblicazione dei report, altro strumento interno fondamentale dell'osservatorio culturale, è possibile comunicare verso l'esterno quelle che sono le attività caratteristiche e soprattutto i risultati raggiunti. Dunque, si avrebbe a disposizione un facilitato canale comunicativo verso l'esterno in cui si riconoscono pure in questo, oltre che al pubblico, anche gli stakeholder. Quindi, l'osservatorio assumerebbe anche un ruolo di mediazione interna allo stesso SPCC.

Così facendo si verrebbe a creare una situazione di giocoforza: l'organizzazione di produzione culturale, qualunque essa sia, riceve fondi che può utilizzare per creare continuità nel proprio operato (Dal Pozzolo, 2011), mentre dall'altra parte il soggetto privato, come un'impresa, sviluppa, come già detto, la propria reputazione, elemento fondamentale nelle logiche di marketing. I report descritti precedentemente, potrebbero essere utilizzati dai privati anche per l'attuazione di erogazioni liberali tramite uno strumento ormai fondamentale per questo settore, ovvero, l'Art Bonus.

Ai sensi dell'art. 1 del Decreto-Legge 31/05/2014, n. 83²⁷ si tratta di un credito di imposta – pari al 65% della somma erogata – per le donazioni fatte dai privati, in forma monetaria, nei confronti del settore culturale. Si comprende come questa dimensione, data anche

Paolo nel campo dello spettacolo e della cultura è davvero intenso, con importanti effetti sulla sua reputazione.

²⁷ Il D.L. 83/2014 “*Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio, lo sviluppo della culturale e il rilancio del turismo*” è stato convertito in Legge 29/07/2014, n. 106.

l'elevata applicazione che questo strumento ha trovato (Pace, 2018), debba essere studiata ed alimentata anche tramite l'attuazione di politiche culturali parallele.

Infine, si può così comprendere che tutti gli utilizzi in ambito economico che un osservatorio culturale trova lo portano a rappresentare una guida ed un supporto per le scelte politiche a livello di investimento monetario e finanziario. In questo modo si sancisce la continuità o meno delle attività che caratterizzano la costellazione creativo-culturale.

1.3.2 Utilizzi che investono la dimensione socioculturale

Sempre più diffusa è l'idea per cui il benessere sociale e culturale della comunità analizzata corrisponda ad un benessere economico (Esterlain, 1974). Per esempio, una situazione all'interno della quale si riconosce un alto tasso di distribuzione di beni e servizi culturali dimostra quanto sia elevata la possibilità di spesa e, di conseguenza, l'effettivo consumo da parte dei cittadini. Una debole offerta culturale o anche la scarsa propensione dell'individuo, non educato ed indirizzato a consumare prodotti culturali, possono non permettere un corretto e florido sviluppo di soggetti e imprese che lavorano in questo settore (Sacco, Pedrini, 2003).

In questa dimensione si inserisce come attività fondamentale e strategica l'osservazione poiché permette di mettere in risalto situazioni nelle quali si manifesta, per esempio, una scarsa densità culturale (Taormina, 2011). Una volta che ciò viene riconosciuto dai decisori politici, questi hanno a loro disposizione strumenti che possono rappresentare la base per interventi mirati a soddisfare, anche solo in parte, le necessità dello specifico contesto di analisi e riferimento (Trimarchi, 2011, Taormina, 2011).

Quindi, grazie all'osservazione culturale si indaga la partecipazione culturale che in termini semplificati corrisponde ad un dato percentuale inerente alle persone che hanno svolto attività creativo-culturali in un anno. Di conseguenza, oltre a comprendere il consumo effettivo dei servizi e beni distribuiti da teatri, musei, cinema, dall'editoria, eccetera, in una determinata zona, è possibile avere dati attendibili, come quelli forniti dalle indagini ISTAT, che indicano se l'offerta dipenda da una corretta possibilità di consumo che si ritrova a poter esercitare la comunità oggetto delle attenzioni del decisore politico o meno.

In un contesto in cui si riconosce un'elevata densità di offerta culturale, corrispondente ad una realtà altamente caratterizzata da possibilità offerte provenienti da organizzazioni e soggetti di quest'ambito, questa condizione avrà come diretta conseguenza una comunità molto più partecipe ad eventi ed attività culturali. Questo dipenderebbe anche dal fatto che si ha la possibilità di partecipare. Ciò vale anche al contrario, per cui per far crescere questo comportamento degli individui è necessario migliorare il tessuto e la rete di produzione di beni e/o servizi creativo-culturali andando ad incrementarla tramite la costruzione e la messa a terra di piani di sviluppo intelligenti ed altamente focalizzati (Calari, 2011).

Solitamente ad un alto tasso di partecipazione culturale corrisponde un alto livello di benessere sociale e anche della salute (Daykinj, Joss, 2016) e proprio per questo si sottolinea come sia necessario attuare azioni di osservazione in modo da poter creare zone territoriali e comunitarie con un elevato *welfare state* da questi punti di vista. Ciò avviene in quanto queste due dimensioni sono estremamente interconnesse e scambievolmente influenzanti l'una nei confronti dell'altra.

In caso di assenze o squilibri, riconoscibili tramite raccolta ed analisi dati, comunicati e proposti poi ai decisori politici chiamati a risponderne, possono essere intraprese attività di *policy making* che vadano, in modo mirato e ragionato, a colmare questi vuoti. Numerosissime possono essere le attività che vanno ad innestare uno sviluppo concreto e virtuoso, come nel caso della creazione di progetti di sinergia tra istituzioni appartenenti alla cultura ed anche dell'istruzione in modo da poter aumentare l'interculturalità.

In questo senso, fortunatamente è sempre maggiore la consapevolezza riguardo la stretta connessione che lega l'accesso culturale e lo sviluppo umano e sociale. Da questo punto di vista estremamente interessante risulta vedere, sulla base di numerose ricerche (Bygren et al., 1996; Konlaan, 2000, Johansson et al, 2000; Swedish National Institute of Public Health, 2005; Sigurdson, 2015), come si manifesti una correzione tra la partecipazione culturale e la salute fisica (Grape et al., 2003) e psicologica (Slusky, 2004). Si tratta di un ulteriore elemento che dimostra come l'ambito culturale e quello sociale siano appunto difficilmente scindibili. Quindi, si può affermare come politiche culturali, maggiormente orientate e attente contemporaneamente alla socialità e alla partecipazione culturale, vadano ad influenzare in maniera concreta la vita degli individui.

A dimostrazione di questo si vuole indicare come sia ormai scontato sottolineare e ribadire che la fruizione e le attività creativo-culturali possano avere effetti benefici anche su aspetti importanti per la salute da molteplici punti di vista, in particolare quelli mentali

(Cicerchia, Bologna, 2017). Infatti, ricerche restituiscono con evidenza scientifica come il livello di benessere individuale possa essere dipendente da una numerosissima serie di varianti, tra cui si riconosce ha anche il consumo culturale.

A supporto di questa affermazione si riportano i risultati che sono stati raggiunti dalla ricerca condotta da Cicerchia, Bologna (2017), basata sulla rielaborazione dei dati ISTAT e, più specificamente, appartenenti all'indagine *Aspetti della vita quotidiana*.

All'interno di questo studio ISTAT sono stati somministrati a oltre 45.000 individui questionari all'interno dei quali venivano indagati numerosi aspetti tra cui:

- *stato di salute percepito*, in questo caso le modalità di risposta possibili erano: «Molto Male», «Male», «Né bene né male», «Bene» e «Molto bene»;
- *partecipazione culturale*; analizza la frequenza di lettura di libri, ascolto della radio, visione di programmi televisivi e di materiale audiovisivo, frequentazione di musei, gallerie, monumenti, aree archeologiche, teatri, cinema e concerti.

I risultati così raccolti sono stati messi in relazione considerando anche tre variabili che sono sesso, età ed area geografica di residenza. Nella Tabella 1 si possono leggere i risultati legati all'ultima variabile.

Tabella 1. Persone di 6 anni e più per stato di salute percepita, indicatore di partecipazione culturale e ripartizione territoriale. Anno 2016 (Per 100 persone di 6 anni e più della stessa zona)

Stato di salute percepita	Indicatore di partecipazione culturale				Totale
	Non indicato	Nessuna attività	1-2 attività culturali	Più attività culturali	
Nord-Ovest					
Bene o molto bene	1,3	25,8	34,6	38,4	100
Nè bene nè male	1,0	39,2	37,3	22,5	100
Male o molto male	1,8	53,8	31,5	13,0	100
Totale	1,2	30,7	35,1	33,0	100
Nord-Est					
Bene o molto bene	1,0	23,4	36,3	39,4	100
Nè bene nè male	0,3	36,7	38,7	24,2	100
Male o molto male	1,5	55,7	32,8	10,0	100
Totale	0,8	28,3	36,7	34,2	100
Centro					
Bene o molto bene	1,1	25,9	34,6	38,4	100
Nè bene nè male	0,7	46,2	33,1	20,0	100
Male o molto male	1,2	63,5	20,9	14,4	100
Totale	1,0	33,7	33,4	32,0	100
Sud					
Bene o molto bene	1,2	44,0	30,5	24,3	100
Nè bene nè male	0,8	65,1	23,5	10,7	100
Male o molto male	0,5	81,8	11,9	5,9	100
Totale	1,0	51,9	27,5	19,6	100
Isole					
Bene o molto bene	1,7	38,8	32,4	27,0	100
Nè bene nè male	1,8	56,6	25,7	15,9	100
Male o molto male	3,0	70,1	20,7	6,2	100
Totale	1,9	45,8	29,8	22,6	100
Totale					
Bene o molto bene	1,2	31,0	33,7	34,1	100
Nè bene nè male	0,9	48,3	32,1	18,7	100
Male o molto male	1,5	65,5	23,0	10,0	100
Totale	1,1	37,4	32,7	28,8	100

Fonte: ISTAT (2016)

Andando a studiare i dati riportati nella Tabella 1, si può notare come le evidenze presentate dimostrino che in Italia, come è stato riscontrato anche in altri paesi presi a riferimento, si individui una correlazione tra la salute percepita e la partecipazione culturale. Quindi, grazie a questi risultati si può affermare che maggiore è il consumo culturale maggiore è la salute, in questo caso percepita, degli intervistati. Al contrario ad una scarsa partecipazione ad attività culturali, di qualsiasi tipo, si accompagna un giudizio

negativo riguardo la propria condizione di salute (Cicerchia, Bologna, 2017). Quindi, si può affermare come le politiche culturali, che puntano a promuovere l'accesso e il consumo nel settore indagato, possano avere risvolti importanti che arrivano a toccare persino la sfera della salute. Difatti, si raggiunge una riduzione dello stress e dei suoi effetti negativi negli individui quando si vanno ad alimentare le occasioni e le esperienze di consumo creativo-culturale (Grossi, 2017).

Studi osservazionali (Iwasaki et al., 2005; Cuypers et al., 2011) hanno dimostrato come a livelli di accesso culturale siano associati differenze significative, statisticamente parlando, nel benessere dell'individuo e una chiara riduzione da malattie legate allo stress. Per tutta questa serie di motivi serve sottolineare come la cultura non debba essere ridotta a semplice intrattenimento o addirittura superfluo, ma che sia in realtà necessario creare investimenti caratterizzati da una visione che vada oltre quella meramente economica.

Tutto ciò è reso possibile da dispositivi informativi che permettono di conoscere, anche se solo parzialmente, la realtà all'interno della quale si vuole andare a pianificare interventi di sviluppo strategico (Dal Pozzolo, 2011, Ortega Nuere, 2011).

In conclusione, si può affermare che tra gli strumenti che permettono di comprendere maggiormente la realtà e di predisporre interventi basate su evidenze si hanno gli osservatori culturali che tramite questa prima parte dell'elaborato è stato possibile conoscere maggiormente, soprattutto guardando ad alcuni aspetti fondamentali che li caratterizzano.

Infatti, grazie l'analisi della letteratura a disposizione, si è riusciti a rintracciare e descrivere le funzioni, la struttura e gli obiettivi che caratterizzano questi dispositivi. È stata perciò fornita la possibilità di comprendere la natura complessa e composita di questi strumenti, come anche delle dimensioni che possono essere interessate dal loro utilizzo e dalla loro applicazione.

Arrivati a questo punto serve però fare un passo in dietro e intraprendere un'importante trattazione inerente al settore produttivo creativo culturale. Questo sarà fatto indagando le istituzioni, le attività, gli operatori, eccetera che vi rientrano, come anche le metodologie di classificazione di questi soggetti.

Ciò risulta fondamentale in quanto le scelte riguardanti ciò che rientra, o meno, all'interno della perimetrazione di quello che viene monitorato, ha ricadute fondamentali sia sulla conformazione dell'osservatorio (Trimarchi, 2011) che dei risultati conseguiti (Cacciatore, Panozzo, 2024).

CAPITOLO II – AMBITO DI APPLICAZIONE DEGLI OSSERVATORI CULTURALI

2.1 La perimetrazione del settore creativo-culturale

Se già complicato è stato fornire una definizione, descrivere le funzioni e restituire un'immagine il più possibile chiara della struttura che caratterizza un osservatorio culturale, un grado di maggior difficoltà si riscontra proponendo una perimetrazione dell'ambito di applicazione di questo strumento oggetto della tesi e, quindi, direttamente dell'attività di osservazione.

Questa condizione si comprende vedendo che indicando con un solo termine, quale cultura, un concetto, un insieme di valori e conoscenze, un settore produttivo, non sia assolutamente univoco il contenuto che si trasmette o l'immagine che ne viene restituita. Infatti, estremamente complicato risulta indagare la definizione di "cultura" in quanto può assumere innumerevoli significati che possono essere sviluppati da molteplici punti di vista appartenenti a numerose discipline e ambiti di sapere tra i quali la sociologia, l'economia, il diritto, l'antropologia, la sociologia, il management, eccetera.

Per sottolineare appunto questa complessità si può analizzare la definizione che l'UNESCO, durante la *Conferenza mondiale sulle politiche culturali* (Città del Messico, 1982), ne ha proposto. Qui la cultura fu descritta come «l'insieme degli aspetti spirituali, materiali, intellettuali ed emozionali unici nel loro genere che contraddistinguono una società o un gruppo sociale». Quindi, è dalla combinazione di molteplici elementi – stili di vita, sistemi di valori, tradizioni, credenze, eccetera – che si viene a costituire il significato di questo concetto (Settis, 2002).

Inoltre, a ciò si aggiunge anche il fattore della diversità culturale, affrontata ancora una volta dall'UNESCO (2001), che problematizza ulteriormente la questione. Infatti, ai sensi dell'art 1 della *Dichiarazione Universale sulla Diversità Culturale* si enuncia che «la cultura assume forme diverse nel tempo e nello spazio. La diversità si rivela attraverso gli aspetti originali e le diverse identità presenti nei gruppi e nelle società che compongono l'Umanità».

Ma se fino ad ora è stata proposta una trattazione da un punto di vista antropologico, ora si passa a adottare una prospettiva economica-manageriale, passando a parlare di industrie creative culturali.

Si può notare anche in questo caso, come è stato possibile vedere in precedenza con le teorie e i modelli di Hesmondhalgh (2008) e Throsby (2005), che non si raggiunge una definizione univoca e globalmente accettata.

In conseguenza a quanto detto fino ad ora, si può affermare come il concetto di cultura, ed anche di industrie creative culturali, da sempre rifuggano ad una definizione unica e precisa, quindi, ad una conseguente perimetrazione. Questo rappresenta un ostacolo fortissimo alla comprensione di quale ruolo abbia un osservatorio culturale perché lascia un dubbio a monte della questione (Taormina, 2011; Trimarchi, 2011).

Risulta quindi fondamentale ai fini della tesi e, di conseguenza, per una corretta attività di applicazione di strumenti informativi inerenti, porre limiti di osservazione in modo da poter orientare la raccolta e la rielaborazione dei dati.

Definire i confini dell'ambito che viene analizzato è necessario anche nei confronti dei decisori politici che di conseguenza hanno la possibilità di concentrare maggiormente le politiche secondo azioni strategiche ed accuratamente analizzate.

Anche qui ci si rende conto che senza partire da una specifica e coerente individuazione dell'area di interesse del processo di osservazione, non ne può certamente venire un corretto e mirato piano di sviluppo strategico all'interno della stessa area.

Certamente si può partire in questo tentativo vedendo nel riconoscimento dei soggetti che operano e popolano il settore creativo-culturale una scelta fondamentale per delimitare l'ambito di osservazione. Così facendo possono essere elencate numerose operatrici quali artiste visive, musiciste, attrici, artigiane, educatrici culturali, guide turistiche, conservatrici, restauratrici, eccetera. Qui risulta importante anche indicare alcuni esempi di realtà culturali che si possono incontrare, per comprenderne l'elevata diversificazione tipologica. In questo senso possono essere presi in considerazione musei e gallerie d'arte, case di produzione cinematografica, etichette discografiche, case editrici, teatri e sale da concerto, festival, eccetera.

Purtroppo, quanto appena fatto non risulta sufficiente per comprendere nel dettaglio l'ambito creativo-culturale. Infatti, la costellazione e i sistemi di valore che vengono creati attorno alle risorse, ai beni e ai servizi creativo-culturali, sono estremamente variegati e presentano unicità rispetto ad altri settori più tradizionali.

In aggiunta, si riconosce un ulteriore carattere che complica il tentativo di perimetrare la cultura; infatti, quello creativo-culturale è uno dei settori produttivi che maggiormente viene influenzato dai cambiamenti tecnologici (Bosselmann, 2006) e dalle rivoluzioni socioculturali (Hesmondhalgh, 2008). Per comprendere questo si pensi al processo di

digitalizzazione, sempre più capillare e onnipresente, per via del quale, con il passare del tempo sono cambiati, stanno cambiando e continueranno a cambiare i supporti per creazione, distribuzione, comunicazione di beni e servizi culturali richiamando un continuo rinnovamento delle attività produttive e una conseguente espansione del settore. Inoltre, si assiste ad un continuo sviluppo del settore anche con la nascita di nuovi ambiti e di nuove professionalità (Taormina, 2011), per cui tutto ciò non fa altro che aumentare la complessità di questo ambito già caratterizzato da un'estrema labilità.

Serve anche ricordare che ogni tipo di attività culturale, oltre che a far uso di una risorsa specifica, deve ricorrere a diverse tipologie di supporto (Hesmondhalgh, 2008). Anche questa condizione concorre a influenzare il carattere composito ed estremamente mutuabile del settore oggetto delle attenzioni di un osservatorio culturale (Trimarchi, 2011).

Giunti a questo punto è normale domandarsi perché sia così fondamentale definire il campo di osservazione.

Se si pensa al fatto che un osservatorio analizza e restituisce una panoramica specifica di un determinato settore produttivo, si comprende come le decisioni che riguardano questo risultino centrale. Infatti, la scelta nel definire la perimetrazione è completamente arbitraria e porta in seno il rischio di escludere soggetti o attività che in realtà andrebbero inseriti all'interno del SPCC. Di conseguenza, senza una decisione ragionata inerente all'oggetto che si decide di studiare, un qualsiasi osservatorio non riuscirebbe a concretizzare quella che forse è la più importante delle sue funzionalità, ovvero la mediazione critica tra i soggetti indagati e i decisori politici (Schuster, 2002).

Un'approfondita comprensione della realtà creativa è per questa serie di motivi imprescindibile, in quanto serve sempre tenere a mente che gli effetti di investimenti dovuti alle politiche culturali, oltre che alimentare il motore e moltiplicatore economico quale la cultura è, toccano anche la sfera del sociale (Bosselmann, 2006).

Ideale sarebbe il raggiungimento di una teoria unica ed universalmente applicata in modo da poter raggiungere un elemento che permetta uniformità tra gli osservatori culturali. Grazie a questa base certa, si riuscirebbe anche nella creazione di un modello standard, scalabile poi al caso specifico e alle peculiarità in esso riscontrate.

Infatti, si sa come di osservatorio culturale non ne esista solamente uno, ma bensì molteplici, tutti distinti e diversificati tra di loro. Questa diversificazione, come è stato ampiamente trattato, è dovuta a numerosi elementi quali i promotori, gli obiettivi, le modalità organizzative, le metodologie di raccolta dati e gli assetti istituzionali, ma

sicuramente ulteriore elemento che influenza pesantemente l'assetto di uno strumento informativo è proprio l'ambito di afferenza.

Inoltre, il dibattito si sta sempre più spostando verso la necessità di una messa in rete di questi strumenti e questa differenziazione dei casi, non fa altro che complicare ed ostacolare questo ulteriore passaggio nel processo di evoluzione degli strumenti di supporto per le politiche culturali (Trimarchi, 2011; Trimarchi, 2015; Bellisario et al., 2023; Taormina, 2023). Lo step successivo, che si auspica venga raggiunto in breve tempo, permetterebbe di concretizzare ulteriori potenzialità ancora inesprese.

Ora si immaginino osservatori che tentano di dialogare tramite dati che descrivono realtà già a priori diverse tra di loro. Si comprende come ciò già sia elemento di rallentamento, se non di ostacolo, alla volontà di costruzione di un network di strutture informative (Taormina, 2011; Trimarchi, 2011)

In questo senso il primo passo per raggiungere, e conseguentemente imporre, una parificazione e standardizzazione di questi strumenti sta proprio nel definire e poi estendere all'utilizzo di tutte le strutture il campo di osservazione.

Numerosi sono i contributi che hanno tentato ed esposto le proprie teorie su cosa si possa intendere quando si parla di settore e industrie creativo-culturali. Anche soggetti istituzionali, quali UNESCO, la Commissione Europea e Stato italiano, hanno apportato conoscenze in seguito divenute punti di riferimento per l'attività di osservazione culturale.

Partendo da ciò, si decide di trattare questa delicata situazione indicando il settore creativo-culturale come un qualcosa di composito (Hesmondhalgh, 2008)). Per una comprensione più lineare ed efficace sembra che l'opzione migliore sia suddividere la cultura in sottosettori (Throsby, 2005). Infatti, scomponendo il problema può venirne una semplificazione nell'operazione di rintracciamento di soluzioni.

In questo senso, sono numerose le schematizzazioni proposte da varie trattazioni provenienti da diversi contesti e scuole di pensiero, ma prima serve trattare il documento che, nonostante non sia stato composto in tempi recenti, rappresenta ancora un punto di riferimento per intendere la cultura come settore. Si tratta del *Framework for Cultural Statistics* del 1986.

2.1.1 Il ciclo culturale e i domini – *UNESCO Framework for Cultural Statistics*

L'*UNESCO Framework for Cultural Statistics* è un documento creato dall'UIS²⁸ e dal Settore Cultura nato nel 1986, in seguito revisionato nel 2009. Esso rappresenta la base concettuale e metodologica per la produzione e diffusione di statistiche culturali comparabili fino a livello internazionale.

L'obiettivo è quello di fornire una base comune per la formulazione di politiche basate sull'evidenza scientifica e statistica, come per la comprensione e misurazione dell'impatto degli interventi nell'ambito creativo-culturale (Bosslemann, 2006).

All'interno di questa proposta di quadro di riferimento si ricorre al concetto fondamentale di ciclo culturale grazie al quale è possibile individuare tutte le pratiche, attività e risorse necessarie per la produzione di beni e servizi culturali (UIS, 2009). Secondo questa logica si passa ad individuare le fasi di creazione, produzione e diffusione. A queste se ne aggiungono altre due, ovvero trasmissione e partecipazione, che dimostrano come il ruolo del consumatore culturale, quindi del fruitore, abbia un ruolo assolutamente attivo. Infatti, senza questi due momenti del ciclo culturale molte attività non risulterebbero completamente prodotte.

Con questa premessa teorica si può passare ad intendere il SPCC come un insieme di processi affini, di conseguenza categorizzabili. È importante sottolineare come non ci sia necessità di seguire con linearità tutte e cinque le fasi per riconoscere le forme di produzione culturali. Difatti, si possono manifestare tutte e cinque, come anche solamente alcune di esse, oppure con un ordine non corrispondente a quello precedente fornito.

Applicando il modello del ciclo culturale tramite il FCS, l'UNESCO individua una serie di domini, ovvero ambiti maggiormente specifici, grazie ai quali proporre una rappresentazione di cultura adatta per quelle che possono essere misurazioni e analisi delle attività che ne compongono il sistema produttivo. L'utilizzo di un elemento di indagine come quello dei domini permette un'ulteriore categorizzazione e di conseguenza una maggiore comprensione del settore. Ovviamente ne viene che nel differenziare le attività produttive si offre anche una maggior possibilità ai decisori politici di focalizzarsi e concentrare le risorse in maniera ragionata riuscendo a muoversi, con cognizione di causa, tra la complicata costellazione di attori produttivi.

²⁸ L'UIS è l'Ufficio per la Statistica dell'UNESCO.

I domini individuati e proposti dal documento (UIS, 2009) sono:

- *cultural and natural heritage*: con questo si intende il patrimonio nel suo insieme comprendente elementi e soggetti quali musei, parchi e aree archeologiche, paesaggio culturale e naturale;
- *performance and celebration*, corrispondente allo spettacolo *tout court*, ovvero, composto da arti performative, musica, festival, fiere e sagre;
- *visual arts and crafts*: si tratta delle arti visive e dell'artigianato;
- *books and press*: in questo dominio rientrano editoria e stampa, inoltre, vi si possono ritrovare inserite anche le biblioteche;²⁹
- *audio-visual and interactive media*; è il dominio sicuramente più variegato in quanto mostra al suo interno sottosectori quali cinema, tv e radio, *videogaming*, eccetera. Si tratta anche di quello maggiormente esposto agli sviluppi tecnologici, situazione dovuta alla stretta connessione che il significato culturali ha con il supporto utilizzato;
- *design and creative services*; grazie al riconoscimento di questo dominio si inseriscono all'interno della sfera culturale attività in cui la creatività rappresenta sicuramente una risorsa *core*. In questo caso si può parlare di *graphic design*, *fashion design*, servizi pubblicitari, ect.;
- *intangible cultural heritage*: qui si parla di dominio trasversale, in quanto appartiene e caratterizza direttamente la realtà all'interno della quale lo si ritrova. Si comprende come ciò influenzi tutti e sei i domini precedentemente analizzati, infatti, non si manifesta come un vero e proprio dominio, ma bensì qualifica e caratterizza tutti gli altri.

La divisione³⁰ così riportata dal *Framework for Cultural Statistics* permette di comprendere l'ampiezza del settore creativo-culturale e la sua struttura composita, andando ad assumere il ruolo di solida base alle attività di misurazione statistica. Per questo, viene riportato uno schema riassuntivo, corrispondente alla Figura, 1 prodotto dall'UNESCO che permette una visualizzazione omogenea e completa, a trecentosessanta

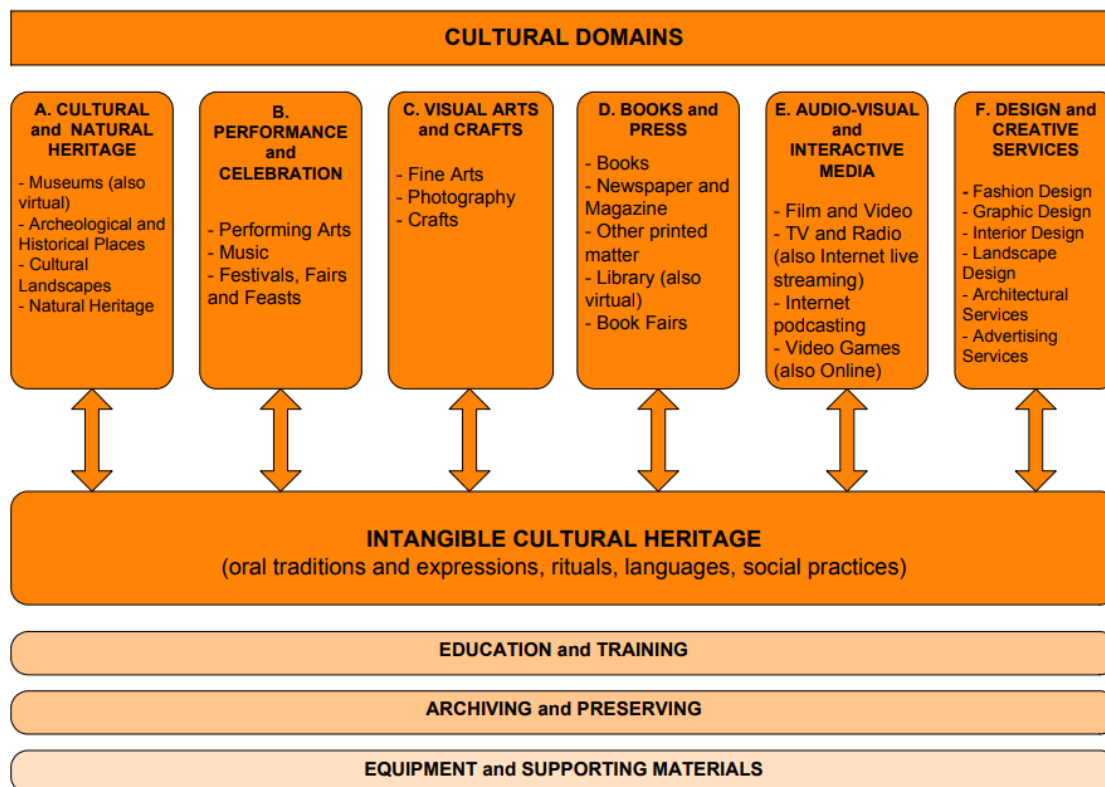
²⁹ Questo caso dimostra come i domini non corrispondano a compartimenti stagni, ma bensì siano caratterizzati da confini labili e assolutamente elastici. Infatti, un'attività di produzione culturale può teoricamente rientrare in uno o più domini.

³⁰ Il FSC indica tre ulteriori ambiti definiti come "trasversali", ma comunque con un ruolo fondamentale nel ciclo culturale; questi sono:

- *Education and training* (istruzione e formazione);
- *Archiving and preservation* (archiviazione e conservazione);
- *Equipment and support materials* (attrezzature e materiali di supporto).

gradi, di quello che si intende con settore creativo-culturale. All'interno di questo sono rappresentati i domini culturali, ognuno caratterizzato dai principali soggetti e attività di produzione che lo popolano.

Figura 1. Framework for cultural statistics domains



Fonte: UIS (2009)

Estremamente utile è ricorrere a questa divisione in domini perché, oltre a portare ad una ontologia del settore creativo-culturale normalizzata e condivisa, permette anche di individuare le specificità delle dinamiche interne a questi sotto-ambiti come anche degli attori che vi operano.

L'osservazione, facendo utilizzo di questo strumento, può farsi più mirata e corretta in modo da poter essere in grado di offrire ai decisori politici soluzioni specifiche per situazioni specifiche.

Il quadro di riferimento dell'UNESCO prende come riferimento alcuni documenti ufficiali di altri enti, tra cui ISIC, ovvero la *International Standard Industrial Classification*.³¹ Tramite questa proposta si riconosce la volontà di imporre una

³¹ L'ISIC – *International Standard Industrial Classification* – è il sistema di classificazione internazionale delle attività economiche.

classificazione delle attività universalmente condivisa in modo da comportare una normalizzazione dettagliata delle metodologie statistiche.

Un'ulteriore semplificazione può essere applicata al FSC. Infatti, le attività del settore culturale possono essere suddivise, secondo una visione assolutamente universale, in tre grandi macroaree:

- patrimonio culturale;
- spettacolo;
- industrie creativo-culturali (ICC).

Questa non a caso è la classificazione su cui si basa l'osservatorio, o meglio, si basano gli osservatori dell'Emilia-Romagna³² – uno dei casi più felici e riusciti di osservazione culturale in Italia. Non serve però dimenticare come all'interno di ogni “sottosettore” si riconoscono numerosi soggetti e altrettante attività, quindi, ciò non corrisponde ad una banalizzazione.

2.2 Il patrimonio e i luoghi della cultura³³

Quando si parla di patrimonio culturale è corretto fare riferimento al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio³⁴. Infatti, all'interno di questo viene proposta una perimetrazione di ciò che rappresenta il patrimonio che, come disposto ai sensi dell'art. 1. c. 1, viene detto essere «[...] essere costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici».

Se meno complicato risulta individuare a cosa corrisponda il patrimonio naturale, in quanto trova ai sensi dell'art. 131 c. 1 definizione³⁵ come paesaggio, la questione si fa un po' più complicata quando si ha a che fare con la risorsa principale usata al suo interno: i beni culturali.

³² Vedi: sottoparagrafo 4.1.1 “*Il caso storico dell'Emilia-Romagna: dall'Osservatorio dello Spettacolo all'Osservatorio Cultura e Creatività*”, pp. 123-143.

³³ In questo sottoparagrafo, *Il patrimonio culturale*, si farà riferimento al contesto e alle realtà appartenenti alla dimensione italiana.

³⁴ Decreto legislativo del 22 gennaio 2004, n. 42

³⁵ Art. 131 c. 1 D.lgs. 42/2004 «Per paesaggio si intende il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni».

In ambito italiano ne viene fornita una definizione sempre dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, debitore della Commissione Franceschini³⁶ che elaborò un serie di dichiarazioni inerenti proprio questi “oggetti”.

Ai sensi dell’art. 2 D.lgs. 42/2004 «[...] sono beni culturali le cose mobili e immobili [...] che presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge o in base alla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà».

Grazie a questa definizione è possibile riconoscere i soggetti coinvolti, e di conseguenza stilare una lista di realtà che vengono in questo ambito richiamate. Si tratta dei luoghi della cultura, semplificabili tramite l’utilizzo di alcune categorie che, come disposto ai sensi dell’art. 101 D.lgs. 42/2004 sono:

- museo;
- biblioteca;
- archivio;
- area archeologica;
- parco archeologico;
- complesso monumentale.

Le attività che qui possono essere svolte corrispondono appartengono, in particolare, alla dimensione della tutela³⁷ del patrimonio in tutte le sue espressioni e supporti. Infatti, all’interno di una qualsiasi struttura, appartenente ad una di queste categorie appena fornite, le “cose aventi valore di civiltà” vengono conservate.

In sinergia, si sviluppa l’altra faccia della medaglia delle attività culturali: la valorizzazione, la quale consiste «[...] nell’esercizio delle funzioni [...] dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e assicurare [...] utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso [...]».³⁸

Si comprende quindi come i luoghi della cultura forniscano servizi fondamentali per la comunità all’interno della quale operano e svolgono le proprie funzioni.

³⁶ La Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, dal 1964 al 1967, compose una dettagliata indagine censoria dei beni culturali in Italia. Fu istituita dall’allora Ministero della Pubblica Istruzione ai sensi della legge 26/04/1964, n. 310.

³⁷ La tutela viene descritta ai sensi dell’art. 1 c. 1 D. lgs. 42/2004 come «[...] esercizio delle funzioni e [...] disciplina delle attività dirette, sulla base di un’adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione».

³⁸ Art. 6 c. 1 D. lgs. 42/2004

Inoltre, si hanno anche altri aspetti che li rendono soggetti centrali, come per esempio il fatto che contribuiscono allo sviluppo socioculturale di un territorio; in aggiunta, rappresentano a tutti gli effetti motori economici poiché danno vita a sistemi di creazione di valore che portano allo sviluppo di ricchezza e ovviamente anche di posti di lavoro.

Per comprendere meglio la dimensione dei luoghi della cultura si prende il caso più rappresentativo e familiare a tutti: il museo. All'interno di questo vero e proprio organismo si ritrovano sviluppate attività quali laboratori per bambini, di ricerca, progetti espositivi temporanei, eccetera, ognuno indirizzato a diverse tipologie di pubblici. Se si analizzano queste dimensioni, si comprende come un piano di sviluppo strategico messo in atto da parte dei decisori politici non possa prendere le distanze da queste realtà, in quanto esse permettono uno sviluppo che sicuramente è economico, ma al contempo portano anche ad una crescita del benessere sociale della comunità.

2.2.1 L'indagine ISTAT sui musei e le istituzioni similari

In Italia dal 2017 è presente, con un'attività continua a cadenza annuale, una rilevazione censoria di tutti i musei e gli istituti pubblici e privati sempre con fini espositivi.

Questa nasce grazie alla sinergia e la collaborazione sviluppatasi tra ISTAT, MiC, Regioni e Province autonome e permette la raccolta di dati a fini statistici all'interno di questo sottosectore culturale. Se si aggiungesse anche l'aspetto della rielaborazione delle informazioni, si arriverebbe ad una vera e propria azione di osservazione culturale distribuita su tutto il territorio nazionale italiano. Infatti, all'interno di questo studio vengono analizzati numerosissimi aspetti quali:

- status giuridico;
- tipologia di museo;
- offerta culturale;
- collezioni;
- aspetti organizzativi e gestionali;
- addetti;
- visitatori;
- introiti;
- relazioni con altre istituzioni culturali;
- relazione con il territorio.

L'indagine viene completata tramite la consegna, da parte di tutte le istituzioni, enti, soggetti privati partecipanti all'indagine di un questionario reso obbligatorio ai sensi dell'articolo 7³⁹ del Decreto Legislativo 6 settembre 1989 n. 322⁴⁰ e del Decreto del Presidente della Repubblica del 15 dicembre 2022⁴¹. All'interno del modulo del questionario si ritrova una partizione in sezioni, ognuna delle quali riguarda particolari aspetti:

- *Sezione A: localizzazione e recapiti* corrispondenti ai dati necessari per l'individuazione del soggetto;
- *Sezione B: tipologia, titolarità e gestione.* Questa sezione raccoglie le informazioni per comprendere meglio la caratterizzazione dell'ente analizzato;
- *Sezione C: caratteristiche e consistenza dei beni* serve per specificare il patrimonio che viene raccolto, conservato ed esposto;
- *Sezione D: modalità di accesso e visitatori* analizza i dati come gli orari e i giorni di apertura, numero di visitatori complessivi, eccetera;
- *Sezione E: personale* descrive la situazione dell'organico all'interno del museo indagando dimensioni e caratteristiche;
- *Sezione F: risorse finanziarie* mette in luce le dimensioni e le fonti per quanto riguarda le entrate;
- *Sezione G: attività e servizi* raccoglie dati sulle azioni svolte durante l'anno da parte dell'ente, per esempio quali erano le dotazioni disponibili al pubblico;
- *Sezione H: rapporti con il territorio* studia se sono stati sviluppati progetti con istituzioni del territorio e se sì con quali;
- *Sezione I: accessibilità* raccoglie dati inerenti ad una parte fondamentale per la fruizione del patrimonio culturale, ovvero la presenza di barriere architettoniche e sviluppo di progetti di inclusione per raggiungere tutte le fasce di pubblici;

³⁹ Obbligo di fornire i dati ai sensi dell'art. 7 c. 1 D.lgs. 322/1989 «È fatto obbligo a tutte le amministrazioni, enti e organismi pubblici di fornire tutti i dati [...] richiesti per le rilevazioni previste dal programma statistico nazionale. Sono sottoposti al medesimo obbligo i soggetti privati per le rilevazioni, rientranti nel programma stesso, espressamente indicate con delibera del Consiglio dei ministri [...]». Non rientrano nell'obbligo di cui al comma. 1 i dati personali di cui agli articoli 22 e 24 della legge 31 dicembre 1996, n. 675.

⁴⁰ Questo decreto legislativo definisce le “*Norme sul Sistema statistico nazionale e sulla riorganizzazione dell'Istituto nazionale di statistica, ai sensi dell'art. 24 della legge 23 agosto 1988, n. 400*”

⁴¹ D.P.R. del 15/12/2022 “*Approvazione del Programma statistico nazionale e degli altri atti di programmazione della statistica ufficiale per il triennio 2020-2022*”. Serve indicare come il Piano statistico nazionale per il triennio 2023-2025, ovvero quello corrente, sia in corso di formalizzazione.

- *Sezione L: informazioni sulla compilazione* offre la possibilità di indicare elementi non previsti dal questionario, ritenuti significativi durante la compilazione.

Attraverso l'utilizzo del questionario descritto, vengono acquisite importanti informazioni che vanno a costituire una specifica banca dati che può essere studiata e resa dataset informativo attraverso operazioni di rielaborazione e lettura delle informazioni. Conseguentemente alla consultazione di questo strumento si può passare alla costruzione di un organismo composito e complesso quale l'osservatorio culturale, il quale andrebbe a rappresentare una fonte di risorse conoscitive eccezionale e una guida per i momenti di *decision making*.

La stessa indagine dedicata ai musei viene composta anche per le biblioteche tramite la somministrazione ai soggetti analizzati di un questionario sulla falsariga di quello appena visto per i musei e le istituzioni similari.

Ovviamente i dati che vengono raccolti tramite queste metodologie di lavoro sono pubblicati annualmente dall'ISTAT, per cui risulta ulteriormente facile l'accesso a informazioni come queste.

Inoltre, sembra opportuno specificare che una corretta attività di osservazione richiederebbe un ulteriore grado di dettaglio raggiungibile tramite altre indagini che guardano ad ulteriori aspetti specifici dell'ambito di studio selezionato.

Per l'analisi di questo ambito sono presenti anche altre indagini, sempre composte e pubblicate con cadenza regolare, che interessano altre informazioni. Sicuramente le più accreditate sono quelle attuate e pubblicate da ISTAT e dal MiC. Tra queste si ricordano:

- ISTAT – *Indagine multiscopo sulle famiglie: aspetti della vita quotidiana*.⁴² Questa ha un carattere campionario e si inserisce in un insieme di indagini sociali. Viene analizzato un campione composto da 25.000 famiglie italiane sottoposte a somministrazione di un questionario all'interno del quale si riconosce la sezione “Cultura, comunicazione e viaggi” in cui si indaga, per esempio, la frequenza di accesso ai luoghi della cultura e lo svolgimento di attività culturali;
- ISTAT – *Rilevazione sulle forze di lavoro, dati trasversali trimestrali*. Questo documento statistico rappresenta l'unica possibilità di indagine dedicata alla forza lavoro. Al suo interno vengono analizzati i lavoratori nell'attività museale e nella gestione di luoghi, monumenti storici e attrazioni simili;

⁴² All'interno di questa indagine vengono raccolte anche informazioni inerenti alle biblioteche.

- MiC - *Rilevazione su visitatori e introiti di musei, monumenti e aree archeologiche statali*. Questa si presenta come un importante strumento per la costruzione di una panoramica dell'offerta museale italiana e il riconoscimento di tendenze di questo settore;
- MiC – *Rilevazione sulle biblioteche pubbliche statali* permette di conoscere l'ambito bibliotecario e biblioteconomico italiano; infatti, riporta informazioni inerenti al numero di enti presenti sul territorio, dimensioni del patrimonio librario e permette di conoscere le attività svolte e proposte (prestito, postazioni di consultazione), come anche le spese di gestione, eccetera.

Tutte le informazioni così raccolte possono essere usate in maniera composita per andare a costruire la base di strumenti informativi.

2.3 Lo spettacolo dal vivo

Seguendo la tripartizione precedentemente proposta per la perimetrazione del settore creativo-culturale, la seconda, ma non per importanza, macroarea di interesse è quella dello Spettacolo.

Importante indicare come questo ambito non includa solamente il teatro, che nel suo insieme si presenterebbe già come realtà estremamente variegata e composita, ma anche tutta una serie di soggetti che rientrano nel cinema, nell'audiovisivo, nella musica, nelle *performing arts* tout court, come dimostrato dagli elementi che compongono le categorie indagate dalla SIAE. Per necessità di ulteriore semplificazione, ai fini della tesi, si decide di inserire in questo settore ciò che interessa lo spettacolo dal vivo e serve anche aggiungere come tutte le attività appartenenti alla produzione cinematografica e musicale sono considerate parte delle ICC, terzo ed ultimo macrosettore del SPCC.

In questo "contenitore" rappresentato dallo spettacolo dal vivo si possono riscontrare numerosissime attività quali: teatro, musica dal vivo, danza, circhi e spettacolo viaggiante, festival, eccetera.

Così come è stato analizzato per il patrimonio culturale e verrà fatto per le industrie creativo-culturali, anche nel caso dello spettacolo dal vivo si ha una costellazione di soggetti estremamente variegata e diversificata.

Per comprendere questo si vuole proporre lo studio di tutto quello che si inserisce nell'ambito definito dal termine teatro; in questo caso, prendendo a riferimento quella che

può essere l'attività svolta dalla Direzione Generale Spettacolo.⁴³ Infatti, questo organo del Ministero della Cultura è competente di tutta una serie di ambiti e secondo quella che è anche la sua partizione interna, i soggetti produttori possono essere collegati a sottosectori così identificabili:

- *Musica*: qui si hanno in particolare le attività liriche e musicali e tra queste si inserisce una risorsa culturale fondamentale per il nostro paese, simbolo di estrema ricchezza: le fondazioni lirico-sinfoniche.⁴⁴
- *Teatro*: in questo caso si hanno tutta una serie di soggetti che vanno dai teatri comunali, fondazioni, alle associazioni e tutta una serie di operatori impegnati in quelle che possono essere indicate come attività performative;
- *Danza*;
- *Circhi e spettacolo viaggiante*: vi appartengono attività come quelle dedicate alla promozione di burattini e marionette, ma anche appunto le arti circensi;
- *Altri ambiti e settori*.

Nonostante questa iniziale scomposizione che si vuole avanzare del settore dello spettacolo dal vivo, non vengono risolti alcuni dubbi su quelle che possono essere considerate o meno attività appartenenti a questo ambito culturale.

In questo senso, quasi a giustificazione dell'incertezza che caratterizza solitamente le scelte arbitrali inerenti all'oggetto dell'osservazione, si propone il confronto tra due osservatori culturali attivi in Italia:

- Osservatorio Nazionale dello Spettacolo;
- Osservatorio dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna.

Si comprende come, se sulla carta l'analisi prenda in considerazione lo stesso soggetto, lo spettacolo appunto, tra i due casi di strumenti informativi proposti, si presentano alcune differenze, per esempio il fatto per cui il settore della produzione e distribuzione cinematografica nel primo caso non viene considerato, mentre è riconosciute nel secondo dispositivo regionale.

Per semplificare in questo senso e comprendere maggiormente riguardo le attività culturali rientranti nel perimetro coincidente con lo spettacolo, si decide di prendere a

⁴³ Dipartimento tematico del MiC competente per arti performative, spettacolo dal vivo con riferimento alla musica, alla danza, al teatro, ai circhi, allo spettacolo viaggiante ed ai festival teatrali.

⁴⁴ A dimostrazione della preminenza di questa pratica culturale si indica come la "pratica del canto lirico in Italia" sia stata iscritta nel 2023 alla Lista UNESCO del Patrimonio Culturale Immateriale.

riferimento un'indagine statistica già avviata e attuata dalla SIAE⁴⁵. Questa società senza scopo di lucro attiva in Italia dalla fine degli anni Ottanta svolge azioni di raccolta e analisi dati per quanto riguarda anche lo spettacolo. Si fa quindi riferimento, proponendolo come modello di perimetrazione, al sistema di classificazione delle attività dello spettacolo avanzato da questo ente pubblico.

Secondo questo modello viene composta una categorizzazione delle realtà che interessano e sono comprese in questo ambito:

- A. Attività cinematografica;
- B. Attività teatrali;
- C. Attività concertistica;
- E. Attività di ballo;
- F. Attrazioni dello spettacolo viaggiante;
- G. Mostre ed attrazioni;
- H. Attività con pluralità di generi.

Analizzando questo sistema classificatorio si intuisce come in realtà vada a comporre in maniera arbitraria l'area di indagine selezionando alcune tra le categorie sopraindicate: A (cinema), B (teatro), C (concerti), E (danza), F (spettacolo viaggiante).

Volendo entrare maggiormente nello specifico, si pone l'attenzione sulla seconda classe di attività – quelle teatrali – e si nota come la SIAE vi inserisca numerose realtà quali:

- B1 Teatro;
- B2 Lirica;
- B3 Rivista e commedia musicale;
- B4 Balletto classico e moderno;
- B5 Burattini e marionette;
- B6 Arte varia;
- B7 Circo.

Questi sono campi in cui le indagini statistiche già attive e sistematizzate permettono di predisporre la raccolta di informazioni estremamente utili nel processo di *decision making* per le politiche culturali che dimostrano di avere come obiettivo la creazione di un piano di sviluppo strategico per lo spettacolo.

⁴⁵ La Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) è un ente pubblico che si occupa principalmente della difesa del diritto d'autore; si comprende come questo, essendo presente anche nell'ambito dello spettacolo, richiami a sé tutto ciò che può essere inteso come *performing arts*.

2.3.1 Le indagini SIAE e l'Annuario Statistico dello Spettacolo

La SIAE tra i numerosi strumenti di cui si dota ha anche un dispositivo informativo. Infatti, la sua azione è caratterizzata dall'utilizzo dell'*Osservatorio dello Spettacolo (SIAE)* che assume l'obiettivo di proporre una visione a trecentosessanta gradi dello spettacolo e dell'intrattenimento in Italia. Come un qualsiasi osservatorio, anche questo svolge la funzione di creare indagini e studi specifici corrispondenti, in questo caso, alla pubblicazione del risultato dell'organo informativo della SIAE ovvero l'*Annuario Statistico dello Spettacolo*. La cosa interessante, in questo caso, è che la raccolta e rielaborazione dati avviene con continuità fin dal 1936. Ciò risulta tanto eccezionale perché permette il riconoscimento delle tendenze e delle evoluzioni del settore delle arti performative nel lungo periodo, dimensione che per il *policy making* risulta fondamentale data la lunga e ricca tradizione italiana che caratterizza questa attività culturale.

Se si vanno ad analizzare nello specifico i risultati prodotti e pubblicati da SIAE tramite i report che vengono composti ogni anno, si comprende di quanto sia capillare lo studio fatto e il livello di conoscenza e comprensione del settore raggiunto.

Infatti, tramite lo strumento dell'annuario statistico vengono messi in evidenza alcuni dati e informazioni assolutamente utili e specifici:

- Aggregato mensile per genere di manifestazione;
- Informazioni riguardanti l'offerta dello spettacolo con una prospettiva che dal nazionale si sposta al contesto regionale, per il quale vengono indicati aspetti quali il numero di spettacoli, ingressi, presenze, spese al botteghino e quelle del pubblico;
- Analisi e calcolo del costo medio per l'accesso per ognuna delle attività che la SIAE indica nel suo sistema di categorizzazione;
- Descrizione dei luoghi dello spettacolo e degli organizzatori inserita nell'ultima parte dell'Annuario Statistico dello Spettacolo per avere bene in mente e conoscere i centri di produzione delle attività culturali di questo sottosectore.

Grazie a strumenti come l'Osservatorio dello Spettacolo SIAE, e annesso l'Annuario Statistico dello Spettacolo, vengono permessi calcoli statistici e quantitativi. Sia per rendere i lettori dell'elaborato consapevoli dell'importanza dei dati resi accessibili dagli strumenti informativi e del peso che hanno, come della dimensione eccezionale del settore dello spettacolo, si riporta la descrizione del panorama di questo ambito nel 2022. Infatti, nell'anno 2022 sono stati messi in scena circa 2,5 milioni di spettacoli a cui hanno

partecipato 103 milioni di spettatori. Inoltre, è stato segnalato un incremento per quanto riguarda il primo dato – numero di eventi – rispetto al 2021 del +68% e, per quanto riguarda il secondo – numero di soggetti partecipanti – una crescita del 137% (SIAE, 2023)

Questi dati, oltre ad indicare la portata anche dal punto di vista economico, del settore italiano dello spettacolo, offrono la possibilità di mettere in luce situazioni maggiormente dettagliate; per esempio, grazie alla rielaborazione delle informazioni ottenute, si viene a conoscenza del fatto che, nonostante l'intensa ripresa e crescita che questo settore si ritrova fortunatamente a rivivere, ancora non sono stati raggiunti quelli che erano i risultati pre-pandemia COVID-19.

In tutto questo, se le informazioni quantitative appena riportate sembrano superficiali, in realtà dietro di esse ci sono livelli di approfondimento capillare che possono potenzialmente rappresentare una risorsa fondamentale per i decisori politici nel difficile momento di scelta e implementazione delle politiche culturali.

Si comprende come questi accurati calcoli sarebbero prettamente impossibili da avere a disposizione senza un sistema di raccolta, analisi e rielaborazione dati come quello che caratterizza SIAE; non a caso quest'ultimo si avvicina molto al modello base di osservatorio culturale. Nonostante ciò, non sarebbe corretto parlare di osservatorio in maniera completa poiché la SIAE, promotore delle indagini, non rappresenta un soggetto coinvolto nella scelta e messa a terra di politiche culturali, esplicitamente non stanziando fondi di investimento per il settore che studia, al massimo ne è un interlocutore.

Nell'ambito dello spettacolo si hanno ovviamente anche altre situazioni di osservazione della cultura. Per citarne una si ricorda l'Osservatorio dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna.⁴⁶ Infatti, si vede che questa regione si presenta, anche prendendo come base di giudizio il report annuale prodotto da SIAE, una delle realtà più virtuose nel panorama nazionale italiano, sia per offerta culturale che per sostegno delle istituzioni al perseguimento di equilibrio e stabilità economica, ma soprattutto per quanto riguarda la spinta vitale allo sviluppo sociale nel settore dello spettacolo.

Questa elevata e capillare attenzione allo spettacolo non deve sorprendere in quanto in Italia l'attività di osservazione culturale prende l'avvio con l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo istituito ai sensi della l. 163/1985.⁴⁷ Questo atto normativo, come è già

⁴⁶ Vedi: sottoparagrafo 4.1.1 *“Il caso storico dell'Emilia-Romagna: dall'Osservatorio dello Spettacolo all'Osservatorio Cultura e Creatività”*, pp. pp. 123-143.

⁴⁷ Vedi sotto-sottoparagrafo 1.2.2.1. *“Le funzioni ai sensi della L. n. 163/1985”*, pp. 22-25.

stato precedentemente detto, partoriva uno strumento di supporto finanziario quale il FUS – Fondo Unico per lo Spettacolo – e di conseguenza anche un organismo informativo, quale l’osservatorio, che ne permettesse un corretto utilizzo.

Si può per questo affermare come le attività culturali che risultano protagoniste in Italia del processo di osservazione culturale sono proprio quelle afferenti al settore delle *performing arts*. Infatti, in questo ambito si ritrovano i sistemi informativi più longevi e maggiormente aggiornati come nel caso nazionale appena proposto (Taormina, 2011).

2.4 Le industrie creativo-culturali (ICC)

Le industrie creativo-culturali, semplificate nella sigla ICC, corrispondono ad un elemento che, ancora più del patrimonio e delle realtà dello spettacolo, risulta di difficile perimetrazione e rappresentazione. Si tratta di un “contenitore” che può comprendere un numero di soggetti ed attività di produzione estremamente diversificato e diverso ogni volta che si cambia punto di vista. Infatti, si può considerare quello che è la risorsa impiegata come input inserito, oppure come output ottenuto, in uno o più momenti del ciclo di produzione all’interno del quale viene impiegato un qualche tipo di elemento creativo. Ogni volta che si adotta una prospettiva si vede che cambiano le attività culturali che possono essere circoscritte e ciò non fa altro che complicare ulteriormente il tentativo di proporre una definizione delle ICC stesse.

Da questo punto di vista, sicuramente rispetto a quelle che sono le forme giuridiche riscontrabili nei sottosectori precedentemente discussi – patrimonio culturale e spettacolo dal vivo – nel caso delle ICC solitamente si ha a che fare con vere e proprie imprese, quindi, realtà legate alla logica del profitto.

Soprattutto andando ad indagare questo ambito, si riconoscono confini estremamente labili per cui si comprende come la divisione della tripartizione fino ad ora proposta non corrisponda affatto a compartimenti stagni. Si guardi per esempio al caso di una etichetta discografica che può essere considerata sia tra le attività dello spettacolo dal vivo sia in quello della musica registrata; questo può valere lo stesso per l’attività cinematografica. Tutto ciò dimostrerebbe come la logica applicata per lo studio di questo ambito non sia altro che una costruzione teorica che porta ad un’eccessiva semplificazione della realtà dei fatti, rischiando persino di offrire una rappresentazione di questo non a tutti gli effetti aderente e corretta (Dal Pozzolo, 2023; Cacciatore, Panozzo, 2024).

A questo punto, sembra logico tentare e passare ad introdurre una standardizzazione dei sottosettori creativo-culturali tramite l'utilizzo di strumenti quali i sistemi di classificazione delle attività economiche. Infatti, grazie a questa proposta di applicazione di una metodologia di lavoro comune e condivisa sono stati raggiunti importanti risultati di individuazione del settore (Bosselmann, 2006).

Vengono qui di seguito riportati tre esempi di ciò:

- livello nazionale italiano: codici ATECO – *Classificazione delle attività economiche*;
- livello europeo: codici NACE – *Classificazione statistica delle attività economiche*;
- livello internazionale: FSC (UNESCO) – *Framework for Cultural Statistics*.

Vediamo che nei primi due casi questi documenti corrispondono a sistemi di classificazione di tutte le attività economiche all'interno delle quali vengono comprese anche le ICC. Per questo motivo possono essere prese come punto di riferimento e di partenza per ragionamenti sugli ambiti di studio e applicazione degli osservatori culturali. Invece, consultando il terzo documento proposto, ovvero il *Framework for Cultural Statistics*, al suo interno viene fatto direttamente riferimento ad attività economiche appartenenti al settore creativo-culturale, con corrispondenza ad un ulteriore sistema di classificazione internazionale ovvero l'ISIS (*International Standard Industrial Classification*).

Sicuramente queste perimetrazioni sono state possibili avendo come base un acceso dibattito che, soprattutto negli ultimi anni, si è sviluppato grazie al contributo di numerosi esperti che si sono avviati nella ricerca di una definizione e di modalità per il riconoscimento di queste particolari attività che possono, anzi devono, essere considerate a tutti gli effetti come attività economiche.

Di seguito vengono trattate alcune teorizzazioni e proposte di individuazione di ICC secondo un punto di vista maggiormente teorico, per poi passare ad una visione pratica che fa ricordo ai sistemi di classificazione appena esposti.

2.4.1 Le industrie culturali secondo Hesmondhalgh

Una delle formule più fortunate per la descrizione di questo controverso settore oggetto dell'elaborato è quella che è stata quella di *industrie culturali*. Sicuramente è da

relativamente poco che l'attenzione si è spostata su questo ambito di ricerca e si riconoscono ancora importanti lacune e attriti, nonostante i continui sviluppi di ricerca. Il termine "industria culturale" compare per la prima volta con gli intellettuali Adorno e Horkheimer (2010) in un capitolo del loro saggio *Dialettica dell'Illuminismo*. All'interno di questo scritto, con la formula era indicata la commistione di sfere tra di loro diverse che gli autori tentarono e riuscirono a mescolare, avanzando una vera e propria critica agli sviluppi che il capitalismo comportò secondo il loro punto di vista. Infatti, nella teoria della Scuola di Francoforte cultura e industria sono concetti pensati in estrema opposizione e l'unione delle due dimensioni non ha che portato ad un indebolimento e alla deriva della prima come effetto conseguente a nascita e sviluppo della seconda.

In tempi successivi questa fortunatissima teorizzazione ha subito rimaneggiamenti e sempre più pensieri ed elaborazioni l'hanno interessata. In questo senso sicuramente un evento importante sta nel passaggio all'utilizzo del termine al plurale, quindi, da cultura industriale si passa a parlare di industrie culturali in quanto si afferma la consapevolezza di una varietà impressionante di soggetti e realtà rientranti in questo campo di indagine, motivo per cui poi si è passati anche a trattare di industrie creative culturali.

Ovviamente con il trascorrere del tempo e con uno sviluppo del dibattito, soprattutto in contesti meno bui rispetto a quello che ha visto nascere queste teorizzazioni, ha permesso di abbandonare le accezioni di senso negativo che contraddistinguevano la prospettiva con cui vi si guardava all'applicazione della dimensione economica a quella creativa. Questo è quanto avvenuto per esempio con la teoria proposta da Hesmondhalgh (2008). Oggi si sa che l'espressione industrie creative culturali viene utilizzata per indicare tutti quei soggetti appartenenti ad uno specifico settore all'interno del quale, più che in altri, vengono prodotti e distribuiti *testi* (Hesmondhalgh, 2008). Avanzando questo nuovo concetto Hesmondhalgh vede nelle ICC uno strumento per una veicolazione di nuovi significati che influenzano lo stile di vita e l'identità dell'individuo, fino ad arrivare alla società tutta.

L'esempio più eclatante in questo potrebbe essere quello del settore della moda. Infatti, sempre più personalità riconoscono il settore del design, in quanto utilizzatore di una risorsa fondamentale quale la creatività, come parte assolutamente compresa nell'ambito creativo-culturale. La *fashion* influenza le abitudini dell'individuo, come anche gli usi sociali, come ha riscontrato Hebdige (1979), andando a creare nuovi significati corrispondenti ad un gusto estetico corrispondente ad un certo modo di vestirsi o, più concretamente, un'adesione ad un modo di fare e di essere. Si pensi a quanto questo

elemento fosse diventato centrale per le sottoculture sviluppate tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento come nel caso di punk, hipster, teddy boy e hippie (Hebdige, 1979). Queste appena indicate sono vere e proprie comunità, o meglio, sottoculture, che si formavano – processo tutt’ora attuale – attorno ad un particolare modo di vestirsi e di conseguenza anche di comportarsi.

Indagare questi meccanismi sociali permette di comprendere che, oltre alle realtà a cui si è soliti pensare quando si parla di settore culturale, quali potrebbero essere musei, teatri, festival, ect., si inserisce tutta una serie di soggetti assolutamente nuovi e diversi che hanno molto più a che fare con i processi industriali e con lo sviluppo tecnologico.

Detto ciò, si possono quindi indicare attraverso la formula ICC tutte quelle realtà implicate nella produzione, distribuzione e consumo di cultura. Serve però meglio definire questo concetto così da evitare il rischio di un’accezione troppo larga e poco indicativa. Per questo si decide di adottare una visione di cultura intesa come «sistema significativo attraverso il quale un sistema sociale viene trasmesso, riprodotto, sperimentato ed esplorato» (Hesmondhalgh, 2008, p. 13)

Quindi, in relazione a quanto appena detto, per cercare di semplificare e rendere tutto facilmente comprensibile si può dire che le ICC possono essere considerate come tutto quel gruppo di soggetti impegnati nella produzione di significati socialmente condivisi. Questo vuol dire che il prodotto è oggetto e costantemente influenzato da una perenne interpretazione, dipendente anche dell’identità del consumatore (Pine, Gilmore, 2011).

In questa dimensione un’altra caratteristica che aiuta nel processo di riconoscimento delle ICC sta nel fatto che la significazione assume una rilevanza maggiore rispetto alla funzionalità (Howkins, 2002; Ravasi, Rindova, 2008). Per comprendere questo si propone il caso delle *performing arts*; infatti, quando si acquista un biglietto per uno spettacolo teatrale e si consuma un’attività esperienziale che, a parte l’allocazione del tempo libero, ciò non porta ad utilità materialmente tangibili. Ovviamente il piacere, *irrational reward*, del godimento di un prodotto culturale ha un’utilità fondamentale, legata alla questione del consumo esperienziale (Pine, Gilmore, 2011), il cui valore non viene completamente riconosciuto se osservato da un punto di vista esclusivamente industriale.

In aggiunta, sempre secondo Hesmondhalgh (2008) il riconoscimento delle ICC può venire in seguito all’individuazione di alcuni elementi che caratterizzano questi soggetti. Infatti, all’interno del settore creativo-culturale si riconosce un pattern costante che segna tutte, o quasi, le attività creativo-culturali che possono essere così semplificate:

- *elevato grado di rischio*: questo carattere è dovuto al fatto che il bene e/o servizio offerto deve essere ovviamente presentato al pubblico. Purtroppo per sua natura, il lato della domanda, soprattutto in questo ambito, è caratterizzato da preferenze e da abitudini di consumo assolutamente volatili e imprevedibili. Inoltre, fondamentali e nucleo delle ICC risultano essere i creativi, anche detti creatori di testi, che non sono facilmente assoggettabili alla logica di efficacia ed efficienza, per il raggiungimento di economie di scala;
- *tensione tra creatività e commercio*: si tratta di un'eredità romantica con la quale si guarda alla cultura vedendola in maniera contrapposta e incompatibile con la logica del profitto. Secondo questa ontologia un approccio economico applicato alla cultura non fa altro che svilirla ed indebolirla;
- *alti costi di produzione e bassi costi di riproduzione*; ciò comporta il raggiungimento di profitti elevatissimi in caso di successo del bene e/o servizio offerti, ma al contempo, bassi, se non nulli, ritorni economici in caso di insuccesso; perciò, si comprende come questo vada ad alimentare la seconda caratteristica indicata, ovvero l'elevata rischiosità;
- *corrispondenza a beni semi-pubblici*: infatti, i prodotti culturali, nella maggior parte dei casi, presentano la peculiarità fondamentale per cui il consumo da parte di un singolo non limita quello di altri e questo non fa altro che complicare la situazione del mercato, ovviamente dal punto di vista dell'offerta.

Quindi, quelle appena descritte sono quattro caratteristiche “negative” delle organizzazioni di produzione culturale che richiedono strategici ed efficaci piani di intervento e correzione.

Per ovviare a queste particolarità del settore di interesse, Hesmondhalgh (2008) avanza alcune proposte di risoluzione ognuna delle quali si presenta come risolutiva, o tenta di esserlo, per ognuno dei quattro specifici “problemi” precedentemente descritti. Questi approcci sono:

- *induzione di scarsità artificiale*: limitare gli accessi ai mezzi di produzione, per esempio, ponendo un prezzo al bene e/o servizio distribuiti, così da creare una certa domanda;
- *costruzione di repertori*, diversificando i prodotti offerti, per tentare di annullare il rischio di incorrere in condizioni di mancanza di successo che, come si è visto poco prima, rappresenterebbe una difficile situazione in questo settore per via degli alti costi di produzione;

- *maggior controllo su distribuzione e comunicazione* poiché la risorsa *core*, la creatività, risulta di difficile gestione.

Questo appena proposto corrisponde ad uno dei numerosi approcci che sono stati teorizzati per la comprensione del complicatissimo ambito di studio rappresentato dalle industrie creativo-culturali. Sembrerebbe limitativo e limitante indicare solamente questa modalità di approccio allo studio delle ICC, quindi, si passa a presentarne un'alternativa che è stata caratterizzata sicuramente da una maggior fortuna, soprattutto a livello applicativo e pratico.

2.4.2 La teoria di Throsby e il modello a cerchi concentrici

Un altro importante intellettuale che ha portato il proprio contributo all'interno del dibattito riguardante la definizione e l'inquadramento delle industrie creative culturali è David Throsby. Infatti, questo studioso da molti viene considerato uno dei padri dell'economia della cultura. Egli nel definire quelli che possono essere prodotti e attività creativo-culturali propone un approccio che si basa su tre criteri specifici (Throsby, 2005), che sono qui di seguito presentati:

- la produzione di una "merce" di questo tipo richiede una certa forma di creatività;
- la creazione e comunicazione riguardano un significato simbolico;
- il risultato deve, anche solo in parte, implicare una forma qualsiasi di proprietà intellettuale.

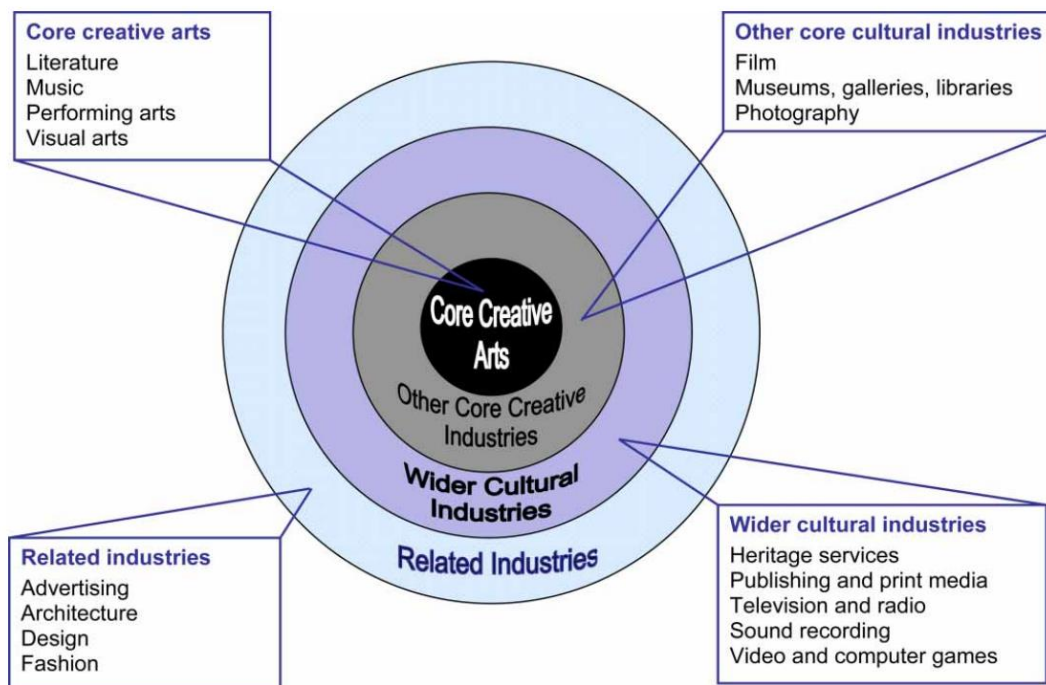
Nel caso in cui l'attività presa in considerazione soddisfi tutti e tre questi canoni, allora può essere definita come creativa e/o culturale.

La teoria di Throsby permette la creazione di un sistema di perimetrazione maggiormente specifico e lineare rispetto a quello precedentemente esposto anche perché porta ad una schematizzazione visiva e concreta del settore creativo-culturale. Tramite il suo modello, infatti, si può raggiungere una semplificazione della realtà caratterizzata da elementi direttamente riscontrabili e facilmente intuibili.

Infatti, lo studioso compie un ulteriore passo avanti componendo uno dei modelli di rappresentazione del settore maggiormente accolti all'interno del dibattito internazionale, tanto anche da essere preso in considerazione nelle trattazioni inerenti alla cultura della Commissione Europea. Si tratta del modello dei cerchi concentrici secondo il quale l'ambito è divisibile in quattro categorie, ognuna delle quali è contraddistinta da un livello

di creatività che va diminuendo a mano a mano che si sposta verso l'esterno. Grazie alla Figura 2 viene riportata e proposta la schematizzazione della visione metodologica di Throsby (2005) per comprendere anche il suo elevato potenziale descrittivo.

Figura 2. Modello a cerchi concentrici di Throsby



Fonte: Throsby (2008)

Le aree, o anche cerchi, proposte dal modello di Throsby (2005) rappresentato in Figura 2, sono quattro:

- *core creative arts*;
- *other core creative industries*;
- *wider cultural industries*;
- *related industries*.

All'interno della prima area vengono inserite le *core creative arts* ovvero le attività in cui da padrona la fa appunto la creatività e per questo vi si possono riconoscere la letteratura, la musica, le arti visive e quelle dello spettacolo. In queste dimensioni i creativi, per intenderci le artiste, sono il fulcro dell'attività di produzione e, quindi, la risorsa centrale. Per quanto riguarda invece il secondo ambito, contenente le *other core creative industries*, questo è popolato che soggetti impegnati in attività cinematografica e fotografica, ma anche nella gestione e valorizzazione del patrimonio grazie a realtà quali musei, biblioteche, tra cui serve indicare come si debbano aggiungere anche gli archivi. In questo

senso si notano professioniste e operatrici che sviluppano tutta una serie di attività costruite intorno all'elemento culturale.

Spostandosi ulteriormente verso l'esterno, nel terzo cerchio, si assiste ad una diminuzione a livello di risorsa impiegata della creatività. È il caso delle *wilder cultural industries* composte dai servizi al patrimonio, editoria e stampa, servizi radiotelevisivi, la musica e il gaming.

Infine, con la quarta ed ultima area si incontrano le *related industries*, ovvero tutte quelle attività che possono essere intese come di supporto a architettura, fashion, design, ect.

Ogni specifico settore oltre a più alto o basso livello di creatività nei processi di produzione presenta altre caratteristiche che portano ad una differenziazione tra i vari cerchi, per esempio la forma giuridica che assumono o anche una forma pubblica piuttosto che privata.

In questo modo, tramite il modello dei cerchi concentrici di Throsby (2005) risulta sicuramente più facile individuare l'ambito di osservazione corrispondente alle ICC, ma questo può sempre variare a seconda di quello che è l'oggetto di interesse dell'osservatorio culturale e in primis del soggetto promotore che si ritroverà a comporre azioni di *policy making*.

2.5. Perimetrare il SPCC tramite sistemi di classificazione delle attività economiche

Un dato che bisogna sempre tenere a mente è quello per cui il settore creativo-culturale corrisponde ad un settore produttivo a tutti gli effetti. Infatti, nella prima parte dell'elaborato si è tentato di sottolineare di come questo, oltre che rappresentare un volano per lo sviluppo di dimensioni che presuppongono l'aspetto di valore creato, ma ne abbracciano altre come l'evoluzione della comunità, sia un vero e proprio moltiplicatore economico.

Con questo non si vuole porre il valore monetario in posizione sopraelevata rispetto a quello culturale, ma bensì si denuncia la prospettiva ontologica che pretende la persistenza di un forte dualismo che persiste e continua a caratterizzare l'ambito delle politiche culturali che vorrebbe appunto la risorsa creativa, o comunque culturale, in opposizione a quella della ricchezza economica.

Se si mette un attimo da parte questo inutile, quanto limitante dualismo e ci si concentra adottando una visione del settore creativo-culturale quale portatore di crescita monetaria e finanziaria, senza però azzerarne il suo valore socioculturale, questo ambito corrisponde ad un qualsiasi altro settore produttivo, al pari di quelli siderurgico, manifatturiero, chimico e farmaceutico, eccetera. Ciò lo si attinge andando a studiare questo ambito vedendo, ovviamente, che apporta e mette in circolo flussi finanziari, oltre che a fornire posti di lavoro (Symbola, Unioncamere, 2023).

Già solamente indicando ciò sarebbe giusto e corretto e parlare di settore produttivo a tutti gli effetti. In questo senso, per meglio comprendere quanto effettivamente importante sia il settore creativo-culturale e il peso a livello economico che rappresenta, si riportano alcuni dati estrapolati dal report annuale *Io sono Cultura 2023* di Fondazione Symbola⁴⁸. In Italia questo settore apporta € 95,5 miliardi di euro di valore aggiunto e permette poco meno di 1,5 milioni di posti di lavoro. Serve inoltre specificare come una parte del valore aggiunto messo in moto da questo ambito, essendo estremamente trasversale, non sia direttamente calcolato e imputato alla dimensione del settore culturale. Nel 2022 è di 1,8 il moltiplicatore da applicare al Sistema Produttivo Culturale e Creativo (SPCC), il che vuol dire che per ogni unità di valore aggiunto realizzato all'interno di questo settore ne vengono attivate 1,8 nel resto del sistema economico italiano (Symbola, Unioncamere, 2023).

Comprendendo l'enorme mole di ricchezza creata dal SPCC, sembra assolutamente necessario riconoscere le ICC come vere e proprie attività economiche degne di attenzione da parte dei decisori politici quando compongono interventi di sviluppo strategico e ragionato.

Infatti, queste sono ormai da tempo inserite e appositamente riconosciute nei sistemi di classificazione delle attività economiche. I documenti classificatori dei settori produttivi si presentano quali ulteriore supporto fondamentale ai fini della perimetrazione dell'ambito di indagine, ricerca e applicazione degli osservatori culturali.

Oltre ai tre indicati precedentemente, se ne hanno di altri, differenziati, in particolar modo, dalla dimensione geografica che studiano.

⁴⁸ Fondazione Symbola è una fondazione privata che promuove, tramite attività di ricerca e analisi, le qualità italiane, soprattutto le realtà imprenditoriali di eccellenza. I progetti di valorizzazione sono portati avanti con l'obiettivo di descrivere situazioni e contesti spesso scarsamente noti. Tutto ciò viene perseguito grazie ad un insieme di strumenti, tra cui i Report annuali, che corrispondono a studi dedicati a specifici soggetti e contesti.

L'utilizzo di sistemi di classificazione delle attività economiche, come possono essere i codici ATECO o i codici NACE, risulta assolutamente necessario in quanto forniscono un livello di omogeneità e standardizzazione dei dati e, di conseguenza, consentono misurazioni, rielaborazioni statistiche e quantitative in modo da creare sistemi informativi che possano effettivamente svolgere il ruolo di supporto nelle azioni di *decision making*.

2.5.1 I codici ATECO e il Libro bianco sulla creatività del Ministero della Cultura

In Italia è il Ministero della Cultura ad aver proposto un modello di perimetrazione del settore produttivo creativo-culturale. Questo è avvenuto nel 2009 quando è stata creata una Commissione di studio per elaborare un rapporto inerente alla creatività e alla produzione culturale nel Bel Paese.

Dal lavoro di questo gruppo di esperti è nato il *Libro bianco sulla creatività* all'interno del quale viene proposto un tentativo, si aggiunge ben riuscito, di individuazione e circoscrizione del settore delle industrie culturali. Il documento prodotto dalla commissione ministeriale si fa portatore di una convenzione condivisa circa la definizione di industrie creative culturali che ha largamente trovato supporto nel panorama nazionale, tanto da essere ripreso successivamente in indagini e analisi composte da altre istituzioni e realtà private.

Il tentativo di perimetrazione poggia le basi sul modello tripartito, estremamente simile a quello già in precedenza descritto, composto da sfere in cui la risorsa creativo-culturale viene poi declinata in specifici processi produttivi (Santagata, 2009):

- *Cultura materiale*: si tratta sicuramente della sfera all'interno della quale la creatività rappresenta la risorsa *core*. Inoltre, presenta un carattere peculiare in quanto, solitamente, è identitaria sia del territorio che, più nel dettaglio, della comunità all'interno della quale vi si riscontra.
- *Produzione di contenuti e informazione*; in questo sotto-ambito si ritrova tutto ciò che appartiene alla sfera della comunicazione, infatti, vi si riscontrano le industrie dell'editoria, come anche della produzione cinematografica;
- *Patrimonio culturale*: questa risorsa è caratteristica di ogni paese che si va a studiare e i soggetti principali che ne fanno uso sono i luoghi della cultura, tramite attività di tutela e valorizzazione. Andando ad analizzare il caso italiano se ne

riscontra una particolare diversificazione soprattutto a livello regionale, motivo principale per cui si auspica che ogni ente territoriale regionale si doti di un osservatorio culturale in modo che ognuno di questi strumenti risulti adatto e performante rispetto al contesto specifico all'interno del quale si trova ad operare. Ovviamente ognuna di queste tre sfere, in cui viene suddiviso il sistema creativo-culturale, dimostra di avere al suo interno un elevato e complesso numero di attività produttive. Per riuscire a comprendere quanto appena detto, si riporta la Tabella 2, estratta dal *Libro bianco sulla creatività*. In questo modo vengono anche indicate quelle che possono essere le specifiche attività creativo-culturali e le loro aree di afferenza.

Tabella 2. I settori della Industrie Culturali e Creative

Cultura materiale	Moda Design industriale e Artigianato Industria del Gusto
Produzione di contenuti, informazione e comunicazioni	Software Editoria TV e Radio Cinema Pubblicità
Patrimonio storico e artistico	Patrimonio culturale Musica e Spettacolo Architettura Arte contemporanea

Fonte: Santagata (2009)

Analizzando la Tabella 2 si comprende come la commissione ministeriale abbia deciso di scomporre l'ambito culturale in dodici settori economici. In questo modo viene fornita una perimetrazione lineare e non complicata che permette però di intendere il carattere composito e complesso della realtà all'interno della quale gli osservatori culturali si ritrovano a raccogliere, analizzare e comunicare dati.

Questa elaborazione descrittiva per l'individuazione del SPCC viene poi rivista tramite l'applicazione di un sistema di classificazione degli ambiti produttivi economici tale da creare una metodologia standardizzata utile a fini statistici.

Nel caso italiano si tratta dell'ATECO, ovvero del sistema di classificazione delle attività economiche che solitamente viene adottato dall'ISTAT per compiere rilevazioni

economico-statistiche inerenti ogni settore della filiera produttiva del paese permettendone un'accurata descrizione.

Attraverso l'utilizzo di questo strumento, ogni attività economica è contrassegnata da una combinazione alfanumerica che ne identifica, tramite la lettera il settore di afferenza, mentre attraverso i numeri si rappresentano categorie e/o sottocategorie di riferimento.

Ricorrendo ad uno strumento classificatorio come questo si raggiunge un livello di standardizzazione delle metodologie di raccolta e analisi dei dati, attività tra le quali rientrano anche quelle svolte da un osservatorio culturale. Infatti, andando ad analizzare le realtà di osservazione attive in Italia – se ne prendano come esempio i casi rappresentativi dell'Emilia-Romagna oppure la proposta per un nascente osservatorio per le *performing arts* avanzato dall'Università Ca' Foscari di Venezia per la Regione Veneto – si vede come le strutture informative ricorrano all'utilizzo di questi codici.

Si tratta ovviamente di una classificazione in continua revisione⁴⁹ e aggiornamento per permettere una descrizione aderente alla realtà che si presenta in costante evoluzione e trasformazione. Il tutto è permesso dalla stretta collaborazione che si è instaurata tra numerosi soggetti: ISTAT, Agenzia delle Entrate e vari Ministeri del governo italiano.

Il sistema ATECO, come è stato poco prima accennato, si basa su combinazioni alfanumeriche che si spostano dalla dimensione del generale fino ad una maggiormente dettagliata, quindi, dall'individuazione del settore si passa a quelle più dettagliate sino ad arrivare al dato specifico della singola attività economica.

Per comprendere il funzionamento dei codici si riporta un esempio, ovvero quello dell'attività del campo della recitazione.

In questo caso il codice assegnato è R 90.01.01 in cui:

- R (lettera maiuscola) indica il settore: “Attività artistiche, sportive, di intrattenimento e divertimento”;
- 90 (2 cifre) corrisponde alla divisione: “Attività creative, artistiche e di intrattenimento”;
- 90.0 (3 cifre) è assegnato al gruppo: “Attività creative, artistiche e di intrattenimento”;

⁴⁹ I codici ATECO hanno subito nel corso degli anni numerose revisioni in particolari negli anni 1991, 2002, 2007 e l'ultima, che si è attuata nel 2022, ha portato alla forma attuale.

- 90.01 (4 cifre) rappresenta la classe: “*Rappresentazioni artistiche*”;
- 90.01.0 (5 cifre) è per la categoria: “*Rappresentazioni artistiche*”;
- 90.01.01 (6 cifre) è infine la sottocategoria: “*Attività nel campo della recitazione*”.

Per comprendere ulteriormente il funzionamento si indica come il codice R 90.01.09 corrisponda ad un’attività simile a quella precedentemente esemplificata; infatti, una stretta somiglianza si riconosce mettendo a confronto le due combinazioni, ma in realtà se tradotta, la seconda rappresenta le “*altre rappresentazioni artistiche*”.

Questi due strumenti, il *Libro bianco sulla creatività* e i codici ATECO, sono stati effettivamente congiunti per raggiungere una rappresentazione standardizzata, in modo da permette indagini statistiche riguardati il settore produttivo creativo e culturale. Questa operazione è stata fatta tramite l’utilizzo dello strumento del *Sistema informativo Excelsior*, nato dalla sinergia tra Unioncamere⁵⁰ e l’ANPAL⁵¹, per il monitoraggio della domanda e l’offerta di lavoro e tutte le informazioni annesse. In particolare, questo strumento informativo ha condotto nel 2023 un’indagine inerente al settore creativo-culturale, conclusa con la pubblicazione di un rapporto⁵² utile, se non indispensabile, ai fini della tesi.

All’interno di questo documento, Unioncamere (2023) definisce il SPCC, basandosi sulle teorizzazioni ministeriali, come anche propone una dettagliata individuazione dei singoli casi che compongono la complessa costellazione di attività che ve ne si riconosce all’interno. Tutto questo, per il raggiungimento di un linguaggio e di una metodologia di utilizzo dei dati standardizzati, viene fatto tramite l’impiego del sistema classificatorio ATECO. Questa perimetrazione offerta da Unioncamere parte individuando quattro campi, chiamati settori:

- Industrie creative;
- Industrie culturali;
- Patrimonio storico-artistico;
- Performing arts e intrattenimento.

⁵⁰ Unioncamere è l’Unione italiana delle Camere di commercio, industria, artigianato e agricoltura. È l’ente rappresentante del sistema camerale italiano.

⁵¹ ANPAL era l’Agenzia Nazionale Politiche Attive del Lavoro e coordinava la rete nazionale di servizi al lavoro. Questo ente è stato soppresso dal Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 22 novembre 2023, n. 230 e le sue funzioni sono state assorbite dal Ministero del lavoro e delle politiche sociali.

⁵² Unioncamere (2023), *Imprese e professioni culturali e creative. I fabbisogni professionali e formativi delle imprese culturali e creative, Indagine 2023*. Roma.

Le *Industrie creative* sono comprese nel settore M – *Attività professioni, scientifiche e tecniche* in cui si ritrovano i codici per le seguenti categorie all'interno delle quali si sviluppano poi ulteriori sottocategorie, inserite in Tabella 3.

Tabella 3. Corrispondenza codici ATECO e attività delle industrie creative

ATECO	ATTIVITÀ ECONOMICA
70.21.0	Pubbliche relazioni e comunicazione
71.11.0	Attività degli studi di architettura
71.12.1	Attività degli studi di ingegneria
71.12.2	Servizi di progettazione di ingegneria integrata
73.11.0	Agenzie pubblicitarie
73.12.0	Attività delle concessionarie e degli altri intermediari di servizi pubblicitari
74.10.1	Attività di design di moda e design industriale
74.10.2	Attività dei disegnatori grafici
74.10.3	Attività dei disegnatori tecnici
74.10.9	Altre attività di design

Fonte: Unioncamere (2023)

Invece, per quanto riguarda le *industrie culturali* inserite nella Tabella 4, queste si distribuiscono su un numero maggiore di settori:

- C – *Attività manifatturiere*
- G – *Attività commerciali*
- J – *Servizi di informazione e comunicazione*
- M – *Attività professioni, scientifiche e tecniche*
- N – *Noleggio, agenzie di viaggio, servizi di supporto alle imprese*

Tabella 4. Corrispondenza codici ATECO e attività delle industrie culturali

ATECO	ATTIVITÀ ECONOMICA
17.23.0	Fabbricazione di prodotti cartotecnici
18.11.0	Stampa di giornali
18.12.0	Altra stampa
18.13.0	Lavorazioni preliminari alla stampa e ai media
18.14.0	Legatoria e servizi connessi
18.20.0	Riproduzione di supporti registrati
26.40.0	Fabbricazione di apparecchi per la riproduzione e registrazione del suono e delle immagini
26.70.2	Fabbricazione di apparecchiature fotografiche e cinematografiche
32.40.1	Fabbricazione di giochi (inclusi i giochi elettronici)
47.61.0	Commercio al dettaglio di libri nuovi in esercizi specializzati
47.62.0	Commercio al dettaglio di giornali e articoli di cartoleria in esercizi specializzati
47.63.0	Commercio al dettaglio di registrazioni musicali e video in esercizi specializzati
58.11.0	Edizione di libri

58.13.0	Edizione di quotidiani
58.14.0	Edizione di riviste e periodici
58.19.0	Altre attività editoriali
58.21.0	Edizione di giochi per computer
58.29.0	Edizione di altri software
59.11.0	Attività di produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi
59.12.0	Attività di post-produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi
59.13.0	Attività di distribuzione cinematografica, di video e di programmi televisivi
59.14.0	Attività di proiezione cinematografica
59.20.1	Edizione di registrazioni sonore
59.20.2	Edizione di musica stampata
59.20.3	Studi di registrazione sonora
60.10.0	Trasmissioni radiofoniche
60.20.0	Programmazione e trasmissioni televisive
62.01.0	Produzione di software non connesso all'edizione
62.02.0	Consulenza nel settore delle tecnologie dell'informatica
62.09.0	Altre attività dei servizi connessi alle tecnologie dell'informatica
63.12.0	Portali web
63.91.0	Attività delle agenzie di stampa
74.20.2	Laboratori fotografici per lo sviluppo e la stampa
74.30	Traduzione e interpretariato
77.22	Noleggio videocassette e dischi
82.99.2	Agenzie di distribuzione libri, giornali e riviste
90.03.0	Creazione artistiche e letterarie

Fonte: Unioncamere (2023)

Andando ad analizzare il *patrimonio storico-artistico*⁵³ si può notare, guardando la Tabella 5, come sia composto solamente da attività appartenenti alla settore R – *Attività artistiche, sportive, di intrattenimento e divertimento* – divisione 90 – *Attività di biblioteche, archivi, musei ed altre attività culturali* – qui di seguito riportate.

Tabella 5. Corrispondenza codici ATECO e attività del patrimonio storico-artistico

ATECO	ATTIVITÀ ECONOMICA
91.01.0	Attività di biblioteche e archivi
91.02.0	Attività di musei
91.03.0	Gestione dei luoghi e monumenti e attrazioni simili

Fonte: Unioncamere (2023)

⁵³ Il rapporto di Unioncamere non tiene conto per nulla del patrimonio naturale, nonostante questo sia riconosciuto dallo Stato italiano come componente fondamentale del patrimonio, tanto da intervenire nella correzione di uno dei dodici principi fondamentali della Costituzione (art. 9). In questo senso, si consiglia di considerare anche il codice ATECO R 91.04.0 corrispondente a *Attività degli orti botanici, dei giardini zoologici e delle riserve naturali*.

Performing arts e intrattenimento è l'ultimo settore che viene indicato per la perimetrazione del SPCC e anche in questo si riconosce una certa trasversalità tra i vari settori, come si può riscontrare analizzando la Tabella 6; infatti, si hanno attività:

- Commerciali (G);
- Noleggio, agenzie di viaggio, servizi di supporto alle imprese (N);
- Istruzione (P);
- Artistiche, creative, sportive, di intrattenimento e divertimento (R).

Tabella 6. Corrispondenza codici ATECO e attività delle performing arts e dell'intrattenimento

ATECO	ATTIVITÀ ECONOMICA
47.79.0	Commercio al dettaglio di articoli di seconda mano in negozi
82.30.0	Organizzazione di convegni e fiere
85.52.0	Formazione culturale
90.01.0	Rappresentazioni artistiche
90.02.0	Attività di supporto alle rappresentazioni artistiche
90.04.0	Gestione di teatri, sale da concerto e altre strutture artistiche
93.21.0	Parchi di divertimento e parchi tematici

Fonte: Unioncamere (2023)

Infine, il rapporto *Imprese e professioni culturali e creative* fa riferimento ad un quinto "settore" che può essere compreso tra le industrie creative, ovvero, quelle artigianali corrispondenti al *Made in Italy* a contenuto culturale, rappresentato in Tabella 7. Si tratta di un insieme di imprese che vengono definite *creative driven*. I processi creativi di queste attività economiche sono altamente caratterizzata dalla presenza dell'elemento creativo. Importante tenere in considerazione anche questo settore in quanto rappresenta un ambito economico e culturale fondamentale per il nostro paese, anche in relazione agli scambi commerciali con i paesi stranieri, quindi, nella dimensione delle esportazioni. Analizzando questo ambito si riconoscono soprattutto attività appartenenti al settore C (*attività manifatturiere*) legate alla dimensione artigianale, ma anche altre dell'ambito dei *servizi di alloggio e di ristorazione* (I) e di *altri servizi* (S). Serve ricordare che, quelle di seguito riportate, sono realtà economiche che di culturale presentano la creatività impiegata nella produzione di beni, ma anche il processo di trasmissione della tradizione artigianale italiana, elemento fondamentale di un paese caratterizzato da un tessuto imprenditoriale composto, in maniera eccezionale, da piccole e medie realtà. Si comprende quanto appena esposto andando ad analizzare codici come quelli corrispondenti alla lavorazione del vetro e le tecniche del vetro soffiato, attività tipica di

specifiche microaree italiane, come per esempio l'isola di Burano, all'interno della laguna veneziana.

Tabella 7. Corrispondenza codici ATECO e attività del Made in Italy a contenuto culturale

ATECO	ATTIVITÀ ECONOMICA
10.73.0	Produzione di paste alimentari, di cuscus e di prodotti farinacei simili
11.01.0	Distillazione, rettifica e miscelatura degli alcolici
11.02.1	Produzione di vini da tavola e v.q.p.r.d ⁵⁴
11.02.2	Produzione di vino spumante e altri vini speciali
13.99.1	Fabbricazione di ricami
13.99.2	Fabbricazione di tulle, puzzi e merletti
14.13.2	Sartoria confezione su misura di abbigliamento esterno
15.11.0	Preparazione e concia del cuoio e pelle; preparazione e tintura di pellicce
15.12.0	Fabbricazione di articoli da viaggio, borse e simili, pelletteria e selleria
16.29.4	Laboratori di cornici
23.19.2	Lavorazione di vetro a mano e a soffio artistico
23.19.9	Fabbricazione di altri prodotti in vetro (inclusa la vetreria tecnica)
23.41.0	Fabbricazione di prodotti in ceramica per usi domestici e ornamentali
23.70.2	Lavorazione artistica del marmo e di altre pietre affini, lavori in mosaico
25.12.1	Fabbricazione di porte, finire e loro telai, imposte e cancelli metallici
25.99.3	Fabbricazione di oggetti in ferro, in rame e altri metalli
26.52.0	Fabbricazione di orologi
30.12.0	Costruzione di imbarcazioni da diporto e sportive
31.01.1	Fabbricazione di sedie e poltrone per ufficio e negozi
31.02.0	Fabbricazione di mobili per cucina
31.09.1	Fabbricazione di mobili per arredo domestico
31.09.2	Fabbricazione di sedie e sedili (esclusi quelli per aeromobili, autoveicoli, navi, ufficio e negozi)
31.09.3	Fabbricazione di poltrone e divani
31.09.4	Fabbricazione di parti e accessori di mobili
31.09.5	Finitura di mobili
31.09.9	Fabbricazione di altri mobili (inclusi quelli per arredo esterno)
32.12.1	Fabbricazione di oggetti di gioielleria ed oreficeria in metalli preziosi o rivestiti di metalli preziosi
32.12.2	Lavorazione di pietre preziosa e semipreziose per gioielleria e per uso industriale
32.20.0	Fabbricazione di strumenti musicali (incluse parti e accessori)
32.40.2	Fabbricazione di giocattoli (inclusi i tricicli e gli strumenti musicali giocattolo)
56.10.1	Ristorazione con somministrazione; ristorazione connessa alle aziende agricoli
95.24.0	Riparazione di mobili e di oggetti di arredamento; laboratori da tappezzeria

Fonte: Unioncamere (2023)

⁵⁴ V.Q.P.R.D è la sigla per indicare il vino di qualità prodotto in regioni determinate.

Quanto appena esposto è un modello accurato e riuscito per la perimetrazione del settore creativo-culturale, per cui potrebbe essere fatto proprio e utilizzato dagli osservatori culturali presenti sul territorio nazionale in modo da concretizzare la necessità di metodologie uniformi e condivise, anche con conseguente concretizzazione della possibilità di una messa in rete di tutti questi strumenti informativi.

In base al caso specifico e alla volontà del promotore dell'osservatorio culturale, si deciderebbe di porre l'attenzione su tutti gli ambiti esposti oppure di selezionarne solamente alcuni. In entrambi i casi, comunque, si raggiungerebbe un approccio nazionalmente accettato e omogeneo che permetterebbe anche un confronto tra le diverse realtà territoriali e il raggiungimento di un ulteriore livello nel campo delle politiche culturali.

Purtroppo, nonostante l'auspicio di giungere il prima possibile a questa standardizzazione di approcci e linguaggi statistici, bisogna prima attendere che ogni governo regionale italiano si doti e attivi un proprio strumento per l'osservazione culturale. Solamente in seguito a questo si vivrebbe la situazione tale per cui sarebbe possibile una messa in rete su scala nazionale di questi organismi per il *policy making* (Taormina, 2023).

2.5.2 I codici NACE e il rapporto *ESSnet-Culture*

A livello superiore rispetto a quello nazionale italiano si riscontra un altro sistema di classificazione delle attività economiche; questo è stato creato, e viene costantemente aggiornato, dall'Unione Europea. Si tratta del sistema di classificazione NACE⁵⁵ che deriva a sua volta da quello ISIC⁵⁶ delle Nazioni Unite. La sigla NACE sta per *Nomenclature générale des Activités économiques dans les Communautés Européennes* ovvero *Classificazione statistica delle attività economiche nelle Comunità europee* e presenta una struttura affine a quella del modello italiano. Non a caso il secondo è stato costruito e appositamente uniformato al primo, in modo da avere corrispondenza tra di essi.

⁵⁵ Per essere corretti si utilizza il sistema NACE Rev.2 in quanto questo strumento è nato dall'aggiornamento, e conseguente ampliamento, della NACE Rev.1.1.

⁵⁶ La sigla ISIC sta per *International Standard Industrial Classification of All Economic Activities* e corrisponde al sistema di classificazione delle attività economiche sviluppato dalle Nazioni Unite e applicato all'interno del, già analizzato, *UNESCO Framework for Cultural Statistics*.

Nel sistema europeo si riscontra un'impalcatura gerarchica suddivisa in quattro livelli – sezione, divisione, gruppo, classe – che descrive, a fini statistici, l'intero ambito produttivo ed economico. Esso corrisponde ad uno strumento tanto utile quanto necessario poiché permette un'armonizzazione statistica per la raccolta dati tra e degli Stati membri che applicano poi questo modello con un maggior dettaglio. Infatti, nel caso italiano i codici ATECO rappresentano la proiezione più dettagliata e specifica dei codici NACE.

Nel caso della NACE Rev.2 I principi che si adottano per la distinzione delle attività economiche sono tre e corrispondono a input, processo produttivo e output; in base a questi vengono individuati i vari settori produttivi ed economici.

Si comprende come anche in questa situazione, tramite l'applicazione dello strumento appena descritto, sia possibile perimetrare e riconoscere il settore delle attività creativo-culturali in maniera oggettiva e scalabile.

Il processo di definizione è stato reso possibile grazie alla collaborazione sviluppatasi tra Eurostat⁵⁷, *ESSnet-Culture*⁵⁸ e *LEG-Culture*⁵⁹ da cui è nato il *report ESSnet-Culture*. Quest'ultimo corrisponde ad un documento fondamentale che, con cadenza regolare, va a raccogliere ed analizzare i dati riguardanti molteplici aspetti della cultura, intesa come elemento e motore economico nei territori della Comunità Europea. Si ritorna alla NACE Rev.2 in quanto questa viene selezionata come sistema tassonomico classificatorio da parte degli enti europei appena indicati.

Inoltre, serve aggiungere che la nuova teorizzazione dei confini del SPCC, proposta a livello europeo, tramite quanto appena descritto, si è manifestata in concomitanza con il desiderio e la necessità di un documento che fosse, da una parte composto sulla falsariga del *Framework for Cultural Statistics* dell'UNESCO (2009), e che aggiornasse quanto veniva riportato all'interno del *Rapporto KEA-EU*⁶⁰ (2006). Ciò risulta una diretta conseguenza di due elementi: la costante evoluzione che caratterizza il settore delle ICC e il continuo sviluppo del dibattito inerente all'economia della cultura.

⁵⁷ Eurostat è l'Ufficio Statistico dell'Unione Europea e compie indagini statistiche a livello europeo permettendo così un'analisi della comunità e comparazioni tra gli Stati membri.

⁵⁸ *ESSnet-CULTURE* è un gruppo di lavoro voluto e creato da Consiglio d'Europa e Parlamento Europeo.

⁵⁹ Leadership Group Culture.

⁶⁰ Il rapporto KEA-EU è il primo documento con cui l'Unione Europea nel 2006 definisce il settore culturale. Inoltre, corrisponde ad uno dei primi tentativi su scala nazionale in questo senso.

Infatti, se si mettono a confronto il *report Essnet-Culture* e il *Rapporto KEA-EU* si nota un ampliamento dell'ambito preso in esame: si ha un'espansione dei domini con l'inserimento di alcune attività creative rispetto all'elaborazione antecedente.

L'elaborazione teorica proposta dall'*ESSnet-Culture* con la quale si perimetra il SPCC è composta da una struttura divisa in dieci domini, che vengono di seguito riportati:

- Patrimonio;
- Archivi;
- Biblioteche;
- Libri e stampa;
- Arti visive;
- Arti performative;
- Audiovisivo e multimedia;
- Architettura;
- Pubblicità;
- Artigianato artistico.

Mettendo a confronto questa divisione in domini culturali con a quella presentata nel sottoparagrafo precedente, si individua come la seconda proposta di perimetrazione delle ICC, che viene dalle istituzioni europee, risulta sicuramente più dettagliata. Infatti, numerose attività manifatturiere, in particolare quelle artigianali, qui vengono contemplate e considerate insieme a tutte le altre. Questo dimostra che effettivamente la scelta dell'ambito di indagine è assolutamente arbitraria, si tratta di una situazione dovuta quasi esclusivamente alla complessità di questo macrosettore che in qualche modo deve essere affrontata per raggiungerne una corretta ed approfondita comprensione.

Piuttosto, per entrare maggiormente nello specifico serve ora passare a descrivere il sistema di classificazione europeo. La NACE Rev.2 presenta, come già indicato, una struttura praticamente identica al sistema ATECO ovvero assegna ad ogni attività economica un codice alfanumerico. La corrispondenza che si riscontra tra i due sistemi tassonomici si giustifica in quanto quello italiano, per una questione di omogeneità e uniformità dei dati, come succede per tutti gli altri Stati membri, fa utilizzo delle stesse combinazioni alfanumeriche di quello europeo. A dimostrazione di questo è anche la corrispondenza nelle sezioni-settori – ognuna contraddistinta da una lettera che va dalla A alla U – in quanto se ne hanno venti in entrambi i casi. L'unica differenza significativa che si riscontra sta nel maggior grado di dettaglio che contraddistingue la classificazione ATECO piuttosto che la NACE.

Interessante vedere e studiare la teorizzazione applicata dall'*ESSnet-Culture* abbia concepito la perimetrazione del settore culturale e la divisione dei dieci domini precedentemente esposti, basandosi sul concetto di ciclo di produzione culturale, già visto con il FCS. In particolare, si ricorre alla descrizione di sei funzioni protagoniste del processo di produzione del valore che interessa le ICC. Queste sono di seguito riportate:

- Creation;
- Production and publishing;
- Dissemination and trade;
- Preservation;
- Education;
- Management and regulation.

Grazie a questo è quindi possibile a passare a definire il SPCC rappresentato in forma grafica, come in Tabella 8, ai fini della tesi tramite la quale comprendere quelle che sono le sue coordinate principali.

Tabella 8. Corrispondenza tra domini culturali, codici NACE Rev.2 e attività economiche

DOMINI CULTURALI	NACE	ATTIVITÀ ECONOMICA
Patrimonio (musei, biblioteche e archivi)	91.01	attività di biblioteche e archivi
	91.02	attività di musei
	91.03	gestione di luoghi e monumenti storici e attrazioni simili
libri e stampa	47.61	commercio al dettaglio di libri in esercizi specializzati
	47.62	commercio al dettaglio di giornali e articoli di cartoleria in esercizi specializzati
	58.11	edizione di libri
	58.13	edizione di quotidiani
	58.14	edizione di riviste e periodici
	63.91	attività delle agenzie di stampa
	74.30	traduzione e interpretariato
arti visive	74.10	attività di design specializzate
	74.20	attività fotografiche
	90.03	creazioni artistiche
architettura	71.11	attività di architettura
arti performative	90.01	arti performative
	90.02	attività di supporto alle rappresentazioni artistiche
	90.04	gestione di teatri, sale da concerto e altre strutture artistiche
Audiovisivo e multimediale	47.63	commercio al dettaglio di registrazioni musicali e video in esercizi specializzati
	58.21	edizione di giochi da computer
	59.11	attività di produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi

	59.12	attività di post-produzione cinematografica, di video e di programmi televisivi
	59.13	attività di distribuzione cinematografica, di video e di programmi televisivi
	59.14	attività di proiezione cinematografica, di video e di programmi televisivi
	59.20	attività di registrazione sonora ed editoria musicale
	60.10	trasmissioni radiofoniche
	60.20	programmazione e trasmissioni televisive
	77.22	noleggio di videocassette e dischi
pubblicità	73.11	agenzie pubblicitarie
istruzione	85.52	educazione culturale

Fonte: European Commission (2012)

Ponendo a confronto le perimetrazioni del settore creativo-culturale proposta in ambito europeo e italiano, si riconoscono tra le due alcune differenze. In particolar modo, nella seconda si ha un maggior grado di dettaglio, dovuto sicuramente anche ad una struttura maggiormente ramificata e granulare del sistema di classificazione delle attività economiche – ATECO. Inoltre, è importante indicare che l'*ESSnet-Culture* non tiene in considerazione tutta quelle che è la produzione manifatturiera, per intenderci tutta la sfera afferente all'artigianato, che rappresenta sicuramente una realtà estremamente rilevante sia dal punto di vista economico che da quello culturale, in particolare per il contesto italiano. Questa esclusione però assume un senso quando si parla di osservazione culturale in quanto l'artigianalità non propone uno sviluppo socioculturale al pari di beni e/o servizi offerti da un teatro, oppure un museo, o ancora una biblioteca che si affaccia verso la sua comunità di riferimento.

In questo modo si comprende quanto effettivamente la delineazione dell'ambito di osservazione e applicazione di strumenti informativi per il *policy making* in ambito culturali corrisponda a qualcosa di assolutamente arbitrario e di caso in caso si riscontrano, come precedentemente indicato, situazioni diverse.

La codificazione è un'azione e un approccio fondamentale nel processo di osservazione culturale. Infatti, si presenta come una sorta di arma a doppio taglio proprio perché permette una scalabilità dell'applicazione dello strumento informativo oggetto della tesi da una parte, ma dall'altra tutto quello che non viene classificato, per cui non assume quindi la forma di un numero, non viene considerato (Cacciatore, Panozzo, 2024).

Le dinamiche e i rapporti che si sviluppano tra categorizzazione, qualificazione e perimetrazione sono da trattare con estrema attenzione in quanto sono la premessa

fondamentale per quello che sarà poi lo sviluppo delle attività di un qualsiasi osservatorio culturale, sia di piccole che di grandi dimensioni (Trimarchi, 2011).

Quindi, si conclude dicendo che i filtri, usati per definire l'ambito da analizzare e all'interno del quale attuare l'attività di osservazione, influenzano in maniera decisiva l'osservazione stessa (Trimarchi, 2011; Cacciatore, Panozzo, 2024).

Proprio per questo anche all'interno di un contesto nazionale, come quello italiano, si possono riconoscere osservatori diversi gli uni dagli altri in quanto caratterizzati da proprietà uniche.

Questa condizione sarà indagata nel capitolo successivo, all'interno del quale verranno proposte le tappe storiche, il processo di nascita e sviluppo di questa pratica in Italia e una panoramica degli strumenti informativi per le politiche culturali a livello regionale.

Quindi, grazie al terzo capitolo sarà possibile vedere come effettivamente, per tutta una serie di fattori già indicati nella prima parte di questo elaborato, tra cui si riconosce in particolare la scelta riguardante la perimetrazione dell'ambito da monitorare, ogni osservatorio assuma struttura, obiettivi e risultati conseguiti diversi rispetto a qualsiasi altro strumento di questo tipo appartenente allo stesso contesto nazionale.

CAPITOLO III – GLI OSSERVATORI CULTURALI REGIONALI IN ITALIA

3.1 Coordinate storiche

L'Osservazione culturale è un fenomeno che, come è stato analizzato da Taormina (2011, 2023), caratterizza l'Italia da metà degli anni Ottanta. Infatti, nel 1985, come è stato precedentemente esposto, è stato fondato grazie alla legge 163/1985 il primo caso di strumento informativo di questo tipo: l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo. Prendendo in considerazione questo specifico strumento informativo per il *policy making* culturale, si nota una dimensione che è stata in realtà lentamente abbandonata con il passare del tempo. Infatti, sempre meno sono gli osservatori che assumono una dimensione direttamente nazionale, bensì quando hanno a che fare con dimensioni territoriali così estese tendono a compattarsi in reti. Questo avviene ormai per non rischiare che un livello di dettaglio poco specifico e una lontananza sia geografica che di analisi dal contesto di riferimento, comportino il rischio di scorrette e mal orientate attività di raccolta e rielaborazione dati e conseguentemente di politiche culturali. Si potrebbe quasi affermare che il naturale soggetto politico che, almeno in Italia, dovrebbe e potrebbe far utilizzo degli osservatori culturali, trovando in questi un importante elemento di supporto nelle azioni politiche e nei conseguenti interventi, sono le amministrazioni regionali (Taormina, 2011, 2023).

Difatti, da un organismo attivo su scala nazionale si è man mano venuta a creare, processo che continua tutt'ora, una costellazione di osservatori con dimensioni diverse, o per meglio dire, afferenti a aree geografiche minori. In aggiunta, con lo sviluppo anche del dibattito, inerente la materia specifica della mappatura culturale, sono sorti strumenti per il *policy making* a livello regionale.

Questo è dipeso anche dalla conformazione e l'organizzazione governativa italiana che caratterizza la Repubblica italiana del fatto ad essere costituita dallo Stato e quattro tipologie di enti territoriali:

- Regioni e Province autonome;
- Province;
- Comuni e Città metropolitane.

Fondamentale, nella dimensione dell'oggetto di tesi analizzato, risulta essere la divisione in Regioni e Province autonome dell'area nazionale, così come dell'amministrazione. Questo processo di conformazione del nostro paese ha permesso la creazione di organi

governativi che si ponessero a metà tra lo stato e il territorio (Cammelli, 1998), stesso spazio all'interno del quale si può innestare l'azione degli osservatori culturali. Infatti, questi strumenti assumono il ruolo di mediatori nel dialogo che si instaura tra i decisori politici, quale lo Stato e le Regioni, in seguito alla Riforma Costituzionale del Titolo V (Taormina, 2011), e direttamente il territorio, abitato e popolato dal settore creativo culturale (Schuster, 2002; Taormina, 2011).

Il periodo in cui si sviluppa questo fondamentale fenomeno di applicazione dell'attività di monitoraggio e raccolta dati al settore culturale è caratterizzato da un eccezionale fermento dovuto ad un impulso vitale ricevuto da una numerosa serie di fattori.

Sicuramente uno di questi elementi, che ha comportato la ripresa dibattito riguardo l'osservazione culturali in Italia, corrisponde ad una maggiore quantità di stanziamenti pubblici indirizzati alla cultura, forse in concomitanza con un'apertura di visione nei confronti di questa risorsa, non più solamente vista come un qualcosa da tutelare, ma bensì, anche da valorizzare (Bodo, 1994).

Secondo quanto evidenziato da Taormina (2011), questo cambio di prospettiva è trovava riflesso anche nel cambiamento delle forze politiche che tra i punti politici da sviluppare inserivano anche il benessere socioculturale della comunità. Infatti, si può notare che le regioni, che per prime raccolsero la sfida della mappatura ed in seguito dell'osservazione culturale, erano quelle maggiormente vicine ad una sfera di sinistra (Taormina, 2011). Esempio di questo è l'Emilia-Romagna ormai da sempre connotata da governi di quell'orientamento politico.

Inoltre, tra i numerosi motivi, corrispondenti quasi ad una fortunata serie di eventi – allineamento dei pianeti se così possiamo dire – che hanno portato all'affermarsi di un iniziale e felicissimo momento di fondazione di osservatori culturali in Italia si ha, in seguito alla creazione delle Regioni e delle Provincie autonome, il decentramento amministrativo. Con questo si intende quel passaggio di insegne che ha comportato uno spostamento di potere e di responsabilità di intervento politico, in alcuni ambiti e materie specifici, dallo Stato alle Regioni. Infatti, dagli anni Settanta, l'Italia presenta un'organizzazione pseudofederale che solo successivamente ha trovato una corretta messa a terra, ovvero quando le regioni sono state riconosciute a tutti gli effetti, o quasi, come vere e proprie realtà politiche dotate anche di autonomia in numerose discipline (Caravita di Torito, 2006).

Se gli osservatori culturali sono una realtà presente e in continuo aumento nel Bel paese è per merito di quel processo di assestamento e riorganizzazione politica definito appunto

decentramento amministrativo. Lo sviluppo e i cambiamenti subiti dalle amministrazioni governative, come anche quelli che si sono riscontrate nelle rispettive competenze, hanno permesso il passaggio di potere, o meglio di potestà, fino agli organi territoriali. Serve indicare come quest'ultimi, per loro forma e struttura, risultino molto più adatti e capaci nel saper correttamente applicare e sfruttare strumenti descrittivi della realtà per mettere a terra azioni di *decision making*. Ciò dipenderebbe, infatti, da una maggior aderenza e prossimità al territorio e alle realtà locali. Per questo, il livello governativo regionale riesce a individuare e comprendere le esigenze effettive, sostenere le tendenze riconosciute e colmare i vuoti tramite attività di investimenti dei fondi pubblici.

In seguito, è stato grazie alle decisioni e agli indirizzi politici degli enti locali degli anni Ottanta che ha preso avvio una stagione di interventi che trovavano nucleo principale negli obiettivi di studio e miglioramento del rapporto tra bisogni e servizi con l'obiettivo di migliorare e sviluppare il benessere della comunità, da molteplici punti di vista. In questo modo si inseriva anche un nuovo modo di "fare cultura", non solamente indirizzato alla sua conservazione, ma bensì sviluppando attività di trasmissione della prima tramite modalità maggiormente concrete e orientate verso i singoli (Taormina, 2011).

Per quanto riguarda l'ambito di interesse dell'elaborato, questo passaggio amministrativo di consegna, tra Stato e Regioni, venne sancito tramite il Decreto del Presidente della Repubblica 24/07/1977, n. 616⁶¹, il quale assegna tra le materie di responsabilità delle Regioni le «[...] attività di promozione educativa e culturale [...]».⁶² A questo ne seguì tutta una serie di emanazione di leggi regionali con cui ogni ente locale componeva e definiva quelle che erano le sfere a livello di responsabilità, organizzazione e programmazione di intervento.

In parallelo, e anche grazie a questo processo di cambiamento amministrativo e politico, si è venuto a manifestare un incremento, per nulla marginale, degli investimenti stanziati nel culturale. Infatti, se si consulta il *Rapporto sull'Economia della Cultura in Italia 1980-1990* si può assistere – proprio all'interno del periodo in cui si manifestarono e vennero a svilupparsi le prime esperienze di osservazione culturale italiana – ad una riduzione dell'intervento statale, ma anche ad una corrisposta crescita dei finanziamenti di origine regionale definendo, quindi, una maggiore centralità nelle attività culturali appartenente proprio agli enti locali quali Regioni e Province autonome (Bodo, 1994).

⁶¹ D.P.R. 24/07/1977, n. 616, "Attuazione della delega di cui all'art. 1 della legge 22 luglio 1975, n. 382".

⁶² Art. 49 D.P.R. 24/07/1977, n. 616, "Attività di promozione educativa e culturale".

Queste novità si riscontrarono soprattutto all'interno delle attività che afferiscono all'ambito dello spettacolo, in quanto la dimensione legata alla gestione del patrimonio culturale, quindi, la sua tutela, continuava, e continua tutt'ora, ad essere cosa statale, ad eccezione della valorizzazione.

Quindi, grazie al lungo e complicato processo che ha interessato il decentramento amministrativo, in questo sviluppo iniziato appunto negli anni Settanta con il D.P.R. 616/1977, caratterizzato da un susseguirsi di atti normativi, tra cui Legge Delega 59/1997⁶³ e D.lgs. 12/1998⁶⁴, e concluso con la L. Cost. 3/2001⁶⁵, si è venuto a costituire un soggetto politico e governativo dotato di propria autonomia, ovviamente con i limiti sanciti dalla Costituzione, capace e caratterizzato dalla volontà e dotato di strumenti per poter guardare al proprio territorio andando a valorizzarne le risorse in maniera specifica, strategica e ragionata (Trimarchi 2006, 2015). Si tratta delle Regioni, così come oggi le conosciamo, che iniziano piano piano a caratterizzarsi di dispositivi informativi per la mappatura e l'osservazione culturale, utili per poter gestire ed implementare risorse all'interno delle discipline della valorizzazione dei beni culturali⁶⁶ e dello spettacolo⁶⁷.

3.1.1 I primi osservatori culturali regionali

Il primo caso di applicazione, a livello regionale, dello strumento informativo oggetto di questo tesi risale al 1987 con l'Osservatorio sulle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento. Ai sensi dell'art. 30⁶⁸ L.R. 30/07/1987, n.12⁶⁹ era fondato questo strumento informativo di cui venivano indicate anche le funzioni. Ma nonostante il primato di primo osservatorio regionale italiano, questo caso ha subito un arresto quasi immediato e solamente nel 2007 ha visto una sua rifondazione ai sensi della L.R.

⁶³ Legge 15/03/1997, n. 59, "*Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della pubblica amministrazione e per la semplificazione amministrativa*".

⁶⁴ D. lgs. 31/03/1998, n. 112, "*Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59*".

⁶⁵ L. Cost. 18/10/2001, n. 3, "*Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*".

⁶⁶ In questo senso è intervenuta la Corte costituzionale con la Sentenza n. 26 del 2004 che ha indicato di competenza regionale la valorizzazione dei beni non appartenenti allo Stato.

⁶⁷ La Corte costituzionale si è esposta anche riguardo la disciplina dello spettacolo tramite le Sentenze nn. 225 e 226 del 2004, con cui si attribuisce questa materia alla potestà legislativa concorrente Stato-Regioni, in quanto rientrante, come disposto dall'art. 117 c. 3 della Costituzione, nella «[...] promozione e organizzazione di attività culturali [...]».

⁶⁸ L'art. 30 L.R. 12/1987 è stato modificato dall'art. 47 L.R. 27/12/2012, n. 25 e in seguito dall'art. 5 L.R. 13/10/2017, n. 13.

⁶⁹ L.R. 12/1987, "*Programmazione e sviluppo delle attività culturali nel Trentino*".

03/10/2007, n. 15⁷⁰, nello specifico come disposto dall'art. 5, nel Sistema informativo culturale e valutazione delle politiche culturali.

Questo contesto appena descritto è esemplificativo delle dinamiche che caratterizzavano gli osservatori culturali regionali a quell'epoca. Infatti, come si noterà anche nei passi successivi, questi dispositivi venivano istituiti in forma, solamente prototipale e/o sperimentale, in modo da sviluppare ed implementare metodologie, struttura e organizzazione. Ciò permetteva il miglioramento dell'osservatorio, un processo al termine del quale poteva seguire, o meno, la concretizzazione dello strumento tramite leggi regionali, o altre tipologie di atti normativi.

Un'altra esperienza fondamentale, che manifesta questo aspetto appena indicato, è sicuramente rappresentata dall'Osservatorio Culturale della Regione Lombardia che venne istituito nel 1988. All'epoca si trattava di un progetto pilota che successivamente nel 1993, ai sensi della L.R. 26/02/1993, n. 9,⁷¹ venne fondato – come disposto dall'art 14 – e inserito tra le funzioni dell'ufficio regionale competente – Servizio programmazione del settore cultura ed informazione. Si vede come nella realtà lombarda il focus fosse maggiormente indirizzato verso politiche e consumi culturali. Ciò sempre a dimostrazione di come fosse già presente, a quei tempi, la consapevolezza riguardo l'enorme potenziale di questo strumento in termini di orientamento degli interventi in materia di attività culturali (Taormina, 2023).

Invece, passando a trattare una delle esperienze di osservazione culturale sicuramente più longeve e innovative presenti sul territorio italiano, si introduce l'Osservatorio Teatrale Regionale dell'Emilia-Romagna. Anche questo dispositivo per l'osservazione culturale, in particolare dedicata all'ambito dello spettacolo, all'epoca di fondazione (1988), corrispondeva ad un prototipo che venne creato in modo da costituire elemento di supporto alle strutture regionali per l'attuazione della L.R. 04/04/1985. n. 11⁷². L'osservatorio emiliano-romagnolo assumeva direttamente le forme prendendo come base di teorizzazione l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo. Si trattava di un caso particolare in quanto sviluppava le attività, di raccolta e rielaborazione dati in supporto del decisore politico, esclusivamente su un unico settore della cultura, dimostrando le particolari attenzioni riservate da questa regione allo spettacolo, in quanto considerato

⁷⁰ L.R. 03/10/2007, n. 15, “*Disciplina delle attività culturali*”.

⁷¹ La L.R. 9/1993, “*Interventi per attività di promozione educativa e culturale*” è stata abrogata dalla L.R. 07/10/2016, n. 25 anche se, ai sensi dell'art. 44, funzioni, struttura ed ente gestore dell'Osservatorio Culturale sono rimasti invariati.

⁷² L.R. 11/1985. n. 11, “*Norme in materia di promozione delle attività teatrali, musicali cinematografiche*”.

importante elemento per lo sviluppo sociale in tutto il territorio. Inoltre, dal dispositivo informativo, che continuerà il proprio sviluppo e la sua evoluzione nel corso dei successivi decenni, figlierà tutto il sistema di osservatori che caratterizzano oggi il contesto emiliano-romagnolo.⁷³ Tutto ciò fa dell'osservatorio di questa regione, insieme a quello del Piemonte, il caso tutt'ora più vivace e attivo su scala nazionale.

Inoltre, gli strumenti informativi che erano proposti dalla Regione Emilia-Romagna e dalla Lombardia rappresentavano due casi che concretizzavano le linee di pensiero che sul finire degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta caratterizzavano il dibattito sugli osservatori culturali. Infatti, la prima realtà si faceva portavoce delle idee degli esperti che vedevano in questi organismi sia uno strumento di sostegno nei processi decisionali, sia di valutazione, tramite indicatori di performance, degli effetti delle scelte e degli interventi compiuti dalle istituzioni. Invece, nel secondo caso, quello lombardo, si considerava l'osservatorio meramente come strumento di supporto alla politica, mettendo in disparte, anche se non del tutto, la dimensione informativa. Si trattava di un utilizzo più o meno operativo e ragionativo dell'osservatorio; non serve neanche dire che è con la prima prospettiva con cui si guarda all'applicazione di questo strumento che si colgono maggiormente le potenzialità che un organismo come questo può offrire (Taormina 2011). Sempre in questo periodo, ovvero tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, giunge l'ideazione di un altro osservatorio culturale, questa volta in Piemonte. Infatti, nel 1989 Ires⁷⁴ compose lo studio *Ipotesi per la costituzione di un osservatorio regionale della cultura in Piemonte* per andare a istituire un osservatorio regionale della cultura piemontese. In questo documento venivano indagati aspetti centrali nel dibattito che si stava, col passare degli anni, sempre più sviluppando e alimentando. Per esempio, viene trattata la questione descrittiva dei dati sommersi, ovvero inerenti informazioni di cui si sa l'esistenza, ma che sfuggono all'osservazione statistica. Oppure si tenta di comprendere quelle che possono essere le risorse professionali necessarie di cui già si dispone e quelle che dovrebbero essere formate per una corretta gestione dell'osservatorio (Dal Pozzolo, 2008). Ma c'è un elemento che più di ogni altro si dimostra eccezionale e rappresentativo nell'ipotesi di osservazione culturale proposta da Ires: l'ideazione e

⁷³ Questo organismo in particolare, data la sua longevità e gli importanti sviluppi subiti, sarà oggetto di un'analisi maggiormente dettagliata, proposta nel capitolo successivo.

⁷⁴ Ires Piemonte – Istituto di Ricerche Economico Sociali del Piemonte – è un istituto di ricerca che svolge attività d'indagine in ambito socioeconomico e territoriale. La sua mission viene attuata fornendo supporto, alla Regione e ad altri enti locali piemontesi.

conseguente applicazione di metodologie da concretizzare nello strumento regionale, per poi essere condivise e così raggiungere un'omologazione addirittura su scala nazionale. L'obiettivo, pioneristico ancora prima dell'avvento dell'innovativo progetto ORMA, era quello di andare a costituire una rete di osservatori culturali regionali che potesse coprire l'intera penisola italiana, sempre rispettando le peculiarità di ogni realtà territoriale (Trimarchi, 2015). Tra le proposte di standardizzazione, lo studio composto da Ires proponeva anche un approccio basato su una particolare suddivisione dell'ambito di osservazione in cinque ambiti:

- patrimonio monumentale e museale dal punto di vista economico, strutturale e del consumo;
- mercato del lavoro;
- interscambio tra beni culturali e mercati collegati;
- attività di spettacolo;
- editoria.

Nonostante gli enormi sviluppi che già in questa ipotesi di osservatorio si riconoscevano, servirono alcuni anni prima che il Piemonte se ne dotasse in maniera concreta. Infatti, solamente nel 1999, circa dieci anni dopo l'avvio dei lavori, nacque l'OCP – Osservatorio culturale del Piemonte – che divenne un punto di riferimento sia in ambito nazionale che internazionale fin da subito. Ciò si concretizzò grazie all'intervento, tra i soggetti partecipanti e fondatori, di un soggetto privato: Fondazione Fitzcarraldo.⁷⁵

Dopo queste primissime e fondamentali esperienze – Trento, Lombardia, Emilia-Romagna, Piemonte – di strumenti informativi regionali, il panorama dell'osservazione culturale in Italia non subì modificazioni e sviluppi, bensì il dibattito, inerente queste tematiche, fu contraddistinto da un rallentamento che si riaccese solo successivamente. Nel mentre alcuni dei contesti citati vennero chiusi, altri subirono continui mutamenti e ritocchi, ma non cambiamenti significativi (Ortolani, 2006).

Altro elemento da sottolineare è il fatto che durante questa fase di assestamento delle esperienze di osservazione si spostò l'attenzione degli strumenti informativi che andò verso un processo di specializzazione degli ambiti indagati. Infatti, vengono via via

⁷⁵ Fondazione Fitzcarraldo è un ente privato piemontese che sviluppa approcci innovativi per la gestione, l'economica e le politiche culturali. Rappresenta e corrisponde ad uno dei soggetti che, non solo a livello nazionale, è maggiormente impegnato nell'implementazione degli strumenti di osservazione culturale. Tutt'ora è il principale attore responsabile dell'applicazione e dell'utilizzo dell'Osservatorio culturale del Piemonte.

sempre più analizzati i dati e le situazioni riguardanti il settore dello spettacolo, lasciando in secondo piano la sfera del patrimonio culturale. Questo sicuramente trova motivazione nella presenza assolutamente solida dell'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo che, insieme all'esperienza emiliano-romagnola, portò al manifestarsi di una mirata tendenza di mappatura culturale indirizzata al settore teatrale.

3.1.2 Il consolidamento del rapporto tra Regioni e osservatori

Il ravvivarsi del fenomeno di fondazione degli osservatori culturali venne in seguito ad un intervento legislativo fondamentale per la Repubblica italiana. Si sta facendo riferimento alla Legge Costituzionale 18/10/2001, n. 3⁷⁶ che portò ad un ulteriore e quasi definitivo stadio nel processo di decentramento amministrativo.

Infatti, la Riforma Costituzionale del Titolo V portò ad uno spostamento delle responsabilità dello Stato alle Regioni di numerose materie, tra cui, ai sensi del nuovo art. 117 c. 3, anche delle attività culturali. Come disposto dall'articolo costituzionale appena indicato, subentrò la legislazione concorrente Stato-Regioni per diversi ambiti, tra cui appunto la «[...] valorizzazione dei beni culturali e ambientali e promozione e organizzazione di attività culturali [...]»⁷⁷. Questo comportò, per le materie indicate, una riorganizzazione dei ruoli secondo cui la determinazione dei principi fondamentali spetterebbe allo Stato, il resto sarebbe di responsabilità dei governi regionali che vi devono legiferare.

Questo passaggio di competenze che investì le regioni, fu fondamentale, come indica anche Taormina (2011, 2023) in quanto portò ad un rinnovato entusiasmo e alla ripartenza dei lavori.

Dimostrazione di questo è stata una proposta di legge, a cui partecipò con ruolo attivo il Coordinamento delle Regioni, che diede ulteriore impulso alla creazione di nuovi strumenti informativi. Inoltre, questo atto aveva come obiettivo principale riuscire a colmare le assenze nelle regioni che ancora non erano state toccate da questo fenomeno dell'osservazione. La P.D.L. del 16/06/2004 voleva la costituzione di una rete di osservatori culturali, caratterizzati dal focus per il settore dello spettacolo, tramite la creazione di uno strumento di supporto ai decisori politici in ogni amministrazione

⁷⁶ L. Cost. 3/2001, "Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione".

⁷⁷ Art. 117 c. 3. L. Cost. 3/2001.

regionale italiana. Si puntava a tutto questo affidando a questi enti territoriali la fondazione di organismi che svolgessero attività di monitoraggio e osservazione tramite banche dati, all'interno del proprio territorio di appartenenza.⁷⁸ Venivano chiamati ad operare e collaborare, sempre ai sensi della stessa proposta di legge, anche gli altri enti locali territoriali – Province, Comuni e Città metropolitane – tramite rilevazioni locali di dati. Ciò avrebbe permesso di raggiungere una granularità e specificità dell'informazione assai elevata, come pure un'omologazione di tutti gli strumenti usati in Italia. Purtroppo, la proposta di legge non passò a concretizzazione e quello che poteva essere l'inizio della creazione di una rete di osservazione culturale su scala nazionale si arrestò.

Nonostante ciò, in questo rinnovato clima si tennero tutta una serie di convegni, tavoli di confronto, eccetera, che portarono ad una maggiore consapevolezza della necessità di creare e applicare strumenti informativi per il SPCC. Questo momento di vivacità portò ovviamente allo sviluppo del dibattito e ad altre novità come, per esempio, il radicarsi dell'idea di poter mettere in dialogo tra loro gli organismi informativi presenti a livello regionale e l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo. Quindi, si iniziò seriamente a ragionare sul concetto di rete con l'obiettivo, o per lo meno il desiderio, di raggiungere anche una proposta di un modello condiviso unico, ma comunque scalabile in ogni contesto, rispettando e adattandosi alle esigenze specifiche del territorio analizzato (Bellisario, 2023).

Oltre al traguardo raggiunto con l'evoluzione delle conoscenze riguardanti gli osservatori culturali, alcune regioni raccolsero il guanto di sfida e si dotarono di questi organismi, volendo caratterizzarsi dell'utilizzo di strumenti adatti a sostenere le nuove competenze che si videro assegnate, in conseguenza della riforma costituzionale.

Un caso rappresentativo di ciò fu la Regione Marche che, anche se già a metà degli anni Novanta avesse previsto la costituzione di uno strumento di questo tipo, tramite la L.R. 29/12/1997, n. 75⁷⁹, fu in questo momento che si dotò concretamente di un osservatorio culturale. Infatti, nacque nel 2005 l'Osservatorio regionale per la Cultura della Regione Marche che si presentava come strumento che da una parte soddisfaceva il nuovo approccio al settore delle attività culturali portato grazie allo sviluppo del dibattito che aveva accompagnato sino a qualche momento l'evoluzione degli osservatori, dall'altra era la conseguenza diretta del cambiamento che l'ordinamento amministrativo aveva

⁷⁸ Questo era previsto dall'art. 71 D.P.L. 16/06/2004 per quanto riguarda i compiti delle Regioni.

⁷⁹ L.R. 75/1997, "Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali nei settori delle attività e dei beni culturali".

subito con il passaggio di consegna della potestà alle regioni per quanto riguardava le attività culturali.

L'osservatorio delle Marche venne costruito sulla base delle esperienze già attive in Italia, ma andò anche ad apportare fattori di novità. Infatti, venivano predisposti documenti contenenti le linee di indirizzo per gli uffici regionali in materia di attività culturali. Chiamava addirittura in causa privati come fondazioni bancarie per discutere e ragionare sugli investimenti da mettere in atto. In questo modo si aggiunse un altro caso di osservatorio culturale regionale effettivamente attivo, in quanto coinvolto direttamente nella creazione di strumenti legislativi e politici indirizzati alla costituzione di un piano di sviluppo strategico (Ortolani, 2006).

3.1.3 La ripresa dello sviluppo degli osservatori regionale italiani

Con il passare del tempo il dibattito e i confronti di ricerca inerenti agli osservatori culturali in Italia raggiunsero un livello maggiormente evoluto. Infatti, quelle che erano solamente proposte di creazione di progetti di rete nazionale di mappatura culturale si avvicinavano sempre di più ad una concretizzazione, anche se in questo momento non si raggiunse l'effettiva fondazione di quanto ci si auspicava sempre da più anni.

In questa direzione ebbe un ruolo fondamentale la Commissione Beni e Attività Culturali della Conferenza delle Regioni e delle Province Autonome che si riunì nel 2006.⁸⁰ Questo ente aveva come obiettivo la costituzione di osservatori culturali in ogni regione italiana, in modo tale da raggiungere una copertura totale ed impostare l'inizio di una condivisione e sincronia di interventi nell'ambito delle politiche culturali su scala nazionale. Questa volontà era orientata in particolare dalla motivazione di eliminazione del divario che si riconosceva tra le realtà dotate di strumenti informativi e quelle che invece non ne facevano utilizzo per l'allocazione delle risorse in campo culturale.

Inoltre, come era successo già in precedenza, si tornò a parlare della necessità di un modello condiviso di osservatorio in modo da poterlo scalare all'interno di un qualsiasi contesto regionale, pur sempre conservandone e valorizzandone il carattere unico e autonomo.

⁸⁰ Parteciparono al tavolo di confronto anche l'Associazione Nazionale Comuni Italiani (ANCI) e l'Unione Province Italiane (UPI) in quanto nella gestione amministrativa delle attività culturali, in particolare dello spettacolo, venivano chiamati in causa tutti gli enti territoriali locali. Questo venne fatto per raggiungere un grado di collaborazione sufficientemente elevato da permettere l'imposizione di una rete di osservatori culturali regionali.

In questo momento, ovvero la metà degli anni Duemila, si ritornò a parlare della costruzione di una rete di strumenti per una corretta osservazione e, di conseguenza, per il supporto alle politiche culturali. Difatti, si riprese più concretamente a ragionare sui rapporti che potevano e dovevano venire a costituirsi tra gli specifici osservatori e l'organo centrale, corrispondente all'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo. Sempre più forte era la proposta e il desiderio, da parte dei governi regionali, di giungere ad una concretizzazione di una visione e di un'organizzazione sistemica degli strumenti informativi per le politiche culturali (Taormina, 2011).

Si cominciò infatti a riflettere sulla definizione di quelle che potessero essere corrette forme di modellizzazione dal punto di vista metodologico. In questo modo si sarebbe raggiunto un livello di standardizzazione tale da permettere una sincronia nei momenti di raccolta, analisi e rielaborazione dati e, in secondo luogo, avere a disposizione informazioni tra di loro confrontabili anche se afferenti a contesti e realtà specificamente diverse.

Quindi, il dibattito si riaccese e cominciò una nuova stagione di forte entusiasmo nei confronti degli osservatori culturali. Infatti, numerose erano le Regioni che stavano scrivendo o abbozzando dispositivi di legge che dimostravano la volontà di dotarsi di questi strumenti. Oltre alla volontà si era diffusa la consapevolezza che attraverso l'utilizzo di osservatori culturali, i governi regionali potessero estraniarsi dal ruolo di semplici sovvenzionatori. Infatti, grazie alle informazioni e ai dati strategici ottenuti avrebbero avuto la possibilità di inserirsi nel settore, riuscendo così a comprenderne meglio le dinamiche. Così facendo il decisore politico avrebbe assunto una posizione dalla quale risulta molto più immediato e facile ragionare sulle politiche culturali da attuare. Infatti, tramite l'osservazione culturale, si ha la possibilità di cogliere necessità specifiche di un contesto territoriale, che se non individuate rischierebbero di rimanere insoddisfatte. Quindi, molti enti territoriali regionali iniziarono a dotarsi di strumenti normativi fondanti gli osservatori culturali e il numero di casi organismi informativi per il settore creativo-culturale andò aumentando.

Per comprendere questo si riportano di seguito i casi di osservatori nati in questo periodo. Regione Umbria ai sensi della L.R. 06/08/2004, n. 17⁸¹ indicava tra i compiti dell'ente regionale stesso «[...] le funzioni di Osservatorio dello spettacolo tramite il competente Servizio della Direzione regionale [...] per effettuare rilevazioni, analisi e ricerche,

⁸¹ L.R. 17/2004, “*Norme in materia di spettacolo*”.

valutare la situazione dei diversi comparti dello spettacolo, verificare l'efficacia dell'intervento regionale»⁸².

Per quanto riguarda Regione Puglia, questa diede vita, come disposto dalla L.R. 29/04/2004, n. 6⁸³, al suo Osservatorio regionale dello spettacolo e ne definì le funzioni⁸⁴ di strumento per la creazione, appunto, di informazioni e dati a sostegno degli investimenti in ambito delle arti performative.

Maggiormente specifico e ragionato fu il caso della Regione Sardegna che, come disposto dalla L.R. 06/12/2006, n 18⁸⁵, si dotò dell'Osservatorio regionale dello spettacolo le cui attività corrispondevano a «[...] monitoraggio, analisi ed indagine finalizzati alla crescita culturale, all'integrazione sociale, allo sviluppo economico e all'espressione dell'identità regionale da conseguirsi nell'ambito delle attività dello spettacolo».⁸⁶ Si vede come il governo regionale sardo dimostrasse di avere una forte volontà di investire per uno sviluppo che toccasse tutte le sfere economica, culturale sociale. Inoltre, è interessante riconoscere l'impegno dell'ente regionale nel definire il ruolo del dispositivo per l'analisi del settore culturale verso il quale si decise di indirizzare le proprie energie. Difatti venne creato uno strumento per:

- «agevolare l'organizzazione di percorsi formativi per profili professionali [...] del settore»;⁸⁷
- «promuovere la formazione del pubblico e sostenere le attività di spettacolo, anche in relazione a finalità sociali»;⁸⁸
- «incoraggiare la diffusione della cultura e delle attività di spettacolo [...]»;⁸⁹
- «incentivare la diffusione della produzione artistica regionale [...] ampliando le reti istituzionali, culturali e commerciali [...] dello spettacolo».⁹⁰

Questa rinnovata fase di sviluppo di nuovi strumenti informativi per il settore della cultura, in particolare delle *performing arts*, continua con la Regione Campania. Difatti,

⁸² Art. 3 c. 1 lett. f) L.R. 17/2004.

⁸³ L.R. 6/2004, “*Norme organiche in materia di spettacolo e norme di disciplina transitoria delle attività culturali*”.

⁸⁴ Art. 6 c. 2 L.R. 6/2004 «L'Osservatorio rileva ed elabora dati ed elementi tecnici utili alla predisposizione del programma regionale [...] in ordine agli operatori e alle attività di spettacolo sul territorio regionale. Fornisce [...] pareri sulle attività ivi descritte».

⁸⁵ L.R. 18/2006, “*Disciplina delle attività di spettacolo in Sardegna*”.

⁸⁶ Art 6 c. 1 Ibidem

⁸⁷ Art 2 c. 1 lett. b) Ibidem

⁸⁸ Art 2 c. 1 lett. d) Ibidem

⁸⁹ Art 2 c. 1 lett. e) Ibidem

⁹⁰ Art 2 c. 1 lett. f) Ibidem

come disposto dall'art. 11 L.R. 05/12/2007, n. 6,⁹¹ venne istituito l'Osservatorio regionale sullo spettacolo che assumeva il ruolo di strumento consultivo in supporto della programmazione regionale, definendo misure finanziarie e di indirizzo per l'attuazione di strategie di sviluppo innovative e ragionate. Inoltre, serve specificare come la creazione di questo strumento informativo prevedesse, ai sensi dell'art. 11 c. 3, la collaborazione con l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo, dimostrando la volontà, che si stava sempre più diffondendo in Italia, di mettere in dialogo gli strumenti informativi appartenenti alle realtà locali con il centro di informazione statale. In aggiunta, l'amministrazione regionale campana dimostrava di aver riflettuto in maniera mirata, andando anche ad indicare tematiche e dimensioni specifiche che sarebbero state indagate tramite analisi e conseguenti rielaborazioni. Tra queste, come disposto dall'art. 11 c. 3 lett d), sarebbero stati disposti focus riguardo:

- andamenti economici degli enti e delle imprese del settore;
- offerta teatrale;
- pubblico e domanda inespressa;
- settori emergenti;
- modelli organizzativi delle imprese;
- sistemi produttivi e distributivi, funzioni e prospettive dei circuiti territoriali.

Altro elemento innovativo che si riscontra analizzando il caso campano è la predisposizione di collaborazioni con istituzioni e organizzazioni come le università, anticipando tematiche sempre più presenti nel dibattito sugli osservatori culturali.

In questo periodo avviene anche la rifondazione di un osservatorio per i territori della Provincia Autonoma di Trento. Infatti, tramite la L.R. 03/10/2007, n. 15,⁹² venne ricostituito lo strumento precedentemente soppresso, ora caratterizzato da una forma maggiormente sviluppata. Anche all'interno della realtà trentina venivano concretizzati alcuni aspetti peculiari e all'avanguardia. Infatti, la legge provinciale, prima di subire modifiche,⁹³ indicava mirati campi da studiare tramite le analisi dei dati afferenti alla sfera del sociale; in particolare, si richiedeva di andare ad indagare la differenza di genere anticipando, così facendo, alcune delle attenzioni confluite anni dopo nell'Osservatorio per la parità di genere del Ministero della Cultura.

⁹¹ L.R. 6/2007, "*Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo*".

⁹² L.R. 15/2007, "*Disciplina delle attività culturali – Legge provinciale sulle attività culturali*".

⁹³ La L.R. 15/2007 è stata modificata dalla L.R. 27/12/2012, n. 25 e dalla L.R. 13/10/2017, n. 13.

Sorprende notare, anche se ciò non dovrebbe avvenire, come in questa fase di ulteriore sviluppo e creazione di strumenti informativi sia soprattutto il Sud-Italia a proporre numerosi casi che si dimostrarono ogni volta innovativi, anche solo da un punto di vista teorico e legislativo. In questa tendenza si inseriva perfettamente l'Osservatorio regionale delle attività teatrali della Regione Sicilia, fondato ai sensi della L.R. 05/10/2007, n. 25.⁹⁴ Come succedeva in Campania, anche in questo caso si prevedeva la collaborazione con l'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo. Inoltre, le nomine per comporre il gruppo di lavoro posto alla direzione dello strumento informativo, ai sensi dell'art. 15 c.2, vennero composte dagli uffici regionali ed erano caratterizzate da un'elevata diversificazione delle tipologie di soggetti richiamati a collaborare. Tra questi, oltre ai dipendenti della regione, afferenti a uffici predisposti alla gestione delle attività culturali, si riconoscevano anche rappresentanti di associazioni teatrali, rappresentanti sindacali per i lavoratori di questo ambito, esperti del settore, eccetera. Ciò dimostrava la comprensione da parte dell'amministrazione siciliana del fatto che, per attuare piani di sviluppo strategico, fosse necessario instaurare un dialogo tra i decisori politici e gli operatori dell'ambito culturale. In questo riecheggiano le parole di Schuster (2002) secondo cui gli osservatori culturali si pongono come intermediari nello scambio di informazioni, e si aggiunge nelle forme di collaborazione, che si vengono ad avere tra politica e settore.

Il forte dinamismo, che si è tentato di descrivere fino ad ora e che caratterizzava la creazione di sistemi informativi inerenti il settore delle ICC in diversi contesti territoriali, era dovuto anche dal fatto che l'Italia, in quel momento storico, assumeva un ruolo centrale nel dibattito globale trattante mappatura ed osservazione culturale (Taormina, 2011)

Infatti, si stavano sempre più concretizzando e tenendo momenti istituzionali di ragionamento inerenti agli strumenti per il *policy making* in campo culturale. In particolare, tra questi si ebbe nel 2006 a Bologna il convegno, *Gli osservatori culturali: finalità istituzionali, struttura organizzativa, rilevanza politica*, durante il quale fu permesso il confronto tra casi di osservatori italiani, europei ed altri appartenenti al contesto internazionale.⁹⁵ Grazie allo scambio tra le diverse realtà partecipanti, venne

⁹⁴ L.R. 25/2007, "Interventi in favore delle attività teatrali".

⁹⁵ Difatti, presero parte a questa occasione, quale rappresentò il Convegno tenutosi a Bologna in data 18-19/10/2006, istituzioni, tra cui *Interarts Observatory* di Barcellona e *l'Observatoire des Politiques Culturales* di Grenoble, eccetera. Questo dimostra l'effettiva importanza che questo evento ebbe a livello internazionale.

riscontrata la presenza di una forte volontà unanime nel cercare di dotarsi di conoscenze specifiche e strumenti necessari al raggiungimento e alla costituzione di un sistema integrato di osservatori culturali, non più solamente su scala regionale, ma anche nazionale e, in seguito, permettere anche l'accesso a forme di collaborazione transnazionali (Ortolani, Mosti, 2007; Taormina, 2011).

Grazie al momento di ragionamento che rappresentò il convegno sopraindicato, si fece un ulteriore passo in avanti, nello specifico, all'interno del panorama italiano. Infatti, era cresciuta ancora di più la necessità di costituire ed elaborare un progetto per fondare, anche nelle regioni assenti all'appello, osservatori culturali regionali. Ciò sarebbe stata poi la premessa e la base solida su cui andare a costituire forme di collaborazione tra le diverse realtà. Si auspicava che tutto ciò avrebbe poi permesso la concretizzazione di una rete elemento che avrebbe consentito «una migliore organizzazione delle politiche culturali sia territorialmente che per lo sviluppo del sistema paese»⁹⁶ (Ronchi in Taormina, 2011, p 53).

3.1.4 Il tentativo di costituzione di una rete di osservatori culturali regionali su scala nazionale: il progetto ORMA

Gli osservatori culturali, di cui man mano ogni regione italiana si dotava, presentavano tra di loro sempre più affinità concernenti sia gli orientamenti di analisi, maggiormente indirizzati allo spettacolo. In conseguenza a questo le metodologie di raccolta dati e rielaborazione iniziavano, non tanto ad essere condivise, bensì si rifacevano a certi modelli rappresentati dalle esperienze più avanzate come Emilia-Romagna e Piemonte. Questo era sintomo del fatto che i tempi erano maturi per l'impostazione di una visione sistemica applicata agli osservatori culturali in Italia, ma non ancora del tutto per una sua concretizzazione (Taormina, 2023), dato che non ciascuna delle amministrazioni regionali era dotata di questa tipologia di dispositivi informativi.

In contemporanea, emergeva sempre con più evidenza la necessità di analisi specifiche ed approfondite del settore creativo-culturale e ciò avveniva anche per rispondere alle nuove sfide che gli strumenti informativi si trovavano ad affrontare per via del caratteristico e inarrestabile processo di evoluzione che caratterizza da sempre le ICC

⁹⁶ Queste furono le parole con cui Alberto Ronchi, Assessore alla Cultura della Regione Emilia-Romagna, concluse il Convegno di Bologna del 2006.

(Trimarchi, 2011). Inoltre, continuava a farsi strada l'idea che le informazioni, ottenute e rielaborate dagli osservatori culturali regionali, dovessero confluire in un centro di documentazione unico, in modo tale da giungere ad un coordinamento su scala nazionale che permettesse un'ottimizzazione degli interventi di politiche culturali e un aumento dell'efficacia delle risorse messe in campo tramite queste.

In questo senso nel 2007 iniziava il periodo di gestazione, anche se purtroppo non trovò mai conclusione, del progetto per la costruzione di una rete nazionale di osservatori.

Alle origini di questa esperienza si trova la sottoscrizione del Patto per le attività culturali dello spettacolo tra, l'allora, Ministero per i Beni e le Attività Culturali e tutti gli enti locali afferenti ad ogni livello governativo: Regioni e Province autonome, Province e Comuni⁹⁷ (Taormina, 2011). Ai sensi di questo documento i soggetti chiamati in causa dovevano collaborare per armonizzare l'ordinamento giuridico al dettato della Costituzione negli ambiti di valorizzazione e sostegno allo spettacolo,⁹⁸ in quanto quest'ultimo veniva individuato dalla premessa del patto come «[...] attività di interesse pubblico, [...] componente essenziale della cultura e dell'identità del Paese e fattore di crescita sociale, civile ed economica della collettività [...]».

In aggiunta, ai sensi dell'art. 2 di tale patto, venivano definiti gli obiettivi, tra cui in particolar modo si riconosceva la volontà di dotarsi di strumenti che permettessero la «razionalizzazione [...] degli interventi delle risorse [...] disponibili, [...] garantendo una maggiore efficacia di spesa, anche attraverso forme di monitoraggio dell'offerta culturale [...] e lo scambio reciproco di conoscenze ed informazioni in merito all'offerta culturale ed agli strumenti economici di intervento adottati».

Ciò fu seguito a distanza di qualche mese da un'innovativa proposta del Coordinamento delle regioni al Ministero della Cultura⁹⁹: *La realizzazione di osservatori regionali e la collaborazione con l'osservatorio nazionale nel settore delle politiche per lo spettacolo*. Questo programma andava a raccogliere il testimone del Patto per le attività culturali di spettacolo. Infatti, tramite questo progetto si volevano individuare le analogie e le peculiarità di ogni contesto in modo da consentire, successivamente ad un tavolo di

⁹⁷ Per Comuni e Province sottoscrissero il patto l'ANCI – Associazione Nazionale Comuni Italiani – e l'UPI – Unione Province Italiane.

⁹⁸ Ciò era disposto ai sensi dell'art. 1 del *Patto per le attività culturali di spettacolo tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, le Regioni, le Province autonome, le Province e i Comuni*.

⁹⁹ Allora il Ministero della Cultura aveva la denominazione di MiBAC – Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

confronto, un'omologazione dell'attività dei governi regionali negli investimenti per l'implementazione del settore delle *performing arts*.

Questo disegno sistematico di osservatori subì subito alcune modificazioni nel corso del tempo, arrivando alla forma superiore nel 2007 tramite il progetto ORMA – Osservazione delle Risorse e dei Mercati dell'Arte. Alla guida di questa nuova esperienza si ritrovava un coordinamento di più soggetti raggiunto tramite la formazione di un'associazione temporanea di impresa. Questa era composta da realtà che già da diversi decenni lavoravano con l'oggetto osservatorio culturale infatti, in particolare, vi si riconoscevano Fondazione Fitzcarraldo, Fondazione ATER Emilia-Romagna e Società Eccom Progetti di Roma. Si trattava di un progetto tanto originale da essere preso in esame e proposto come caso studio di interesse internazionale e venire indicato dalla Commissione Europea come ottimo esempio di collaborazione interistituzionale. Purtroppo, bisogna ammettere che forse si trattava di una teorizzazione fin troppo innovativa per quei tempi, poiché ancora poco diffusa era la conoscenza degli osservatori culturali regionali (Dal Pozzolo, 2023), come anche riguardo le competenze e le risorse necessarie.

Però, interessante è vedere come, per una questione di efficacia del progetto, era stato deciso di dedicare l'attenzione al solo settore dello spettacolo. Questa scelta dipendeva dal fatto che le strutture informative già esistenti e maggiormente avviate, si pensi al caso dell'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo oppure al dispositivo emiliano-romagnolo, erano caratterizzate da focus specifici per questa materia, quindi, le conoscenze risultavano maggiormente avviate e solide. Inoltre, si era optato per un perimetro di indagine più ristretto, corrispondente appunto alle arti performative, anche per avere a che fare con un'area di osservazione minore e di conseguenza semplificare l'attività di impostazione, creazione e diffusione di linee guida e metodologie condivise per l'implementazione di nuovi osservatori regionali (Taormina, 2011). Di conseguenza, tutto ciò avrebbe permesso di collaudare un sistema che sarebbe stato poi facilmente replicabile grazie al quale sarebbe stato possibile andare a coprire tutto lo spettro culturale.

Quindi, si comprende come l'obiettivo primo di questo innovativo disegno fosse la costituzione di nuovi osservatori culturali nei contesti regionali all'interno dei quali non se ne riscontrava traccia e contemporaneamente andare a consolidare quelli già attivi, in modo anche da omologarne le metodologie.

Tramite il progetto ORMA si intendeva disporre a livello nazionale, con specifiche per ogni territorio regionale indagato, di informazioni attendibili e costanti, così da poterne fornire ad ogni specifica amministrazione locale supporto nell'implementazione di

politiche culturali. Addirittura, si voleva anche raggiungere la possibilità di comparazione con le altre regioni europee, in modo da sviluppare progetti e iniziative congiunte (Taormina, 2011). Ciò dimostra quanto fosse innovativo questo progetto, ma anche lontano da una reale concretizzazione, in quanto fuori dall'Italia, lo stadio evolutivo degli osservatori culturali, tranne sporadici casi, era anche più arretrato e disgregato.

La diffusione di metodologie di raccolta e analisi dati condivise era anche orientata a rendere tutti i report consegnati dalle varie regioni confrontabili e inseribili in un unico grande dataset. Ciò si sarebbe affiancato alla creazione di osservatori con unità fondamentali replicabili, ma comunque differenziate per rispondere alle esigenze di ciascuna regione che si sarebbero trovate ad analizzare, dimostrando di riconoscere ad ogni contesto locale e territoriale le proprie unicità e specificità (Taormina, 2011, 2023, Gallelli, 2016).

Se tutto questo si fosse concretizzato, la disponibilità di informazioni come questi avrebbe portato allo sviluppo di dataset specifici, base solida per la concretizzazione del progetto di costruzione di un sistema nazionale di osservatori. Ciò sarebbe confluito in un elemento di supporto per l'individuazione di obiettivi e priorità, all'interno del settore dello spettacolo, in base alle diverse necessità o anche punti di forza di ogni contesto regionale, ma anche per predisporre politiche culturali sincronizzate e comuni su scala nazionale.

Tutto questo ci si auspicava avvenisse in direzione di una corretta allocazione delle risorse disponibili, andando a rispettare i principi a cui sempre si punta, ovvero, di efficacia ed efficienza. Infatti, come viene avanzato da Trimarchi (2015), all'epoca forte era anche la necessità di prendere le distanze dal metodo di elargizione dei finanziamenti pubblici, cosiddetto "a pioggia", che se da una parte la continuità alle organizzazioni sovvenzionate, dall'altra risulta per nulla strategico. Inoltre, questo approccio comporta la conservazione di una situazione di status quo in cui non avviene un'erogazione mirata e strategica.

Per comprendere quanto appena detto si indica la situazione per cui piani di investimenti che non si basano su evidenze analitiche, non portano ad un rinnovamento del settore, necessario invece per la stessa salute di questo, ma possono bensì arrestare e/o addirittura bloccare la produzione di nuovi beni e servizi tali da soddisfare la domanda culturale, sempre caratterizzata da fame di novità (Lampel et al., 2000; Hesmondhalgh, 2008).

Tramite il progetto ORMA si voleva anche arrivare a rendere più espliciti e maggiormente visibili le azioni di intervento finanziario messe in campo sia dal governo centrale che dagli enti locali regionali (Taormina, 2023).

La creazione di una rete sistematica non era solamente indirizzata allo scambio delle informazioni in modo da poterle confrontare, infatti, si intendeva anche creare collaborazioni e momenti di sinergia con altre tipologie di istituzioni ed enti impegnati nelle indagini statistiche o nel campo della ricerca come le Università. In questo modo si ovviava anche alla problematica delle competenze specifiche richieste per un corretto utilizzo di questi strumenti innovativi e fondamentali. Infatti, erano state pianificate forme di collaborazione con:

- istituti impegnati nell'elaborazione statistica: ISTAT, SISTAN,¹⁰⁰ SIAE, CNEL,¹⁰¹ CISIS¹⁰²;
- enti tra le cui funzioni si riconosceva anche la gestione delle politiche culturali, che potevano intrattenere rapporti con le istituzioni locali e altre realtà sempre appartenenti al contesto territoriale;
- organismi la cui mission non era indirizzata direttamente alla raccolta dati, ma potevano fornire importanti informazioni; si pensi in questo caso all'esempio dell'INPS (ex ENPALS) o anche l'AGIS che, essendo calati all'interno del settore dello spettacolo, possono rappresentare interlocutori fondamentali.

Tramite una rete di osservatori, che avrebbe permesso l'elaborazione di corretti piani di investimento, ci si auspicava di riuscire a realizzare economie di scala, andando ad ottimizzare l'utilizzo delle risorse.

Inoltre, era sentita la necessità di diffondere la cultura del dato, un *modus operandi* che si basasse su raccolta, analisi e scambio di informazioni per andare a compiere attività amministrative e interventi di politiche all'interno del settore dello spettacolo ragionate ed oggettive.

Grazie alla costruzione di un approccio di osservazione condiviso furono individuate e proposte particolari aree di indagini; si trattava di specifiche tematiche per le quali ogni osservatorio regionale avrebbe raccolto informazioni e le avrebbe in seguito rielaborate.

Le linee indagate sarebbero state:

¹⁰⁰ Il Sistema Statistico Nazionale è la rete di soggetti pubblici e privati che assicura l'informazione statistica ufficiale.

¹⁰¹ Il Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro è l'organo costituzionale competente per la materia del lavoro.

¹⁰² Il Centro Interregionale per I Sistemi Informatici Geografici e Statistici In Liquidazione è un'associazione formata da Regioni e Province autonome che garantisce coordinamento degli strumenti informativi, di informazione geografica e statistica; inoltre, assicura raccordo tra Regioni e Province autonome, Stato ed Enti locali.

- *dinamiche del pubblico*: appartenenti a questo campo di indagine, si intendeva analizzare aspetti quali i pubblici per i diversi generi proposti, il non pubblico, come pure questioni legate alla fruibilità, tra cui una specifica sulle barriere architettoniche nei luoghi dello spettacolo;
- *spesa per lo spettacolo*: sarebbero stati indagati i flussi di risorse erogate da Stato, Regioni, enti locali e anche privati, per avere un'immagine dei flussi economici che potevano interessare tutti i sottosettori delle arti performative. Ciò sarebbe stato concretizzato andando ad analizzare i contributi distribuiti tramite FUS, otto per mille, cinque per mille, leggi regionali, eccetera. Inoltre, fondamentale sarebbe stata la consultazione dei capitoli di spesa, sia corrente che in conto capitale, contenuti nei bilanci consuntivi di ogni ente territoriale appartenente ai vari livelli di amministrazione: regionale, provinciale e comunale;
- *dimensione organizzativa e occupazionale del settore*: dimensioni che sarebbero state esaminate andando a contemplare gli assetti produttivi, le modalità organizzative, come pure le risorse umane impiegate nelle fasi di creazione, produzione e distribuzione all'interno dei vari ambiti dello spettacolo. In questo modo si sarebbe arrivati all'individuazione di corrette politiche indirizzate in particolare allo sviluppo della situazione occupazionale.

Inoltre, con questo progetto si intendeva guardare anche alla predisposizione di moduli precompilati per una raccolta dati lineare, affiancata da un manuale caratterizzato da linee-guida per la compilazione di questi, così da ovviare al problema dell'errore statistico.

Inoltre, come è stato già trattato nei paragrafi precedenti, serve ribadire come per un osservatorio culturale risulti necessaria la creazione e l'utilizzo di indicatori per una valutazione dinamica dell'ambito di osservazione selezionato, in questo caso lo spettacolo. Anche qui arrivava il progetto ORMA, in quanto aveva come ulteriore obiettivo la costituzione di criteri per svolgere corrette erogazioni di risorse finanziarie, ma anche indagare elementi quali gli andamenti economici dello spettacolo, la configurazione giuridica degli attori, eccetera.

Altro punto necessario sarebbe stata anche l'individuazione degli interlocutori corrispondenti ai responsabili dei servizi culturali e i funzionari di ogni singolo ente territoriale. Ciò avrebbe permesso di ricevere un continuo feedback e comporre linee-guida generali nate dal confronto con i governi regionali, portavoce anche delle necessità di ogni specifico contesto territoriale.

Il progetto era caratterizzato da un piano di sviluppo triennale (2007-2009) al termine del quale non si arrivò a conclusione dei lavori, motivo per cui fu seguito da un altro periodo di sviluppo che andò dal 2010 al 2012. Purtroppo, neanche dopo questo secondo periodo ORMA vide la luce, anche se i confronti e il dialogo che si svilupparono tra Regioni e Ministero si dimostrarono fondamentali per la continuazione del processo di evoluzione, e conseguente utilizzo, degli osservatori culturali regionali in Italia (Trimarchi, 2015).

Il fatto che non si raggiunse concretizzazione di quanto ci si auspicava con tanto desiderio non è da intendere come un totale fallimento, bensì è da vedere come un momento in cui per la prima volta si sviluppò un ragionamento e un lavoro sinergico inerente agli osservatori culturali da parte di tutti, o quasi, gli enti regionali italiani. Infatti, si era definitivamente radicata la necessità di dotarsi di strumenti informativi per il SPCC e sostenerne lo sviluppo. Quindi, grazie a questo progetto non giunto a fase di messa a terra, alcuni successi furono raggiunti, primo tra tutti riuscire a porre la base per la creazione di una rete nazionale di osservatori culturali regionali che, nonostante continuassero a mantenere una forte autonomia, dimostravano di essere caratterizzati da finalità e *modus operandi* comuni.

Si ripete come la non concretizzazione del progetto ORMA non abbia rappresentato un fallimento, anzi abbia dato un rinnovato impulso verso la concretizzazione di un sempre più auspicato sistema nazionale di osservatori dello spettacolo, obiettivo raggiunto per così dire a metà. Infatti, numerosi furono gli osservatori della cultura e/o osservatori dello spettacolo che videro la luce o che subirono miglioramenti. In seguito a ciò, l'Italia divenne anche una delle realtà a livello internazionale caratterizzata dal maggior numero di strumenti informativi con queste finalità specifiche.

Purtroppo, all'epoca si presentarono numerosi fattori che ostacolarono la messa a terra della rete per l'osservazione culturale italiana. In particolare, come espone Taormina (2023), fu la condivisione tra soggetti diversi di piani per azioni strategiche in una dimensione di lungo periodo a decretare il naufragio di questa esperienza.

Nonostante l'arresto, avvenuto nel 2012, dei lavori per la creazione del progetto ORMA, vennero poste le basi per continuare a riflettere sull'istituzione di una rete di osservatori regionali italiani. Questa lezione è stata infatti raccolta a qualche anno di distanza grazie ad una proposta di legge, divenuta poi legge, che verrà discussa successivamente.¹⁰³

¹⁰³ Vedi: sottoparagrafo 3.2.2 “La legge del 15 luglio 2022, n. 106”, pp. 116-119.

Quindi, si può affermare che, nonostante il suo fallimento, il progetto ORMA ha rappresentato un momento di ripresa e nuovo sviluppo del dibattito all'interno del panorama italiano. Inoltre, ha rappresentato il punto di riferimento per intraprendere una rinnovata fase di fondazione di nuovi osservatori regionali e l'implementazione di quelle preesistenti (Trimarchi, 2015).

3.2 L'osservazione culturale italiana oggi

3.2.1 Una panoramica nazionale attuale

Per trovare riscontro di quanto detto in conclusione del paragrafo precedente sul progetto ORMA, risulta necessario compiere una panoramica nazionale. Questo verrà fatto grazie ad una visione a volo d'uccello, durante la quale verranno proposte alcune specifiche riguardanti le casistiche che corrispondono ad esempi di buona pratica di osservazione culturale, per capire quale sia l'effettiva fase di sviluppo di questa attività a livello regionale in Italia.

Ad essere franchi ed onesti serve ammettere che nel nostro paese, nonostante il fondamentale momento di ragionamento rappresentato dal programma di creazione di una rete di osservatori culturali regionali durante il quale si manifestò la necessità e soprattutto l'impostazione di metodologie uniformi e condivise, continua tutt'ora a persistere una situazione frammentata e per nulla standardizzata (Trimarchi, 2015; Santini, 2023, Taormina, 2023). Addirittura, si possono riconoscere ancora alcuni enti locali regionali che, nonostante avessero predisposto da un punto di vista legislativo azioni per la costituzione di osservatori, rimangono assenti all'appello. Ciò dimostra e avvalorata la tesi per cui ogni regione possiede una particolare autonomia, sia nei confronti dello Stato, che degli altri governi regionali.

Come esempio di quanto appena esposto può essere il caso del Molise. Infatti, per questo ente regionale non si ritrova neanche riscontro legislativo che manifesti la volontà da parte dell'amministrazione regionale di fondare e quindi dotarsi di strumenti informativi per il supporto ai decisori politici nell'ambito culturale. Oppure, se si prendono in esame regioni come la Liguria, si riconosce come queste non dispongano di veri e propri osservatori culturali, nonostante le disposizioni di legge che li istituirebbero, bensì ritrovano all'interno dei loro servizi amministrativi i cosiddetti osservatori turistici regionali. Nei report pubblicati da questi organismi informativi vengono sì composte

indagini ed analisi, ma queste sono dedicate a dimensioni legate al turismo. Solamente piccoli dettagli interessano informazioni riguardanti le attività culturali e solitamente si concentrano esclusivamente sulla componente patrimonio culturale. Purtroppo, si tratta di informazioni superficiali in cui il focus non è specifico come dovrebbe essere su quelle che sono le dinamiche del settore creativo-culturale.

Ma, nonostante questa fase di rallentamento che seguì l'arresto del progetto ORMA, le nuove teorizzazioni portarono ad uno sviluppo diametralmente opposto di fondazione di nuovi osservatori culturali. Infatti, si possono anche riscontrare casi di alcune regioni, di cui verranno di seguito riportati alcuni casi studio, che hanno implementato strutture preesistenti o dato vita in tempi successivi a dispositivi innovativi. Inoltre, in questi casi si assiste ad un'apertura dell'ambito di osservazione verso tutto lo spettro della cultura, quindi, si possono riconoscere osservatori non solamente dedicati allo spettacolo.

Rappresentativi di quanto appena indicato sono i casi di Marche, Toscana, Piemonte che verranno di seguito discussi. Insieme a questi vi si riconosce anche l'Osservatorio Cultura e Creatività dell'Emilia-Romagna in quale verrà successivamente e più approfonditamente trattato.

Sicuramente si inserisce tra le esperienze virtuose appartenenti al contesto italiano, il caso della Regione Marche che, come è stato indicato precedentemente,¹⁰⁴ aveva già da ben prima del 2012, un suo osservatorio culturale. Questo, con il passare del tempo è stato sviluppato e ha trovato una conformazione adatta ad assumere il ruolo di supporto informativo ai decisori politici per il settore culturale.

L'osservatorio marchigiano, nella sua forma attuale e a dispetto di altri, risulta incorporato completamente nelle funzioni degli uffici regionali, per cui la sua gestione non risulta affidato a terzi. Inoltre, non si concentra solamente sul sottosectore dello spettacolo, ma su tutti i domini che vanno a comporre l'ambito creativo-culturale. Infatti, viene proposto all'interno del portale corrispondente all'interfaccia dell'osservatorio, un elenco di quelle che sono le dimensioni analizzate.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vedi: sottoparagrafo 3.1.3 “*La ripresa dello sviluppo degli osservatori regionale italiani*” pp. 90-95; qui si dice che la Regione Marche, già nel 1997, aveva predisposto la creazione di un suo osservatorio culturale.

¹⁰⁵ Tra le voci presenti sul portale si riscontra: archeologia, archivi, arti visive contemporanee, bandi (con informazioni per la compilazione online), catalogo beni culturali, cinema e audiovisivo, cultura e territorio, editoria e pubblicazioni, imprese culturali e creative, leggi e programmi (che la regione attua nell'ambito culturale), musei e percorsi culturali, patrimonio culturale (contenente informazioni riguardo teatri storici, beni ecclesiastici, istituti e luoghi della cultura, rete delle dimore, parchi e giardini storici), PNRR, progetti speciali, biblioteche, spettacolo, storia e memoria, statistiche della cultura (purtroppo non accessibile).

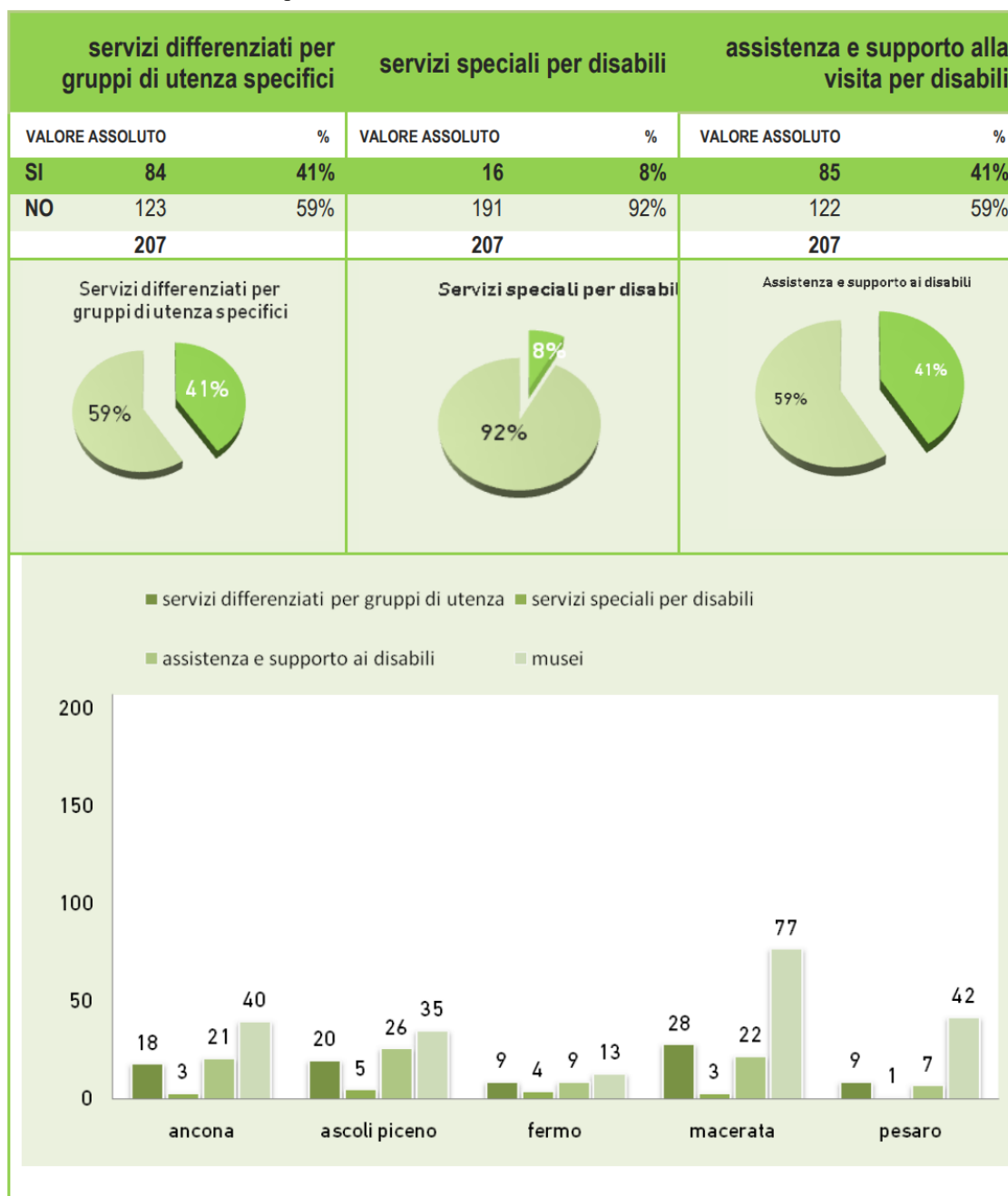
Per molte di queste tematiche viene offerta una mappatura dei contenuti con annessi i link per raggiungere maggiori informazioni, sia specifiche, come pure di contatto del soggetto culturale descritto. In particolare, andando ad interrogare la sezione *Cultura* del portale della Regione Marche,¹⁰⁶ si possono ritrovare alcune pratiche di politiche culturali estremamente valide che si sono basate su attività di raccolta e rielaborazione dati. Infatti, andando ad analizzare la voce *Musei e percorsi culturali* viene offerta una mappatura dei musei, itinerari culturali e percorsi tematici.

In particolare, l'osservazione degli enti museali fu permessa tramite la somministrazione, ad ogni realtà, di un questionario simile a quello visto nell'indagine ISTAT sui musei. Si tratta di autodichiarazione, per cui possono essere riportate informazioni non completamente aderenti alla realtà, ma un corretto dialogo tra strumenti informativo e istituzioni che vi trovano descrizione serve proprio per ovviare a queste problematiche (Miralles, 2006; Ortega, 2010; Dal Pozzolo, 2023; Trimarchi, 2023; Dal Pozzolo, 2023). Inoltre, qualche anno fa tramite l'osservatorio è stata svolta un'indagine – *musei accessibili* – per comprendere quanto le strutture fossero accessibili. Non solo è stata analizzata la presenza di barriere architettoniche, ostacolo per le fasce di pubblici portatori di handicap fisici, ma sono stati raccolti dati anche riguardo le soluzioni, intraprese o meno, per permettere la fruizione dei percorsi espositivi anche a chi caratterizzato da diverse tipologie di disabilità, come per esempio uditiva, percettiva, visiva, cognitiva, eccetera (Lattanzi, 2014). Inoltre, tramite una seconda scheda sono stati analizzati anche i servizi educativi e le attività proposte dagli enti museali e il fatto che fossero predisposti o meno per i cosiddetti pubblici fragili.

I dati così raccolti sono stati elaborati e restituiti attraverso report, disponibili sia per i decisori politici che per il pubblico composto dagli stessi visitatori sul portale dell'osservatorio. Tutte le informazioni sono state rielaborate e restituite tramite l'utilizzo di tabelle che fossero esplicative della situazione, come si può vedere nella Tabella 9.

¹⁰⁶ Vedi: <https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura>

Tabella 9. I servizi dedicati, speciali e differenziati nei musei delle Marche



Fonte: Lattanzi (2014)

Infatti, dall'indagine emergeva che il numero di musei marchigiani, che forniva servizi differenziati per i gruppi di utenza specifici fosse piuttosto basso, come si può anche comprendere analizzando la Tabella 9, ovvero 87 su 207, e che la stessa condizione, 85 musei su 207, si riscontrava per quelle che erano le attività di assistenza alla visita e supporto disabili. Una situazione peggiore era stata riscontrata però nei servizi speciali per disabili, per i quali solo l'8% dei musei era fornito di attrezzature e capacità necessarie. Quindi, dallo studio *Musei accessibili* risultava che tutta la regione fosse caratterizzata da un generalizzato atteggiamento di scarsa attenzione nella

differenziazione dei pubblici e dei corrispettivi studi per la progettazione e l'implementazione di strutture idonee all'aumento della fruibilità del patrimonio culturale e della accessibilità degli spazi (Lattanzi, 2014).

L'evidenza dei dati fu in seguito usata come supporto dall'amministrazione regionale per compiere un piano di sviluppo mirato e che andasse a correggere questa situazione che colpiva i luoghi della cultura della regione. Infatti, da questo ne conseguì uno stanziamento di fondi da parte delle Marche, tramite la D.G.R. del 04/08/2014, n. 954, usati nelle attività relative agli interventi di sviluppo dell'accessibilità all'interno del Sistema museale regionale. In questo senso vennero attuati investimenti, per ogni provincia, convogliati nel progetto "Il museo di tutti e per tutti" che puntava alla correzione di questa limitante situazione e che andava ad implementare le possibilità di fruizione al patrimonio culturale della Regione Marche.

Quanto appena descritto corrisponde ad un esempio di corretto utilizzo di strumenti informativi che diventano base e supporto per ragionare su piani politici mirati che portano come effetto anche miglioramenti sociali e da altri molteplici punti di vista, non solamente indirizzati al solo sostegno economico delle realtà presenti sul territorio.

Un'altra regione che ad oggi risulta dotata di un innovativo osservatorio culturale è sicuramente la Toscana. Solo recentemente, ovvero nel 2017, è stato creato l'Osservatorio Regionale della Cultura, il quale risulta essere un riuscito dispositivo informativo che ha saputo raccogliere il testimone derivante dagli sviluppi raggiunti con il progetto ORMA. Però, a differenza di quello delle Marche, l'osservatorio regionale toscano non ha come diretto responsabile l'amministrazione regionale, in quanto la sua gestione è stata affidata ad un altro ente pubblico quale l'IRPET.¹⁰⁷ Questa condizione, come nei casi del Piemonte o anche dell'Emilia-Romagna, permette una terzietà, rispetto al decisore politico e i suoi interessi, e quindi, uno sviluppo delle attività di raccolta e rielaborazione dati libera da influenze (Cicerchia, 2023, Dal Pozzolo, 2023, Lusiani et al., 2023).

Tornando alla descrizione dell'osservatorio della Toscana si nota che, andando a consultare il sito di questo strumento informativo,¹⁰⁸ i campi di indagine analizzati interessino maggiormente i sottosectori del patrimonio e dello spettacolo, infatti, meno

¹⁰⁷ L'IRPET è l'Istituto Regionale per la Programmazione Economica della Toscana, un ente pubblico che compie indagini e studi preliminari alla Regione Toscana. Svolge analisi sociali, economiche, territoriali, eccetera che portano alla costituzione e pubblicazione di rapporti, i quali sono usati come supporto da Giunta e Consiglio regione per andare ad attuare attività di *policy making*.

¹⁰⁸ Vedi <https://www.regione.toscana.it/osservatorio-regionale-cultura/>

attenzione è posta alle industrie creative. Dimostrazione di ciò sono i sei indicatori utilizzati per analizzare le varie dimensioni selezionate. Questi sono:

- *dotazione* – con questa si intende il sistema di offerta culturale che viene a crearsi all'interno di realtà quali i musei – e tutte le istituzioni similari – biblioteche, archivi, cinema, teatri, eventi quali i concerti e i progetti espositivi temporanei;
- *attrazione* – qui si indaga quella che è la domanda all'interno degli stessi ambiti caratterizzanti il primo indicatore;
- *consumo dei residenti* – tramite questo viene analizzata e rappresentata la partecipazione, quindi, la fruizione all'interno dei luoghi analizzati dall'indicatore “dotazione”;
- *spesa pubblica per culturale e ricreazione* – nello specifico in questa dimensione sono riportate le spese medie delle pubbliche amministrazioni (amministrazioni centrali, locali, regionali, imprese pubbliche locali) per il triennio 2015-2017;
- *spesa delle famiglie per cultura e ricreazione* – questa tematica viene ricostruita tramite indagini campionarie in cui il soggetto preso in esame diventa rappresentativo per l'intera popolazione;
- *valore aggiunto e occupati dalle imprese culturali e creative* – per questo ambito vengono analizzati i flussi di ricchezza creata da questo settore, come anche i posti di lavoro offerti.

Una cosa interessante e peculiare di questo osservatorio è che le analisi vengono compiute sia ad un livello regionale, andando ad indagare i comuni toscani, sia nazionale, ponendo a confronto la Toscana con gli altri contesti italiani. Questo è concesso anche grazie al fatto che si ricorre ad un numero elevato di fonti esterne per la raccolta dati che presentano una dimensione nazionale, come nel caso di ISTAT e MiC. Tutte le informazioni, una volta acquisite, vengono incrociate e processate tra di loro.

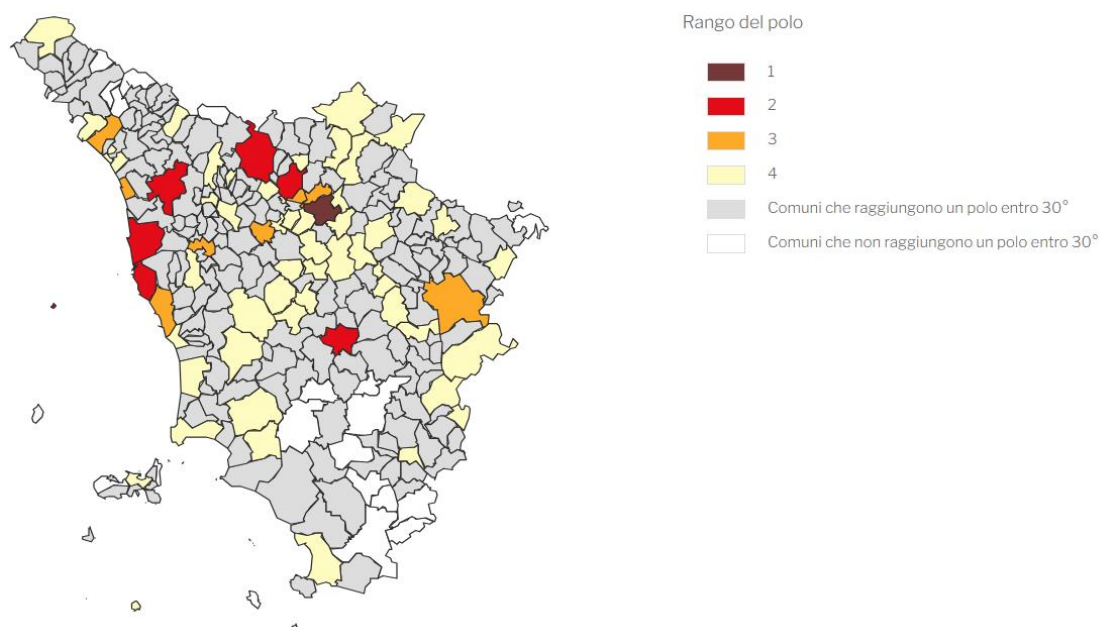
Nonostante questo importante punto, dato che si tratta di un osservatorio regionale, è ovvio notare come tra le due dimensioni indagate, ovviamente il focus sia maggiormente dettagliato nell'analisi del contesto regionale. Infatti, vengono proposte due linee di indagine sui comuni della Toscana:

- accessibilità ai servizi culturali;
- indicatori di rilevanza del settore culturale.

Nel primo caso si fa utilizzo di tutta una serie di indicatori¹⁰⁹ con i quali si descrivono varie dimensioni di ogni comune in modo tale da andare a costruire un sistema gerarchico descrivente la rilevanza culturale.

Quindi, tramite un'analisi come questa viene ricostruito l'intero panorama regionale, come si vede dal Grafico 1, in modo da restituire chiaramente quello che è l'effettivo sviluppo culturale. In questo modo viene anche proposta una visualizzazione delle possibilità di offerta che ogni distretto territoriale propone, sempre con l'obiettivo di poter attuare politiche di intervento mirate verso miglioramenti e sviluppi. Infatti, viene stabilita una gerarchia tra i comuni in modo da distinguere le varie aree.

Grafico 1. Accessibilità ai servizi Culturali in Toscana



Fonte: IRPET (2023)

Consultando la mappa creata, corrispondente al Grafico 1, si comprende come i poli culturali maggiormente sviluppati corrispondano ai capoluoghi di provincia. Da qui ne deriva che in territori limitrofi a questi godano di una maggior influenza e offerta culturale. Dunque, sembra corretto affermare che sarebbe necessario intervenire con azioni di politiche culturali in modo tale da sviluppare circuiti culturali in particolare nella

¹⁰⁹ Gli indicatori usati nell'indagine *Accessibilità ai servizi culturali in Toscana* sono:

- popolazione;
- luoghi della cultura e dello spettacolo per 1000 abitanti;
- utenti di biblioteche, musei, cinema e teatro per 1000 abitanti;
- peso % degli addetti alle unità locali delle imprese culturali e creative sul totale addetti;
- spesa corrente comunale per tutela e valorizzazione di beni e attività culturali (euro per residente).

area meridionale della Toscana, in quanto presenta essere la maggiormente povera di offerta culturale. Si comprende grazie all'analisi di questa indagine di come un osservatorio culturale, come quello della Toscana, permetta al decisore politico di avere a disposizione evidenze, tale per cui risulta più fattibile comporre piani di sviluppo ragionato che possano trovare riscontro negli effetti desiderati e sperati.

In questa direzione si muove anche la seconda indagine, proposta dallo strumento informativo analizzato, che analizza numerosi fattori per comprendere la preminenza culturale dei territori toscani. Gli indicatori usati in questo caso sono:

- popolazione;
- numero complessivo di luoghi della cultura;¹¹⁰
- numero complessivo di utenti e visitatori;¹¹¹
- numero di fruitori, visitatori e spettatori;¹¹²
- addetti alle unità locali di imprese e istituzioni culturali;¹¹³
- spesa del comune per tutela e valorizzazione dei beni e delle attività culturali;¹¹⁴
- totale spese correnti del comune.¹¹⁵

Attraverso questa metodologia di raccolta, analisi e comunicazione dei dati viene attuata una vera e propria mappatura del territorio della Regione Toscana. Tramite questo strumento viene quindi trasmessa una rappresentazione statistica aderente alla realtà, punto di partenza ai decisori politici che vengono chiamati ad intervenire, se necessario, in queste dimensioni.

Gli strumenti informativi, appena descritti, di cui si sono dotati Marche e Toscana risultano essere alcuni dei casi più strutturati e meglio utilizzati tra gli osservatori culturali presenti in Italia, ma serve ricordare che purtroppo esistono anche situazioni di totale

¹¹⁰ L'indicatore del *numero di luoghi della cultura e dello spettacolo* viene sviluppato per biblioteche, musei, luoghi con attività di spettacoli dal vivo, sale cinema-teatro, esercizi cinematografici. Inoltre, esso è analizzato sia come numero complessivo che numero complessivo per 1000 abitanti.

¹¹¹ L'indicatore del *numero complessivo di utenti e visitatori* viene sviluppato per biblioteche (tramite l'analisi dei registri degli "iscritti al prestito nelle sedi civiche", musei, teatri e sale cinema. Inoltre, esso è analizzato sia come numero complessivo che numero complessivo per 1000 abitanti.

¹¹² L'indicatore del *numero di fruitori, visitatori e spettatori* viene sviluppato per biblioteche, musei, teatri e cinema. Sono analizzate informazioni maggiormente specifiche, come anche le tipologie di pubblici.

¹¹³ L'indicatore *addetti alle unità locali di imprese e istituzioni culturali* è calcolato sotto molteplici dimensioni: peso % sul totale di affetti, numero complessivo, numero per ogni categoria di tipologia di istituzione e impresa.

¹¹⁴ L'indicatore *spesa del comune per tutela e valorizzazione dei beni e delle attività culturali* trova rappresentazione tramite il calcolo di spesa (in €) su mille abitanti e le somme versate da ogni amministrazione comunale (in €).

¹¹⁵ Il totale delle spese correnti del comune viene calcolato come finanziamenti (in €).

assenza, oppure anche realtà ibride. Quest'ultimo è il caso, per esempio, della Regione Abruzzo che è caratterizzata dalla presenza di un osservatorio nato come iniziativa autonoma della Fondazione Openpolis. Anche qui si trova che l'ente che promuove lo strumento Osservatorio Abruzzo non è un ente pubblico istituito da un qualche atto legislativo. Inoltre, la normativa non fa riferimento a organismi per la programmazione regionale. Questo si riflette anche sull'ambito d'applicazione dell'osservatorio stesso, in quanto non dimostra un focus incentrato sugli aspetti culturali, ma indaga tendenze socioeconomiche, demografiche e territoriali dell'Abruzzo.¹¹⁶ Nonostante ciò, sono stati pubblicati e vengono proposti studi nell'ambito di interesse dell'elaborato in quanto si trovano indagini dedicate al contesto museale regionale, al patrimonio culturale abruzzese o ancora quelle che sono state, fino ad ora, le attività svolte tramite l'utilizzo delle risorse derivanti dal PNRR.

Esistono altri enti locali invece, come per esempio Campania¹¹⁷ e Lazio,¹¹⁸ che stanno svolgendo importanti passi avanti e si trovano nella fase conclusiva di creazione di osservatori culturali regionali. Questo fa intendere come l'abbandono dei lavori per la costituzione del progetto ORMA e la conseguente creazione di una rete di osservatori regionali in Italia fossero stati ideati in tempi davvero prematuri per l'epoca durante la quale si iniziò a pensare a questo progetto (Taormina, 2011; Trimarchi, 2015).

Continuando poi nello studio della situazione italiana si possono anche individuare altri casi di osservatori che non trovano corretto utilizzo, come nel caso della Sardegna. Infatti, questa regione con il suo Osservatorio regionale della cultura e della lingua sarda non propone analisi e indagini statistiche o report, bensì indica quelle che sono i bandi per il settore creativo-culturale e le proposte di legge interessanti, ma raccoglie dati e informazioni in modo da rappresentare una solida base per la predisposizione di politiche culturali.

Continuando ad affrontare questi temi serve dire che in realtà, nonostante le gravi lacune che si possono ancora riscontrare a livello di strumenti informativi per la cultura all'interno del territorio nazionale italiano, non pochi sono i dispositivi che possono essere considerati anche esempi di buona pratica.

¹¹⁶ Vedi: <https://www.openpolis.it/osservatorio-abruzzo/>

¹¹⁷ La Campania ha istituito il proprio osservatorio nel 2007. Nonostante ciò, il nuovo progetto, denominato *Ecosistema digitale per la cultura della Regione Campania*, si trova in fase di sviluppo.

¹¹⁸ Il Lazio nel 2018 ha dato vita all'Osservatorio beni culturali della regione Lazio la cui concretizzazione è affidata al DTC Lazio e a numerose università e Centri di Ricerca Nazionali.

Una di queste esperienze è sicuramente rappresentata dall'Osservatorio culturale del Piemonte (OCP). Questo strumento, come già è stato ricordato, venne inizialmente ipotizzato nel 1988 grazie allo studio composto da Ires per comprendere le possibilità e le potenzialità che sarebbero state permesse dall'utilizzo di uno strumento quale quello oggetto di questo elaborato.

Nonostante le solide, anche se precoci premesse impostate, l'osservatorio prima di vedere la luce è stato caratterizzato da una lunga gestazione terminata nel 1998, che fece dell'OCP uno dei casi di osservazione culturale più longevi, ancora attivi, in Italia. Da ricordare che questo dispositivo informativo nacque grazie al il protocollo d'intesa che si sviluppò tra Regione Piemonte e numerosi altri enti.¹¹⁹

Quindi, ci si trova a descrivere uno strumento informativo che non trova istituzione in una legge regionale, come solitamente accadeva e tutt'ora accade (Dal Pozzolo, 2008; Taormina, 2011), ma bensì dalla collaborazione e volontà di più soggetti esterni.

Grazie anche a questo, già in partenza questo caso di osservatorio presentava una struttura ben organizzata, ma con gli anni, si è giunti ad un livello estremamente elevato che permette di indagare alcuni degli ambiti del settore produttivo creativo culturale così scomposto: musei, beni culturali, cinema, biblioteche, spettacolo dal vivo, industrie creative.

L'OCP risulta essere estremamente attivo in quanto ogni anno redige e pubblica una relazione che descrive la cultura in Piemonte; inoltre, risulta un caso ulteriormente eccezionale in quanto raccoglie dati e compone report dal 1999 in maniera costante e sempre puntuale. All'interno della relazione annuale vengono indagate numerose dimensioni di grande interesse tra cui:

- *partecipazione*: vengono proposti numerosi indicatori, tra cui la stima della spesa delle famiglie, il benessere dei residenti, eccetera. Ciò viene fatto tramite l'utilizzo degli indicatori BES.¹²⁰ In questo modo viene ricostruito il rapporto che si instaura tra l'individuo e i servizi di culturali offerti. Ciò risulta in linea con una delle

¹¹⁹ Gli enti che parteciparono al protocollo d'intesa furono: Ires, Città di Torino, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Fondazione Compagnia di San Paolo, Unioncamere Piemonte, Usas, AGIS, Fondazione Fitzcarraldo.

¹²⁰ Questa dimensione viene analizzata ricorrendo agli indicatori del progetto BES, ovvero uno strumento tramite cui l'ISTAT punta a dar voce a quello che il tentativo di calcolo del benessere. Ciò avviene tramite un approccio multidimensionale che tiene conto anche delle soggettività dei cittadini. Questi misuratori del benessere tengono conto anche della cultura e le riconoscono un ruolo fondamentale nella salute dell'individuo.

- motivazioni principali per cui si è innestata e in seguito sviluppata l'osservazione culturale in Italia (Taormina, 2011);
- *musei e beni culturali*: si tratta sicuramente dell'area maggiormente interessata dall'attenzione dell'osservatorio. Infatti, ne viene proposta una scomposizione in numerose sottoclassi permessa da una banca dati precedentemente e appositamente strutturata, fiore all'occhiello del Piemonte. Per comprendere il grado di dettaglio dell'analisi si indica come vengono anche indagati i numeri delle mostre temporanee allestite nei musei piemontesi, elemento che difficilmente viene inquadrato da altri casi di strumenti informativi proposti. In questa dimensione vengono posti sotto la lente di ingrandimento anche i flussi turisti per i quali sono studiate e riportate le tendenze, dimostrando anche la consapevolezza dei gestori dell'OCP riguardo alla forte correlazione e la scambievole influenza che contraddistingue le dimensioni culturali, turistiche e territoriali (Tamma, 2022);
 - *cinema*: sono presentati i dati descrittivi per gli esercizi cinematografici e gli accessi che li hanno interessati, come pure la dimensione degli incassi tramite una specifica analisi riguardo i biglietti venduti in ogni comune piemontese. Ciò dimostrerebbe anche la capillarità descrittiva dell'osservatorio piemontese e la sua aderenza al territorio di afferenza, elementi fondamentali per uno strumento informativo per le politiche culturali funzionante e performante (Dal Pozzolo, 2008; Taormina, 2011, Trimarchi, 2015);
 - *biblioteche*: ne viene restituita una mappatura in cui è descritto il numero e le specifiche informazioni sui diversi luoghi deputati all'offerta di questa attività culturale con un dettaglio per pubblico, il patrimonio biblioteconomico, modalità di fruizione e dimensioni della spesa investita nelle biblioteche civiche, eccetera;
 - *spettacolo*: l'ambito delle *performing arts* è affrontato andando a studiare dati specifici come il numero di rappresentazioni. Queste ultime vengono poi divise per genere e per ogni tipologia vengono quantificati aspetti quali biglietti venduti e incasso al botteghino;
 - *risorse economiche*: la finalità di conoscenza in questo senso è permessa dall'analisi certi temi come le risorse ricevute dagli enti e le realtà piemontesi da parte dello Stato, finanziamenti derivanti dal FUS, erogazioni provenienti da

soggetti privati,¹²¹ la spesa dei comuni per la quale viene anche, di anno in anno, indagato l'andamento. Si nota anche che l'osservatorio calcola l'incidenza delle spese compiute per attività culturali e luoghi della cultura, con una specifica assolutamente dettagliata dell'incidenza della spesa corrente e in conto capitale dei capoluoghi di provincia, come da parte della pubblica amministrazione presente sul territorio. Sono veramente numerose le dimensioni economiche indagate e sembra importante indicare come queste siano messe a confronto tra di loro, come pure con il PIL regionale. Inoltre, particolare attenzione viene riservata alle risorse destinate alla cultura derivanti da PNRR ed investite sia in Italia che in Piemonte la cui quantificazione viene restituita tramite la Tabella 10.

Tabella 10. Risorse destinate alla cultura dal PNRR in Italia e in Piemonte

INVESTIMENTO	IMPORTO DISPONIBILE ITALIA	IMPORTO ASSEGNATO ITALIA	IMPORTO ASSEGNATO PIEMONTE
1.1 Strategia digitale e piattaforme per il patrimonio culturale	500.000.000,00 €	70.000.000,00 €	5.406.680,27 €
1.2 Rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei, biblioteche e archivi per consentire un più ampio accesso e partecipazione alla cultura	300.000.000,00 €	261.348.239,00 €	14.345.470,43 €
1.3 Migliorare l'efficienza energetica nei cinema, nei teatri e nei musei	300.000.000,00 €	288.517.514,18 €	14.737.617,43 €
2.1 Attrattività dei borghi	1.020.000.000,00 €	761.866.602,09 €	47.024.100,00 €
2.2 Tutela e valorizzazione dell'architettura e del paesaggio rurale	600.000.000,00 €	590.000.000,00 €	39.494.512,07 €
2.3 Programmi per valorizzare l'identità dei luoghi: parchi e giardini storici	300.000.000,00 €	287.825.113,13 €	18.330.989,65 €
2.4 Sicurezza sismica nei luoghi di culto, restauro del patrimonio culturale del Fondo Edifici di Culto (FEC) e siti di ricovero per le opere d'arte (Recovery Art)	800.000.000,00 €	728.908.229,05 €	4.700.000,00 €
3.2 Sviluppo industria cinematografica (Progetto Cinecittà)	300.000.000,00 €	-	-
3.3 Capacity building per gli operatori della cultura per gestire la transizione digitale e verde	155.000.000,00 €	108.000.000,00 €	6.970.872,82 €
TOTALE	4.275.000.000,00 €	3.096.465.697,45 €	151.010.242,67 €

Fonte: OCP (2023)

In questo caso, per ogni tipologia di investimento viene indicata la denominazione della categoria di intervento finanziata, il suo ammontare totale messo a

¹²¹ Delle erogazioni private viene posto un maggior livello di dettaglio per le risorse derivanti dalle Fondazioni Bancarie nel settore dell'arte e del patrimonio culturale.

disposizione dal Piano nazionale ripresa e resilienza, l'importo usufruito generalmente in Italia e quello che è stata utilizzato in Piemonte. In questo modo vengono anche fornite, nello specifico, quelle che sono state le misure attuate nel territorio piemontese, permettendo la comprensione di quanto svolto tramite queste ingenti risorse, tematica indicata nell'ultima colonna della Tabella 10;

- *Produzione e lavoro culturale*; contiene informazioni sul numero di imprese creative occupate, tasso ed indice di occupazione, calcolo del valore aggiunto creato dal SPCC piemontese anche in relazione al PIL regionale. Viene dedicata una specifica ai lavoratori dello spettacolo per i quali sono riportate informazioni, tra le quali particolare attenzione è dedicata alle retribuzioni medie, o ancora al numero di giornate retribuite.

Questa appena descritta è la struttura che caratterizza la relazione annuale che l'osservatorio piemontese ogni anno pubblica in maniera sistematica. Ciò corrisponde al principale risultato delle attività di questo strumento informativo. Inoltre, come si è visto nel caso toscano, anche il Piemonte offre indagini su alcuni dati a livello nazionale, soprattutto quando sono presentate le informazioni riguardanti le risorse finanziarie investite in ambito creativo-culturale. Inoltre, l'OCP propone anche tutta una serie di report specifici, con cadenza annuale o addirittura mensile, dedicati a particolari tematiche. In quest'ottica risulta necessario indicare come due argomenti oggetto di questi studi siano stati l'impatto e gli effetti del COVID-19 sul settore creativo-culturale, come *Le ricadute economiche di Eurovision Song Contest*¹²².

La breve descrizione appena fornite dell'Osservatorio Culturale del Piemonte e delle attività da esso svolte, testimonia il fatto che esso rappresenti un'eccellenza non solo nel contesto italiano, ma anche nel panorama internazionale.

Importante elemento da ricordare che contraddistingue tutti gli osservatori culturali analizzati è il fatto che fanno utilizzo di numerose fonti per la raccolta dati. Infatti, oltre ad acquisizione tramite la somministrazione di questionari o studi direttamente attuati dagli strumenti informativi regionali, solitamente avviene l'approvvigionamento delle informazioni deriva dall'acquisizione di dataset provenienti da enti esterni quali ISTAT,

¹²² OCP (2023), *Le ricadute economiche di Eurovision Song Contest 2022. Report dicembre 2022*, Torino, è un'indagine che va a comprendere quelli che sono stati gli effetti di un grande evento di richiamo internazionale quale il festival musicale europeo. Si tratta di uno studio innovativo che ci si auspica possa trovare nuova applicazione, data anche l'avvicinarsi di un altro evento di grandissima portata che interesserà nuovamente territori italiani, ovvero le Olimpiadi di Milano Cortina 2026.

SIAE, MiC, rendiconti delle pubbliche amministrazioni, eccetera. Quindi, soprattutto in questo ultimo caso, ci si ritrova a lavorare con fonti istituzionali caratterizzate da una disaggregazione territoriale, per lo meno comunale, che portano a dover trattare dataset che vengono poi resi omogenei, quindi comparabili, incrociati e utilizzati per la produzione delle analisi e degli annessi report.

Nonostante siano state proposte numerose realtà di osservatori culturali regionali, serve ricordare che purtroppo ne esistono ancora numerosi che non risultano essere attivi. Infatti, si ricorda come ci siano governi regionali, oltre a quelli già indicati, che non sono dotati di dispositivi per il monitoraggio del settore creativo culturale. Di questo è esemplificativa la situazione della Regione Basilicata, che si unisce alla Liguria, precedentemente indicata, dove purtroppo l'ipotesi di istituire, e in seguito applicare, l'osservatorio culturale è rimasta solamente una prospettiva non concretizzata, nonostante l'impegno speso dagli uffici amministrativi. Difatti, la regione lucana si era dotata dell'impianto normativo necessario per la costituzione di questo strumento. Infatti, ai sensi dell'art. 10 c. 1 L.R. 12/12/2014, n. 37¹²³ era prevista la creazione, mai giunta, dell'Osservatorio Regionale dello Spettacolo. Situazione analoga si riscontra anche in Friuli-Venezia Giulia dove, come disposto dall'art. 7 L.R. 11/08/2014, n. 16,¹²⁴ avrebbe dovuto essere «[...] istituito l'Osservatorio regionale della cultura [...]» Ai sensi dello stesso articolo venivano definite anche quelle che sarebbero state le attività svolte da questo strumento informativo. Purtroppo, l'atto normativo non ha tutt'ora trovato attuazione, per cui anche il Friulia-Venezia Giulia risulta non disporre di un dispositivo informativo per la cultura.

I casi rappresentativi appena esposti sono dimostrazione di come sia necessaria la volontà da parte del decisore politico, o anche di un altro ente per conto di questo, di dotarsi e in seguito applicare questi strumenti, testimoniando l'attenzione e l'importanza riservata al settore creativo-culturale e a tutti gli effetti che il suo sviluppo porta in termini di benefici sia a livello economico che per la comunità tutta (Ortega Nuere, 2011).

In conclusione, tutto ciò dimostra che, nonostante ci siano realtà assolutamente virtuose, in Italia continui ad esserci la l'esigenza di ulteriori sviluppi, soprattutto per andare a colmare i vuoti delle amministrazioni pubbliche dormienti che non si sono ancora munite di questi fondamentali strumenti per il *policy making* culturale.

¹²³ L.R. 37/2014, "Promozione e sviluppo dello spettacolo".

¹²⁴ L.R. 16/2014, "Norme regionali in materia di attività culturali".

Quindi, l'uniformità che ci si auspicava si raggiungesse a livello di ambiti di osservazione e strumenti analitici non è stata raggiunta e perseguita. Infatti, continuando l'analisi degli organismi presenti, si riconosce una diversificazione estremamente elevata. Questo dato non fa altro che riconfermare la necessità di un ulteriore intervento di raccordo tra tutte le Regioni e lo Stato per raccogliere il testimone del progetto ORMA sottoponendolo ad un processo di sviluppo e miglioramento.

Nonostante ciò, l'elevata diversificazione che si riconosce, prendendo in analisi i casi di osservatori culturali regionali attivi e maggiormente performanti – Marche, Toscana, Piemonte, eccetera – non deve essere per forza presa solamente come sintomo di scarsa coesione e quindi come dato negativo. Infatti, questa varietà di modelli, strutture e corrispettive metodologie di osservazione corrisponderebbe anche ad un riflesso della complessità del settore che si decide di indagare, ovvero quello creativo culturale. Inoltre, serve anche ricordare che questi strumenti informativi sono inseriti in contesti territoriali in cui il tessuto culturale si è sviluppato e strutturato con forme diverse durante i secoli, per cui ogni forma e metodo si conforma anche in relazione a queste dimensioni (Trimarchi, 2011).

Per questa serie di motivi serve accettare questa diversificazione degli strumenti poiché ogni amministrazione regionale risulta completamente autonoma data l'assenza di un impianto normativo a livello statale o la predisposizione di linee guida che possano assistere nella costruzione ex-novo di osservatori culturali. Per cui si conclude questa parte augurandosi che nel più breve tempo possibile tutto il territorio italiano, quindi, ogni contesto regionale sia caratterizzato almeno dall'istituzione e utilizzo di osservatori culturali.

3.2.2 La Legge del 15 luglio 2022, n. 106

In tempi più recenti, ovvero nel 2019, la sfida per la costituzione di una rete nazionale di osservatori culturali regionali è stata nuovamente raccolta ed intrapresa. Ciò è avvenuto tramite la Proposta di Legge del 16/12/2019, n. 1582.¹²⁵ Questa prevedeva ancora una volta la costruzione di un sistema nazionale di osservatori culturali regionali, nello specifico dedicati allo spettacolo, coordinati e legati ad un organismo centrale dedicato all'osservazione della stessa materia.

¹²⁵ La P.D.L. 1582/2019, "*Istituzione del Sistema nazionale a rete degli osservatori dello spettacolo*", è stata presentata alla Camera dei deputati.

Questo disegno di legge ha trovato approvazione, in seguito ad un decorso di circa due anni, anche dal Senato e in questo modo è stata istituita la Legge del 15/07/2022, n. 106¹²⁶. Con questo ultimo atto normativo è stata ripresa concretamente la lezione derivante dall'esperienza del progetto ORMA. Infatti, ai sensi dell'art 6 viene istituito il “Sistema nazionale a rete degli osservatori dello spettacolo” per «[...] assicurare omogeneità ed efficacia all'azione conoscitiva del settore dello spettacolo dal vivo e di supporto pubblico alle relative attività [...]».

Quindi, per poter realizzare questa struttura costruendo un valido disegno di rete di strumenti informativi, vengono riconosciute e istituite due componenti principali:

- Osservatorio dello spettacolo;
- Osservatori regionali dello spettacolo.

Per quanto riguarda il primo, ovvero lo strumento informativo nazionale, l'art. 5 della L. 106/2022 riprende e modifica l'Osservatorio Nazionale dello spettacolo previsto dalla L. 163/1985. Nel fare questo implementa la struttura del dispositivo precedente arricchendone le funzioni. Infatti, andando a mettere a confronto gli articoli delle rispettive leggi, si nota come in entrambi i casi si preveda che l'osservatorio nazionale fornisca informazioni inerenti le tendenze del settore dello spettacolo dal vivo, come pure la spesa annua dello Stato, degli enti locali, eccetera; però, si può notare come vengano delineate alcune nuove funzioni tra cui raccogliere e fornire dati riguardo «[...] la normativa in materia di condizioni di lavoro, mobilità, disoccupazione, previdenza e assistenza, anche sanitaria, per i lavoratori e i professionisti dello spettacolo [...]»,¹²⁷ «[...] le procedure per l'organizzazione e lo svolgimento degli spettacoli [...]»,¹²⁸ infine una specifica sull'occupazione con dati sul «[...] mercato del lavoro e le relative evoluzioni, con particolare riferimento all'utilizzo delle diverse tipologie contrattuali».¹²⁹

Il secondo elemento necessario ai fini della realizzazione di questo sistema nazionale era ovviamente la creazione per e in ogni regione di strumenti informativi. Ciò viene definito dall'art 7, ai sensi del quale le amministrazioni regionali devono provvedere all'istituzione di osservatori dello spettacolo, con l'obiettivo di condividere e scambiare dati, inerenti allo spettacolo dal vivo. Viene perciò riconosciuta come competenza dei

¹²⁶ L. 106/2022, “*Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo*”.

¹²⁷ Art. 5 c. 2 lett c) *Ibidem*

¹²⁸ Art. 5 c. 2 lett d) *Ibidem*

¹²⁹ Art. 5 c. 2 lett e) *Ibidem*

governi regionali quella di attuare i principi generali¹³⁰ ed adeguare la propria legislazione andando quindi a dotarsi degli strumenti legislativi necessari per la creazione di dispositivi informativi. Quindi, si puntava anche ad andare a colmare i vuoti normativi, permettendo in questo modo di creare una base concreta sopra la quale edificare. Inoltre, la presenza di questi strumenti permetterebbe la comprensione dell'efficacia dell'intervento pubblico e sostenere lo sviluppo delle arti performative nei rispettivi territori analizzati e monitorati.

Da sottolineare come all'interno di questa legge venga previsto anche un altro elemento degno di nota: la collaborazione tra regioni e gli altri enti territoriali: Province, Città metropolitane e Comuni. Quest'ultima parte – art. 7 c. 1 lett. c) – è stata però oggetto delle attenzioni della Corte costituzionale che con la Sentenza n. 193 del 2023 ne ha dichiarato l'illegittimità costituzionale, poiché in contrasto con l'art. 117 c. 4 Cost. Infatti, «[...] la disposizione, impugnata dalle Regioni Veneto, Emilia-Romagna, Lombardia, Piemonte e Friuli-Venezia Giulia, disciplinando l'assetto organizzativo che deve caratterizzare la funzione di amministrazione attiva per la promozione e il sostegno delle attività dello spettacolo, si pone in contrasto con la competenza legislativa regionale in materia di organizzazione degli uffici».¹³¹ Nonostante ciò, il piano di creazione del sistema nazionale, come anche l'impegno richiesto alle regioni per istituire osservatori, non vengono vanificati.

Tramite questo piano legislativo appena descritto si intendeva andare a concretizzare quello che si intendeva fare il progetto ORMA, implementandolo e anche conformandolo con quelli che erano i tempi contemporanei. Infatti, serve ricordare come il primo tentativo di costruzione di una rete di osservatori culturali regionali risalgia a più di un decennio fa e che durante questo periodo sono state ulteriormente sviluppate le conoscenze in merito a questi strumenti informativi, come anche è avvenuto un radicale cambiamento all'interno del settore creativo-culturale. In aggiunta, la visione con cui si guarda alla cultura e con la quale la si intende è stata soggetta, essa stessa, a cambiamenti. Per questo si conclude dicendo che serve continuare a guardare a quanto era stato fatto, o meglio proposto con il progetto ORMA, ma serve evitare di ancorarsi eccessivamente a quanto veniva formulato in quegli anni.

¹³⁰ I principi generali sono contenuti e descritti nell'art. 1 l. 106/2022 e vanno a modificare, implementando, quelli che erano previsti dalla legge 22/11/2017, n. 175, "*Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo per il riordino della materia*".

¹³¹ Sent. Cost. 193/2023, massima n. 45802.

Ma tornando all'atto normativo contemporaneo, nonostante gli importanti obiettivi che erano stati impostati, ovvero raggiungere la presenza di osservatori culturali in ogni regione italiana e creare un sistema nazionale di questi, la L. 106/2022 non trova tutt'ora attuazione per via della caduta del governo Draghi che la formulò.

Infatti, andando a comporre una veloce panoramica inerente allo stato delle cose, come è stato precedentemente esposto, continuano a resistere ancora dei vuoti che caratterizzano l'osservazione culturale italiana, ma che convivono però con casi di ottima pratica, come si può riscontrare in Emilia-Romagna con l'Osservatorio Cultura Creatività.

Nonostante l'ennesimo fallimento, serve anche ricordare come momenti come questo restituiscano impulso vitale al dibattito sugli osservatori culturali regionali. Infatti, questo permette anche di richiamare l'attenzione di nuove voci nel dibattito, come si assiste con l'attività dell'Università Ca' Foscari di Venezia che recentemente ha avanzato un progetto in forma prototipale e che verrà trattato nei passi successivi. Questo testimonierebbe anche come la strada sia ancora lunga, ma percorribile, per giungere ad una totale copertura nazionale di osservatori della cultura.

CAPITOLO IV – UNA VISIONE CONCRETA DEGLI OSSERVATORI CULTURALI REGIONALI

4.1 Due casi studio: uno storico e l'altro neonato, entrambi innovativi

Fino ad ora, andando ad analizzare il panorama degli osservatori culturali italiani, è stato possibile comprendere come al suo interno esistano e si possano quindi riconoscere diverse situazioni di utilizzo di questi strumenti informativi.

Ciò dipende sia dalla complessità del settore culturale, che dagli elementi specifici e peculiari che caratterizzano i contesti regionali. Infatti, questi due fattori appena indicati, come è già stato detto riprendendo le parole di Trimarchi (2011), influenzano la conformazione con cui si presentano gli stessi osservatori che risultano per questo diversificati gli uni rispetto agli altri. Inoltre, un altro aspetto di diversificazione si può individuare anche analizzando i numerosi e vari soggetti promotori posti alla gestione di questi strumenti, oppure anche le distinte scelte riguardanti le metodologie da adottare e gli ambiti da osservare.

Quindi, tramite l'analisi proposta dei diversi strumenti è stato possibile riconoscere la presenza in Italia di casi storici, come per esempio l'Osservatorio culturale dell'Emilia-Romagna, che dopo essere stato fondato in tempi quasi "antichi", ovvero nel 1993, ha subito nei successivi decenni tutta una serie di operazioni che ne hanno decretato un continuo sviluppo. Questo ha avuto come principale effetto un'evoluzione costante, anche se lenta, del dispositivo informativo. Infatti, si sarebbe trattato quasi di un processo naturale, che ne ha comportato un miglioramento per nulla forzato. A dimostrazione di ciò sarebbe il fatto per cui l'osservatorio emiliano-romagnolo si è andato a modificare, a mano a mano, seguendo quelle che potevano essere le nuove tendenze di cambiamento del settore indagato, dimostrandosi coerente e pronto a rispondere alle sfide e alle necessità emergenti (Santini, 2023; Taormina, 2023).

Quindi, se l'obiettivo è quello di ragionare su un modello di osservatorio culturale il più adatto ad essere replicato in altre situazioni e contesti territoriali, sembra corretto andare a cercare una soluzione analizzando dispositivi maggiormente performanti. Ciò dovrebbe essere fatto con l'ottica di comprenderne i punti di forza, ma anche quelli di debolezza, e fare tesoro di queste esperienze.

Sembra però necessario sottolineare come non ci si debba fermare allo studio degli osservatori per così dire storici, ma bensì espandere lo sguardo anche verso quelli di

recente nascita o addirittura indagando anche i dispositivi informativi che si trovano ancora in uno stadio prototipale. Infatti, oltre ai casi di osservazione culturali consolidati, si hanno anche situazioni in cui regioni, nonostante non dispongano di questi strumenti, ne hanno colto le potenzialità e gli effetti assolutamente benefici che deriverebbero dal loro utilizzo.

Molto spesso però questa visione non appartiene tanto alle amministrazioni pubbliche, quanto alle Università, un altro soggetto fondamentale nell'ambito dell'osservazione culturale (Dal Pozzolo, 2023; Lusiani et al., 2023). Ciò è dimostrato dal caso del dipartimento di Management dell'Università Ca' Foscari di Venezia, il quale ha dato vita ad un progetto di ricerca che ha portato allo studio dell'ipotesi di concretizzazione di *Una proposta di osservatorio per l'ecosistema delle arti performative in Veneto*.¹³² Dato che si tratta di ricerche attualmente in corso rispetto alla redazione del presente elaborato, è evidente che questa situazione sia caratterizzata da conoscenze aggiornate e per tanto risulta necessario fare di ciò un focus all'interno del seguente elaborato.

La proposta dell'università veneziana sembrerebbe avere un enorme potenziale. Ciò deriverebbe dalla costruzione di un osservatorio che da una parte, può fare affidamento sui risultati raggiunti dagli altri strumenti simili impiegati delle altre regioni, mentre dall'altra, riuscirebbe ad implementare studi aggiornati e molto più sofisticati di quelli che potevano per esempio esserci nel 1993 quando fu creato il dispositivo emiliano-romagnolo.

Per sostenere quanto appena si indica come lo strumento informativo veneto, ancora in fase sperimentale, adotti una nuova prospettiva con cui si può guardare al SPCC. Infatti, la base teorica d'appoggio in questo caso è il concetto di ecosistema culturale e creativo (de Bernard et al., 2022). Tramite questa scelta si riconosce la volontà di osservare il settore creativo-culturale in maniera quasi olistica, abbandonando, o meglio, integrando e sviluppando il concetto, forse ormai obsoleto, di industrie culturali creative (Santini, 2023).

Questo nuovo approccio permetterebbe infatti di non incorrere in un'eccessiva semplificazione di un sistema complesso, quale quello analizzato dagli osservatori, che non può essere ridotto a mera somma delle sue parti, ma che bensì deve essere indagato

¹³² Santini A. (2023), *Una proposta di osservatorio per l'ecosistema delle arti performative in Veneto*, Dipartimento di Management – Università Ca' Foscari Venezia, AIKU.

appunto come un ecosistema in cui ogni elemento costituente è strettamente correlato agli altri (de Bernard et al., 2022).

Per quest'ultimo motivo in particolare, l'università veneziana si propone l'obiettivo di mappare, in un processo di continuità, tutto quello che compone ciò che viene indicato tramite la formula settore creativo culturale, e non fermandosi solo alle arti performative (Lusiani et al., 2023).

Quindi, per questi motivi appena elencati, di seguito si passerà a proporre focus specifici che andranno ad indagare due casi studio: il primo corrispondente all'Osservatorio Cultura e Creatività dell'Emilia-Romagna, mentre il secondo coincidente con la proposta dell'Università Ca' Foscari di un Osservatorio per l'ecosistema delle arti performative in Veneto.

Pertanto, grazie ad una maggiore conoscenza anche dal punto di vista pratico del ruolo e delle attività svolte da questi due dispositivi informativi, seppur uno non risulti ancora attivo, sarà possibile individuare le potenzialità insite negli osservatori culturali regionali, ma anche i loro limiti e le criticità più rilevanti.

4.1.1 Il caso storico dell'Emilia-Romagna: dall'Osservatorio dello Spettacolo all'Osservatorio Cultura e Creatività

Come è già stato detto, l'Emilia-Romagna fu una delle prime regioni italiane ad iniziare a ragionare sui dispositivi informativi per la cultura, ovvero nel 1988 tramite l'avvio dell'esperienza dell'Osservatorio Teatrale Regionale. Ciò avvenne di riflesso e quasi in concomitanza con la fondazione dell'Osservatorio nazionale dello Spettacolo, avvenuta nel 1985 con la legge che istituiva il FUS. Inizialmente si trattava di un progetto pilota che si dedicava specificamente al settore dello spettacolo dal vivo, ma dopo questo periodo di gestazione trovò concretizzazione nel 1993 con l'Osservatorio dello Spettacolo (Ortolani, 2006; Taormina, 2011). Questo dipese anche dalla grande preminenza che la regione attribuiva a questa particolare attività culturale, riconoscendola come importante motore di crescita sociale (ATER, 1993).

Il processo di crescita di questo strumento, grazie ai contributi apportati dalla gestione affidata alla Fondazione ATER¹³³, continuò fino a quando nel 1996 venne ulteriormente

¹³³ Fondazione ATER è una fondazione a partecipazione pubblica tra i cui soci fondatori si hanno Regione Emilia-Romagna e numerosi comuni emiliano-romagnoli. Tra i suoi scopi principali si riscontra diffusione

sviluppato. Infatti, in quell'anno il governo regionale diede vita all'Osservatorio permanente sull'economia della cultura in Emilia-Romagna, caratterizzato da un campo di indagine che si estendeva oltre il sottosettore dello spettacolo e andava ad analizzare anche la dimensione del patrimonio culturale per la quale il responsabile era identificato in Aicer.¹³⁴

Se per l'ambito teatrale l'osservatorio non presentava nessun tipo di ostacolo, infatti erano stati anche ulteriormente sviluppati e definiti area di indagine, strumenti e metodologie di lavoro, ciò non fu nel caso del patrimonio culturale per il quale si riscontrano alcune difficoltà, legate soprattutto alla costruzione delle procedure applicative. Purtroppo, non venne trovata azione risolutiva e questa situazione, insieme alla rinnovata normativa regionale in materia di spettacolo (L.R. 5/07/1999, n. 13)¹³⁵, comportò sì il raggiungimento di un ulteriore stadio evolutivo concretizzato nell'Osservatorio dello Spettacolo¹³⁶, ma anche la soppressione del dipartimento responsabile del patrimonio culturale.

L'importanza ricoperta dal settore delle *performing arts* in Emilia-Romagna è testimoniata proprio da questo, ovvero dal fatto che, ai sensi della legge sopracitata, la materia dello spettacolo viene organizzata dalla regione e che, soprattutto, nei programmi di sviluppo triennali vi si riscontrino interventi per il consolidamento e il sostegno nei confronti di questo ambito.

Proprio per questo per alcuni decenni la Regione Emilia-Romagna ha dedicato l'attività di osservazione solamente alle attività dello spettacolo dal vivo, a cui sono state nel corso del tempo aggiunte anche cinema, musica ed audiovisivo. Queste scelte hanno comportato un'implementazione delle metodologie di analisi dati, come pure delle strutture interne al dispositivo emiliano-romagnolo che è andato crescendo e assestandosi nelle sue molteplici funzioni.

Con l'arrivo del nuovo millennio si viene a manifestare una nuova svolta. Infatti, l'Emilia-Romagna inizia a partecipare a progetti ed iniziative europee che esplorano il tema della

dello spettacolo, supporto ai Soci nello sviluppo della cultura teatrale. Inoltre, si occupa della promozione dello spettacolo emiliano-romagnolo a livello nazionale e internazionale.

¹³⁴ Aicer Srl era l'Agenzia di iniziative culturali dell'Emilia-Romagna e si occupava della gestione delle attività espositive, come mostre, create e proposte all'interno del territorio regionale.

¹³⁵ L.R. 13/1999, "*Norme in materia di spettacolo*".

¹³⁶ Ai sensi dell'art. 8 c. 1 ibidem vengono definite quelle che erano le *Attività della Regione* e in particolare, come disposto dal c. 1 lett b), viene indicata tra queste quella «[...] di osservatorio sullo spettacolo [...] al fine di realizzare rilevazioni, analisi e ricerche, anche per valutare gli andamenti del settore e l'efficacia dell'intervento regionale».

cultura e della creatività tramite un approccio legato maggiormente alle sfere dell'imprenditorialità e dell'innovazione. In questa dimensione, l'attività di mappatura e osservazione culturali assumono sempre più una rilevanza ed un peso strategico, come maggiormente concrete risultano essere le attenzioni e le energie orientate nei confronti di uno sviluppo ragionato del SPCC.

È però nel 2012 che avviene un cambiamento di comportamento e approccio nei confronti della cultura; infatti, in quel periodo viene composta da ERVET¹³⁷ un'indagine¹³⁸ socioeconomica del settore creativo-culturale nel territorio regionale. Questo studio segna il primo di una lunga serie di passi verso la ri-estensione dell'osservazione anche negli altri ambiti oltre a quello delle *performing arts*, quindi, indirizzandosi nuovamente al patrimonio culturale e decidendo di monitorare anche il settore delle industrie creative.

In questo senso fu importante pure l'inserimento delle ICC nella S3 dell'Emilia-Romagna per il programma di sviluppo 2014-2020 tra i settori prioritari per il governo locale, caratterizzati da una grande importanza rivestita e riconosciuta all'interno dell'ecosistema produttivo regionale (Regione Emilia-Romagna, 2014). Difatti, questo testimoniava la volontà da parte dell'amministrazione emiliano-romagnola di strutturare analisi e conseguentemente intervenire con politiche di investimento nei confronti di un ambito che veniva riconosciuto come ad alto potenziale di sviluppo, data la presenza nel documento programmatico.

Un altro passo avanti, che comportò un ulteriore riconoscimento delle ICC come fondamentale ambito di investimento e di interesse per le politiche culturali, si raggiunse nel 2018 con il documento *Economia arancione*¹³⁹ in *Emilia-Romagna*¹⁴⁰ che rappresenta una sorta di precursore dell'osservatorio che di lì a poco sarebbe stato istituito e che andava ad implementare il dispositivo informativo già attivo.

Infatti, all'interno di questa ricerca, un intero capitolo era dedicato all'ideazione di un progetto di osservatorio regionale delle ICC a dimostrazione della sempre maggiore

¹³⁷ ERVET S.p.A. – Emilia-Romagna Valorizzazione Economica Territorio – era una società in house della Regione emiliano-romagnola che operava come realtà per lo sviluppo territoriale, promuovendo un'economia sostenibile. Da suo statuto, la sua attività era finalizzata a garantire un supporto tecnico-operativo per le politiche regionali di sviluppo e di valorizzazione economica e sociale.

¹³⁸ ERVET (2012), *Cultura & Creatività. Ricchezza per l'Emilia-Romagna*, Regione Emilia-Romagna Assessorato Cultura. Sport.

¹³⁹ Con la formula "economia arancione" la Regione Emilia-Romagna indica le attività economiche che trovano punto di partenza nella cultura. Queste comprendono cinema, teatro, musica, moda, pubblicità, design, software, editoria, eccetera.

¹⁴⁰ ERVET (2018), *Economia Arancione in Emilia-Romagna. Cultura Creatività Industria*, Regione Emilia-Romagna.

volontà dell'amministrazione regionale di dotarsi, comprendendone l'importanza e la portata, di un osservatorio culturale regionale che andasse a coprire tutto il settore creativo culturale, che quindi non fosse solamente impegnato nel monitoraggio dello spettacolo (ERVET, 2018).

L'idea continuò a svilupparsi fino a quando nel 2018 si iniziò ad ipotizzare un sistema di osservatori che andassero a collaborare in modo tale da raggiungere la creazione di un unico strumento a supporto composito, adatto a svolgere la funzione di supporto alle politiche culturali messe in atto dall'amministrazione regionale.

Nel frattempo, ERVET era stata fusa, ai sensi della legge regionale (L.R. 1/2018) con la società ASTER¹⁴¹ per dare vita ad una società in house della Regione Emilia-Romagna in cui confluivano le potenzialità dei soggetti precedentemente indicati.

Nasce così ART-ER – Attrattività Ricerca Territorio Emilia-Romagna – una società consortile che, come indicato da suo statuto, favorisce la crescita sostenibile della regione sviluppando innovazione, conoscenza, attrattiva, puntando al sostegno allo start up e all'accelerazione di impresa, l'attrazione e lo sviluppo di investimenti nelle filiere produttive, eccetera.¹⁴²

A questo punto la Regione Emilia-Romagna raggiunse, in termini di osservazione culturale, la forma che tutt'ora la contraddistingue. Ovvero lo strumento informativo di cui questa amministrazione regionale si trova dotata è caratterizzato da una struttura composta da tre unità osservazione, ognuna delle quali presenta specifiche funzioni ed è gestita da un ente diverso. Si sta parlando di:

- Osservatorio dello Spettacolo;
- Osservatorio Beni e Istituti Culturali (BIC);
- Osservatorio di ART-ER.

L'*Osservatorio dello Spettacolo* come si comprende dalla denominazione è dedicato al settore dello spettacolo dal vivo e del cinema; nello specifico, tramite questo strumento vengono rilevati dati riguardanti domanda, offerta, dimensioni occupazionali, finanziamenti, eccetera. Inoltre, un'altra attività svolta da questo osservatorio consiste nella mappatura di tutti i luoghi e spazi di spettacolo presenti in Emilia-Romagna. Ciò viene attuato anche con il fine di informare non solo il decisore politico, ma anche

¹⁴¹ ASTER s.c.p.a. era il Consorzio tra Regione Emilia-Romagna

¹⁴² Queste sono le principali attività svolte da ART-ER, come indicato dall'Art 4 c. 1 "Oggetto sociale e scopo consortile" del suo statuto.

possibili stakeholder, come anche rappresentare un canale comunicativo facilitato per il pubblico, per quelli che sono gli spettatori.

Inoltre, tramite il suo utilizzo vengono redatti e pubblicati studi, ricerche e report su tematiche di interesse specifiche. La sua gestione è affidata al *Settore Attività culturali, economia della cultura e giovani regionale* e a Fondazione ATER Formazione.

Il secondo dispositivo informativo è rappresentato dall'*Osservatorio Beni e Istituti Culturali* che è dedicato alla comprensione delle istituzioni culturali regionali e permette la conoscenza delle loro attività, come anche un approfondimento riguardo le relazioni che intrattengono tra di loro, ma anche quelle con il territorio e le altre realtà appartenenti, ma anche non, all'ambito dei beni culturali. Questo dispositivo è composto da altri due sistemi informativi:

- *Pater*, dedicato specificamente al patrimonio culturale e paesaggistico dell'Emilia-Romagna;
- *Sabib*, viene applicato all'ambito delle biblioteche di enti locali della regione.

La guida dell'Osservatorio BIC è rimessa al *Settore Patrimonio Culturale* della Regione Emilia-Romagna, ma purtroppo questo risulta essere il meno attivo dei tre strumenti.

Infine, l'*Osservatorio di ART-ER* dedica le proprie attenzioni allo studio delle dimensioni socioeconomiche riguardanti il settore culturale e creativo, in particolare delle ICC. Di questo ambito vengono analizzati e monitorati elementi quali occupazione, valore aggiunto, creazione di impresa, eccetera. Questo specifica componente dell'osservatorio emiliano-romagnolo trova anche un'applicazione diretta sul campo in quanto sostiene crescita e sviluppo delle ICC presenti ed operanti in regione tramite tutta una serie di progetti, come quelli per il sostegno alle *start-up*. Ciò avviene grazie ad una serie di attività, tra le quali la più importante, dal punto di vista informativo, risulta essere la produzione di report interessati allo stato dell'arte in vari sottosectori e a focus dedicati alle dinamiche finanziarie, sempre con uno sguardo attento all'innovazione. Non deve sorprendere la grande dinamicità che caratterizza le attività dell'osservatorio, in quanto la sua guida è affidata alla guida di ART-ER e a due sue unità interne, entrambe composte da professioniste del settore:

- *Unità Programmazione strategica e studi*;
- *Presidio Industrie Culturali e Creative*.

Di conseguenza, per andare a sviluppare quanto fino ad ora descritto, successivamente la Regione Emilia-Romagna decide di intraprendere un progetto di implementazione e congiunzione di questi tre osservatori. E proprio qui sta la ricchezza di questo dispositivo,

infatti il decisore politico ha a disposizione uno strumento integrato di *governance* condivisa per il monitoraggio del settore creativo culturale emiliano-romagnolo in cui non viene abbandonato l'alto grado di dettaglio con cui si studia ogni sottosettore. Quindi, grazie a questa struttura ed organizzazione tripartite viene evitata un'attività di monitoraggio generica e superficiale, nonostante venga analizzato tutto il SPCC.

Quindi, la creazione di una *governance* condivisa tra questi tre soggetti – Osservatorio dello Spettacolo, Osservatorio Beni e Istituti Culturali, Osservatorio di ART-ER – permette, come si può comprendere anche dall'analisi del portale di questo innovativo strumento, di:

- facilitare l'integrazione dei database e l'accessibilità del patrimonio di dati disponibili;
- realizzare interconnessioni tra le informazioni predisposte da ogni componente dell'osservatorio, così da raggiungere una lettura completa e trasversale del dato anche per favorire una visione d'insieme del comparto, captando le tendenze in corso;
- valutare l'impatto delle misure di settore e intercettare i punti di debolezza congiunturali e strutturali per incoraggiare azioni che rispondano ai bisogni effettivi del comparto;

La predisposizione di un osservatorio di questo tipo dimostra la forte consapevolezza che contraddistingue l'Emilia-Romagna nel guardare e vedere nel settore creativo-culturale un ambito estremamente fertile dal punto di vista economico, come contemporaneamente anche un elemento imprescindibile per concretizzare un mirato sviluppo di processi che portano in seno anche importanti effetti sociali (ART-ER, 2020).

Da queste premesse dal 2019 trova avvio l'Osservatorio Cultura e Creatività dell'Emilia-Romagna (OCC) il cui obiettivo diventa favorire l'accesso e la fruizione, in ottica open source, di tutti i dati disponibili. Questi ultimi corrispondono alle informazioni raccolte tramite le attività svolte grazie tutti e tre gli strumenti.

In aggiunta, un altro importante aspetto, anche questo innovativo, che si riconosce nel *modus operandi* di questo strumento dotato di un nuovo impianto, sta nello strutturare la comunicazione in modo tale da raggiungere un'audience il più diversificata possibile. Infatti, l'insieme di soggetti con i quali l'OCC dialoga è composto anche da operatori del settore e da un pubblico generale. Quindi, non si ha più un'informativa costruita per essere indirizzata solamente al decisore politico, ma anche a spettatori, fruitori, insomma alla comunità intera.

4.1.1.1 La comunicazione con il pubblico e il *datavisualization*

Per riuscire a concretizzare quanto esposto, l'Osservatorio Cultura e Creatività viene progettato in modo da corrispondere ad un dispositivo performante sotto numerosi punti di vista, difatti ciò trova riflesso anche nelle modalità di diffusione dei dati che vengono raccolti e rielaborati. Infatti, tutte le informazioni, una volta processate, sono trasmesse e rese di dominio pubblico sul portale dell'osservatorio¹⁴³ tramite molteplici e diversificate tipologie di attività comunicative composte in modo tale da risultare intuitive e di facile comprensione.

In particolar modo si ripiega sull'utilizzo di tre format di comunicazione per raggiungere più pubblici possibili. Infatti, si possono riscontrare forme narrative che descrivono il settore delle industrie creative culturali, suddivise per questo in sette ambiti tematici:

- servizi di stampa;
- servizi di editoria;
- cinema, audiovisivo, tv, radio e musica;
- servizi di informatica e programmazione;
- servizi di architettura e ingegneria;
- pubblicità;
- attività creative, artistiche, d'intrattenimento e fruizione del patrimonio culturale.

Riguardo questi ambiti di indagine sono realizzati ed in seguito diffusi studi ed analisi specifiche. Questo avviene con il fine di fornire la possibilità a chi consulta i dati dell'OCC di comprendere maggiormente le dinamiche dei vari sottosettori, dei quali successivamente saranno forniti e discussi alcuni esempi.

A questo punto serve aggiungere all'elenco degli elementi innovativi un altro utilizzo intelligente, oltre a quelli fino ad ora elencati e descritti, che contraddistingue l'Osservatorio Cultura e Creatività dell'Emilia-Romagna. Si sta parlando dello svolgimento dell'attività comunicativa tramite supporti per il *datavisualization*. Infatti, grazie a questo metodo di lavoro si riesce a rendere maggiormente, anche se non completamente, comprensibili, a chi consulta il portale, i dati acquisiti in seguito alle attività di *cultural mapping*.

Ciò dimostrerebbe la volontà dell'osservatorio emiliano-romagnolo di coinvolgere e dialogare con il pubblico che si estende oltre il decisore politico e gli stakeholder, ovvero arrivando fino al privato cittadino, riprendendo anche la lezione di Miralles (2006) il

¹⁴³ <https://www.emiliaromagnaoosservatorioculturaecreativita.it/>

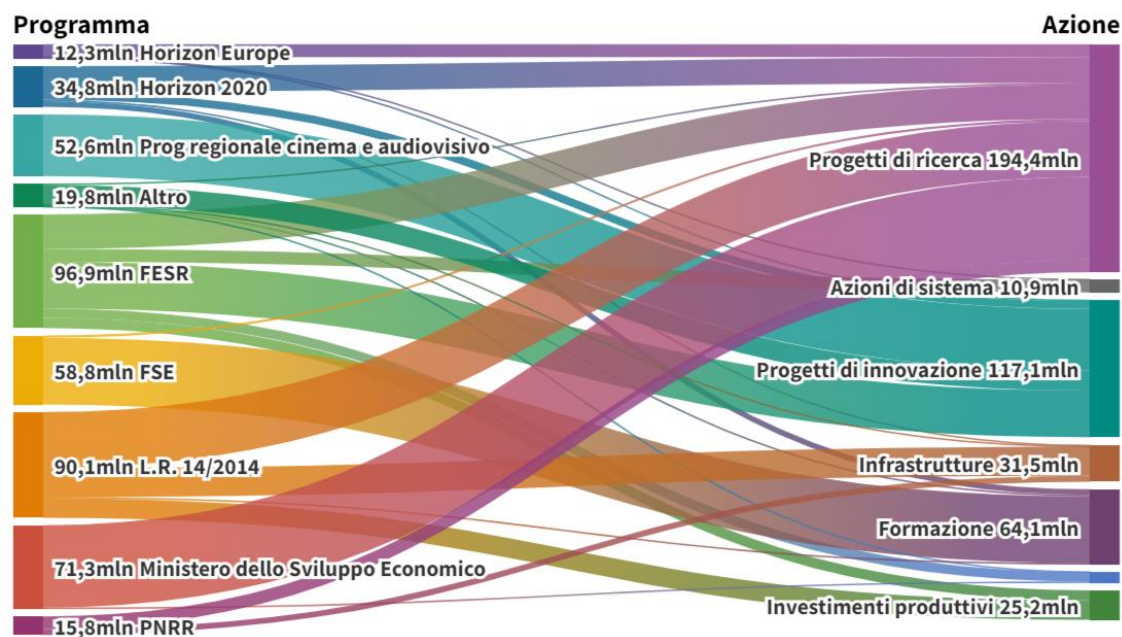
quale indicava l'osservatorio come pure uno strumento al servizio della società. In questo senso non è da dimenticare come uno strumento informativo di questo tipo rappresenti un punto di riferimento anche per la comunità in esso analizzata. Infatti, tramite questi strumenti viene messa disposizione anche di quest'ultima una panoramica dell'offerta culturale che si sviluppa nei territori che abita in modo da poter avere le informazioni necessarie per conoscere le possibilità che il SPCC propone.

Per potersi rivolgere quindi anche al pubblico, il dispositivo informativo emiliano-romagnolo ricorre a strumenti grafici intuitivi ed interattivi. In tal modo, a chi consulta il portale dell'OCC viene permessa una lettura facilmente fruibile e attuabile in maniera autonoma di dati anche complessi. Le informazioni che si hanno a disposizione vengono processate e rese accessibili tramite la predisposizione di diversi supporti – diagrammi, tabelle, mappe, eccetera – in modo da riuscire ad esaltare un approccio esclusivamente basato su numeri evidenze quantitative, descrittivi di una realtà complessa quale quella del SPCC.

Così facendo viene, per esempio, ricostruita a livello visivo una mappatura dei luoghi del patrimonio, dello spettacolo e di altre tipologie di istituzioni appartenenti a questi sottosettori. In aggiunta, sono anche proposte visualizzazioni dei dati inerenti a contesti come le stime dei finanziamenti privati, risorse provenienti da fondazioni bancarie e raccolte tramite Art Bonus, indirizzati in generale alla cultura, oppure i sostegni stanziati per cinema e audiovisivo; si può comprendere anche, grazie alla rappresentazione grafica, quelli che sono i fondi del PNRR usati, e soprattutto per quali finalità sono stati e verranno impiegati all'interno dei territori dell'Emilia-Romagna. Quindi, ciò che viene indagato e messo in luce grazie agli studi dell'osservatorio trova corrispondenza anche in forma grafica e visiva.

Per avere una maggiore comprensione di queste metodologie di comunicazione si propone un approfondimento inerente la visualizzazione interattiva, corrispondente al Grafico 2, proposta sul portale dell'OCC riguardante i dati dei finanziamenti pianificati dal documento programmatico della S3 (*Smart Specialisation Strategy*) per il 2020-2027 e predisposti a sostegno e per lo sviluppo delle industrie culturali e creative emiliano-romagnole.

Grafico 2. Smart Specialisation Strategy nelle ICC dell'Emilia-Romagna – Investimenti totali



Fonte: OCC (2023)

Grazie anche all'utilizzo della *datavisualisation*, riscontrabile appunto nel Grafico 2, si possono in parte comprendere elementi complessi come la provenienza delle risorse impiegate per lo sviluppo della *Smart Specialisation Strategy* e anche quali sono le destinazioni d'uso di questi stessi investimenti.

Per esempio, si può riscontrare come una buona fetta dei fondi che la Regione Emilia-Romagna orienta al settore delle industrie culturali è in gran parte proveniente dall'Unione Europea. Infatti, su un totale di circa 450 mln, circa 203 mln, ovvero poco meno della metà delle risorse impegnate nella S3 emiliano-romagnola proviene da progetti e fondi europei, quindi, né regionali né nazionali. È questo il caso specifico di:

- *Horizon 2020*: si tratta di uno strumento finanziario che la Commissione europea aveva creato per sovvenzionare, anche in questo caso, progetti di ricerca tesi all'innovazione, sia scientifica che tecnologica, per raggiungere un impatto positivo sulla vita dei cittadini europei. L'utilizzo di parte di questi stanziamenti dimostra l'importanza strategica che viene riconosciuta all'industrie creativo-culturali;
- *Horizon Europe*: è indicato come "successore di Horizon 2020", infatti corrisponde ad un programma quadro con cui l'Unione Europea finanzia e sostiene la ricerca e l'innovazione nel periodo 2021-2017;
- *FESR*: il Fondo Europeo di Sviluppo Regionale è uno dei principali strumenti finanziari introdotti dall'Unione Europea per sostenere politiche di coesione ed è

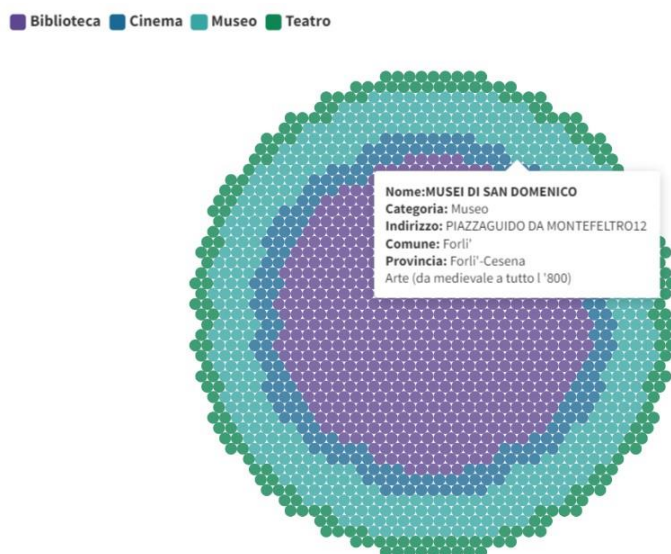
attivo dal 1975, anno della sua creazione. Il fine principale di questo fondo è contribuire ad appianare le disparità che si riconoscono tra i diversi gradi di sviluppo delle regioni europee e di migliorare il tenore di vita in quelle meno favorite. In particolare, tramite finanziamenti si vuole favorire una crescita dei vari settori economici così da migliorare elementi quali la competitività, il mercato del lavoro, eccetera.

- *FSE*: il Fondo sociale europeo punta all'accrescimento delle opportunità di occupazione dei cittadini europei, promuovendo lo sviluppo di ambiti quali istruzione e formazione per raggiungere un miglioramento delle condizioni che caratterizzano la situazione dei soggetti più vulnerabili.

Però, nonostante la grande efficacia degli strumenti grafici e la volontà di attuare una comunicazione il più accessibile possibile, serve sottolineare come un tutto ciò ci siano alcune criticità. In questo senso si può notare come venga messa quasi completamente da parte l'informazione stessa. Infatti, andando a indagare il Grafico 2, non viene specificata la natura di tutte quelle che risultano essere le destinazioni, intese come interventi e progetti sostenuti, dei finanziamenti. Quindi, serve indicare come quanto viene attuato tramite le numerose fonti indirizzate alla S3 non venga affatto specificato. Per esempio, non viene descritto, tra le informazioni fornite dal portale dell'Osservatorio Cultura e Creatività, in cosa consistano le voci collocate sotto la categoria "azioni". Difatti, non è fornita spiegazione di quelli che saranno i "progetti di ricerca" o anche gli "investimenti produttivi" concretizzati tramite le risorse a disposizione. Per questo motivo si può indicare come la comprensione, in questo caso, risulti difficile e macchinosa, soprattutto per chi è estraneo a queste informazioni. Non a caso per un maggior approfondimento è necessario spostarsi sul sito di ART-ER all'interno del quale, tramite ulteriori report, è possibile indagare le dimensioni riportate e affrontate all'interno del Grafico 2.

Si può quindi affermare che quello della *datavisualisation* risulta essere un approccio più adatto all'erogazione di altre tipologie di informazioni, soprattutto quando queste vengono predisposte per un dialogo con il pubblico, inteso come comunità. Di ciò ne è esempio la mappatura dei luoghi della cultura presenti in regione, rappresentata tramite il Grafico 3 che grazie all'interfaccia interattiva può essere attivamente consultato e, di conseguenza, permettere una lettura dei dati diversificata e descrittiva dell'offerta culturale, tradizionalmente intesa, emiliano-romagnola.

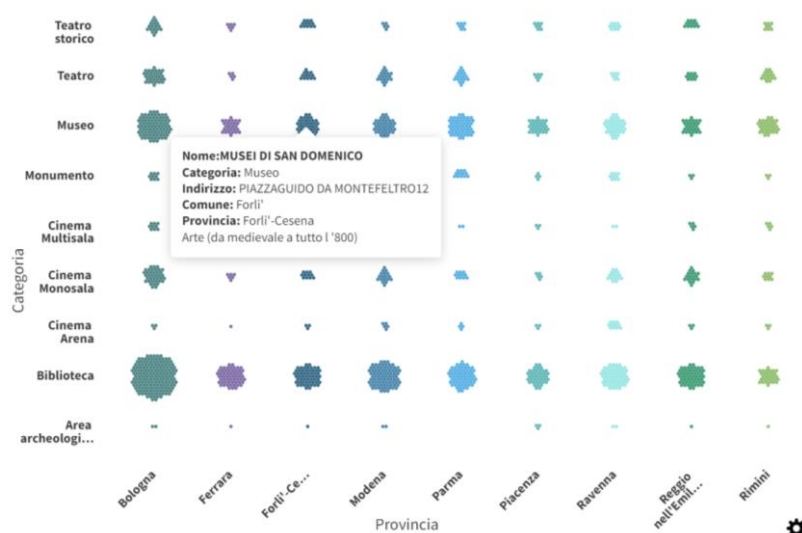
Grafico 3. I luoghi culturali e creativi in Emilia-Romagna



Fonte: OCC (2023)

Infatti, consultando il Grafico 3 è possibile apporre filtri con i quali andare a cambiare l'impostazione visiva raggiungendo un'ulteriore suddivisione delle diversificate realtà descritte in base a tre classi di appartenenza: provincia, categoria e tipologia. Settando questo strumento, in base alle proprie necessità, viene fornita una maggiormente specifica interfaccia grafica, corrispondente al Grafico 4.

Grafico 4. I luoghi culturali e creativi in Emilia-Romagna divisi per provincia e categoria



Fonte: OCC (2023)

Così facendo, chi va a consultare questa sezione del portale dell'osservatorio emiliano-romagnolo, potrà comprendere le informazioni necessarie a soddisfare i numerosi interrogativi riguardanti l'offerta culturale della regione. Inoltre, viene fornita una

descrizione puntuale dei luoghi e/o siti della cultura in quanto sono proposte informazioni che identificano maggiormente queste realtà¹⁴⁴.

Inoltre, un altro fine dello strumento della *datavisualisation* che si riscontra analizzando il portale dell'OCC, oltre appunto a servire la comunità di riferimento, corrisponde a comunicare la presenza, rendendo visibili, di soggetti e luoghi del settore culturale. In tal modo l'Osservatorio Cultura e Creatività diventa registro di consultazione per la domanda interessata ai luoghi dell'offerta di beni e/o servizi culturali i quali, in questo modo, vengono messi in risalto e di cui vengono indicate le numerose possibilità

È importante riscontrare che in queste scelte intraprese dai gestori del dispositivo emiliano-romagnolo si riscontra un approccio di *audience engagement* (Dal Pozzolo, 2023) che viene sempre più sviluppato tramite strumenti informativi, tra i quali possono esservi anche gli osservatori. In questo modo si tende a concretizzare l'obiettivo di rafforzare e sviluppare, la partecipazione del pubblico, fondamentale in un settore come quello creativo-culturale. Infatti, ciò porta al raggiungimento di diverse tipologie di pubblici in modo da rendere la domanda consapevole dell'offerta di beni e servizi, in questo caso culturali, che ha a propria disposizione.

4.1.1.2 Le attività specifiche: indagini e report dedicati al settore delle ICC

Se tutto quanto è stato descritto fino ad ora corrisponde ad una serie di fattori innovativi che caratterizzano l'Osservatorio Cultura e Creatività dell'Emilia-Romagna, si passa ora a descrivere quello che davvero contraddistingue questo strumento informativo. Infatti, uno degli elementi centrali nelle attività del dispositivo preso in esame è la pubblicazione, con cadenza costante ed annuale, di studi e analisi delle dinamiche e delle tendenze che caratterizzano il settore di interesse. I report vengono suddivisi seguendo la tripartizione della cultura in sottosettori – imprese culturali e creative, spettacolo e patrimonio culturale – ognuno dei quali è appunto affidato alla cura di una delle tre unità osservazionali

¹⁴⁴ All'interno della mappatura, predisposta grazie al Grafico 4, per ogni luogo o istituto culturale viene fornita una maschera informativa contenente:

- Nome;
- Categoria di appartenenza (es. museo, teatro, teatro storico, biblioteca, cinema multisala, eccetera);
- Indirizzo;
- Comune di appartenenza;
- Provincia di appartenenza.

chiamate a collaborare per permettere la continuazione delle attività dell'OCC. In particolare, per quelle che sono le dimensioni più complicate e spinose da analizzare e comprendere, si riconosce un impegno trasversale di ART-ER. Ciò avviene in quanto questo soggetto detiene competenze specifiche necessarie più degli altri due – Settore Patrimonio Culturale e Settore Attività culturali, economia della cultura e giovanili – solitamente impiegati nelle “semplici” attività di mappatura dell’offerta culturale, sia per il patrimonio che per lo spettacolo.

Questa condizione è anche dovuta al fatto che presso questa realtà sono presenti professionisti specializzati nella lettura dei dati, e di conseguenza, che permettono di raggiungere una conclusione della analisi e dei report maggiormente corretta.

Ma non si tratta solamente di indagini svolte con cadenza regolare. Infatti, i risultati conseguiti da queste attività e le evidenze che vengono fornite, presentano un elevato grado di dettaglio e analisi, motivo per cui si passa a proporre qui di seguito alcuni esempi di report, per comprendere tutto questo.

Andando nello specifico, per quanto riguarda le imprese culturali e creative, queste vengono prima indagate e poi raccontate da un punto di vista socioeconomico tramite studi che monitorano numerose dimensioni, alcune delle quali corrispondono ai fabbisogni finanziari e di innovazione, l’impatto che la pandemia da COVID-19 ha avuto sul settore, gli scenari e le prospettive di crescita delle ICC – a livello di valore aggiunto, unità di lavoro, consumo delle famiglie – eccetera.

Oltre ai report appena indicati se ne hanno altri e tra questi uno risulta di particolare interesse in quanto indaga gli scenari previsionali che caratterizzano il settore delle ICC della regione emiliano-romagnola. Il risultato dell’indagine, portata avanti anche grazie all’apporto di un partner strategico quale Prometeia¹⁴⁵, concretizza un focus altamente specifico, dedicato alla determinazione delle stime per l’arco temporale 2020-2022 di aspetti quali il valore aggiunto, l’unità di lavoro e i consumi finali delle famiglie, mentre per il biennio 2023-2024 vengono avanzate stime previsionali sempre per gli stessi elementi. In questo modo l’OCC riesce a fornire dati, come quelli contenuti in Tabella 11, Tabella 12, Tabella 13, tramite i quali viene fornita una descrizione degli ultimi anni identificando particolari pattern o tendenze. Tramite un report come questo il decisore politico viene dotato di evidenze che possono essere utilizzate come base delle sue scelte

¹⁴⁵ Prometeia è una società italiana di consulenza finanziaria che offre servizi di analisi e *data science* a istituti di credito, enti ed imprese; rappresenta un leader negli ambiti del *risk* e *wealth management*.

di intervento (Dal Pozzolo, 2023). In questo modo l'amministrazione regionale ha tra le mani una descrizione, seppur parziale (Taormina, 2023), di quelle che sono sia le potenzialità di questo settore, come anche o punti di debolezza che lo caratterizzano.

Tabella 11. Dinamica e stime previsionale del valore aggiunto nelle ICC dell'Emilia-Romagna (2020-2024)

Prodotti	Var % su anno precedente				
	2020	2021	2022	2023	2024
Stampa	-21,5%	1,4%	6,8%	-1,1%	0,0%
Editoria	-15,0%	5,2%	10,2%	0,0%	0,2%
Cinema, audiovisivo, tv, radio e musica	-18,6%	-0,2%	-6,0%	0,9%	1,0%
Informatica e programmazione	-11,6%	5,7%	9,6%	1,2%	-0,5%
Architettura e ingegneria	-2,7%	8,5%	6,2%	1,4%	0,6%
Pubblicità	-11,9%	9,6%	4,5%	1,2%	1,3%
Attività creative, artistiche, d'intrattenimento e fruizione patrimonio culturale	-27,3%	1,4%	13,1%	3,5%	1,6%
Totale Industrie Culturali e Creative	-12,2%	5,8%	8,0%	1,2%	0,2%
Totale Economia	-7,8%	7,5%	4,4%	0,7%	0,5%

Fonte: ART-ER (2023)

Tabella 12. Dinamica e stime previsionali delle unità di lavoro nelle ICC dell'Emilia-Romagna (2020-2024)

Prodotti	Var % su anno precedente				
	2020	2021	2022	2023	2024
Stampa	-28,8%	9,9%	8,6%	1,6%	-0,2%
Editoria	-6,6%	-12,1%	7,2%	0,0%	0,3%
Cinema, audiovisivo, tv, radio e musica	-16,5%	-11,7%	-8,4%	0,8%	1,2%
Informatica e programmazione	1,0%	-9,3%	6,2%	1,1%	-0,3%
Architettura e ingegneria	-4,6%	13,4%	2,9%	1,3%	0,7%
Pubblicità	-8,3%	1,7%	1,6%	1,2%	1,4%
Attività creative, artistiche, d'intrattenimento e fruizione patrimonio culturale	-27,6%	-0,9%	9,3%	3,3%	1,7%
Totale Industrie Culturali e Creative	-7,9%	0,6%	4,8%	1,4%	0,4%
Totale Economia	-11,8%	9,5%	3,1%	1,2%	0,6%

Fonte: ART-ER (2023)

Tabella 13. Dinamica e stime previsionali dei consumi delle famiglie nelle ICC in Emilia-Romagna (2020-2024)

Prodotti	Var % su anno precedente				
	2020	2021	2022	2023	2024
Stampa	-13,7%	6,5%	8,5%	-0,3%	-1,4%
Editoria	-3,4%	11,9%	-4,1%	-0,7%	-1,3%
Cinema, audiovisivo, tv, radio e musica	-12,7%	6,5%	8,5%	-1,2%	1,0%
Informatica e programmazione	-12,8%	6,4%	8,7%	2,6%	0,3%
Architettura e ingegneria	-14,2%	7,4%	7,6%	2,6%	0,3%
Pubblicità	-	-	-	-	-
Attività creative, artistiche, d'intrattenimento e fruizione patrimonio culturale	-20,7%	11,1%	14,8%	3,6%	1,6%
Totale Industrie Culturali e Creative	-15,2%	10,6%	8,4%	1,9%	0,7%
Totale Economia	-11,5%	5,0%	6,2%	1,7%	0,6%

Fonte: ART-ER (2023)

Tramite questo report vengono individuate particolari tendenze grazie alle quali è possibile scomporre il periodo 2020-2024 in tre fasi, ognuna delle quali è caratterizzata da un andamento ben riconoscibile delle dimensioni studiate dall'indagine *Scenari previsionali delle Industrie Culturali e Creative dell'Emilia-Romagna* (ART-ER, 2023). Quindi, con i dati alla mano, è possibile indicare come la prima fase (2020) sia stata caratterizzata dall'impatto della pandemia da COVID-19. Questo evento ha infatti causato un calo generale dell'economia e, nello specifico, una forte diminuzione dei consumi, e di conseguenza dei ricavi, soprattutto delle attività appartenenti all'ambito dell'intrattenimento e della fruizione del patrimonio culturale (ART-ER, 2023). In generale nel 2020, si è registrato un forte calo del valore aggiunto (Tabella 11), dell'occupazione (Tabella 12) e dei consumi (Tabella 13) per l'intero settore creativo-culturale, anche se risulta importante evidenziare l'elevata variabilità che si riscontra per ogni ambito. Infatti, come si poteva facilmente prevedere, la sfera di produzione più colpita dalle conseguenze della pandemia è stata quella delle *Attività creative artistiche, d'intrattenimento e fruizione patrimonio culturale*. I luoghi della cultura, soprattutto musei e teatri, per via delle strette limitazioni, imposte dal governo in periodo di emergenza sanitaria, hanno visto forti cali, come quelli che si notano leggendo i dati della Tabella 11. Qui si nota come la produzione di valore aggiunto di questo sottosectore, nel 2020 abbia subito e in seguito registrato una variazione di $-27,3\%$ rispetto all'anno precedente. Impatto simile si vede consultando la Tabella 12 in cui viene indicata una riduzione del $-27,6\%$ delle unità di lavoro, ovvero dell'occupazione. Ovviamente tutto ciò ha avuto come riflesso, ma anche come effetto, una variazione negativa pari a $-20,7\%$, come segnalato dalla Tabella 13, corrispondente ad una perdita di 480 milioni di euro di consumi nelle attività di intrattenimento e fruizione del patrimonio (ART-ER, 2023). Grazie all'acquisizione e rielaborazione delle informazioni è stato perciò possibile comprendere quanto il COVID-19 abbia rappresentato un evento scatenante una vera e propria crisi delle ICC rendendo consapevole il decisore politico, e non solo, anche di una situazione che potrebbe riverificarsi.

Il report proposto da ART-ER (2023) individua nel biennio (2021-2022) una seconda fase, da poco conclusa, che è stata invece interessata da una ripresa. Durante questa si è manifestato un ritorno a livelli pre-pandemici grazie alla fine dell'emergenza sanitaria, però caratterizzato da un ritmo molto lento. Infatti, si riconoscono margini di miglioramenti, dovuti alla normalizzazione della situazione sanitaria, ma non così forti se messi a confronto con le intense variazioni negative registrate nel 2020.

Infine, per la terza fase (2023-2024), ovvero quella che si sta vivendo e che ancora non è terminata, è stato notato un brusco rallentamento della crescita dei consumi, corrispondente ad una variazione registrata nel 2024, rispetto al 2023, del 0,7%, come si legge dalla Tabella 13. Questa condizione si riconosce per la prima parte del periodo analizzato grazie ai dati raccolti e si stima che questa tendenza continui sempre più negativamente, interessando anche gli aspetti indagati e definiti in Tabella 11 e Tabella 12. Di questo rallentamento della ricrescita post-COVID-19 viene decretata come causa principale l'esplosione dell'inflazione che dai beni energetici si è espansa a macchia d'olio verso tutti i mercati, compreso quello delle ICC (ART-ER, 2023).

Dati e previsioni di stime, contenuti e analizzati in report come questo appena descritto, rappresentano uno strumento fondamentale ed estremamente importante per il decisore politico che trova in tutto ciò un effettivo supporto nel momento del *decision making*. In questo modo, si ha a disposizione una conoscenza reale del contesto produttivo e delle tendenze negative che lo contraddistinguono, base per lo sviluppo di interventi e finanziamenti che mirino al contrasto delle dinamiche, o per lo meno, alla loro attenuazione, come al sostegno in situazione di crisi ai settori che ne necessitano, come è stato per i luoghi della cultura e dello spettacolo durante la pandemia da COVID-19, tramite anche l'utilizzo ragionato delle risorse derivanti dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (Landini, Ferrannini, 2022).

Per comprendere quanto siano variegata e diversificata le indagini composte grazie all'attività dell'osservatorio emiliano-romagnolo si riporta un altro caso di studio attuato sempre da questo strumento informativo. Ora l'approfondimento è dedicato all'analisi del *Report dei fabbisogni finanziari e di innovazione delle ICC in Emilia-Romagna*. In particolare, il focus di questa analisi, che risulta essere maggiormente narrativa rispetto a quella precedentemente esposta, è indirizzato esclusivamente allo spettacolo dal vivo per il quale viene indagata una numerosa serie di fattori, tra cui i fabbisogni finanziari, la formazione e l'innovazione. I contesti descritti sono quelli europeo, nazionale ed infine regionale al quale sono riservate particolari attenzioni.

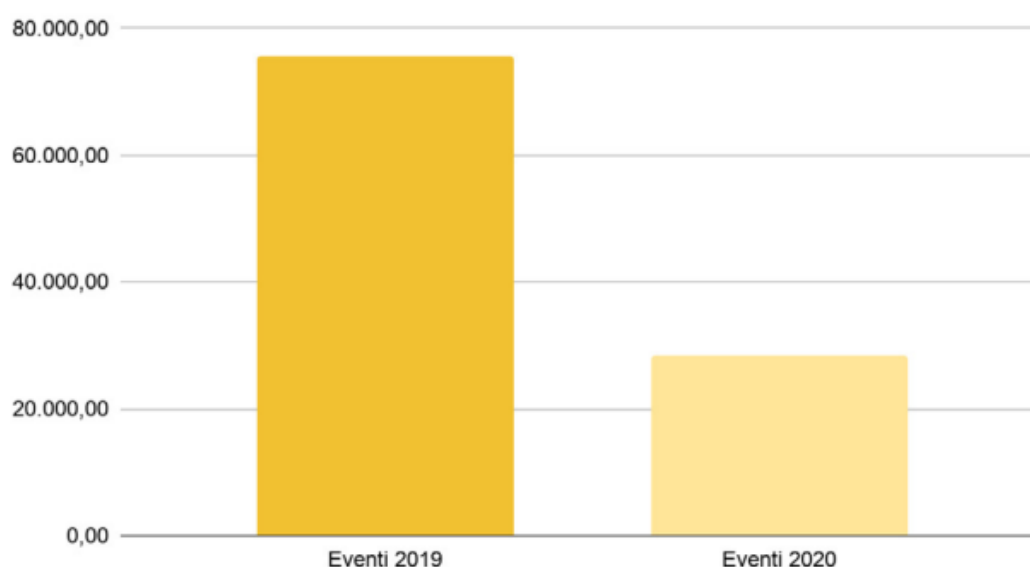
Interessante è quanto viene descritto del panorama italiano, per il quale viene ricostruito il processo di evoluzione dello strumento normativo che ha delineato i principi legislativi dello spettacolo dal vivo, come delle sue fonti di sostegno. Ciò è stato fatto fornendo informazioni, già trattate in questa tesi, riguardando atti normativi come la L. 163/1985,¹⁴⁶

¹⁴⁶ Vedi: sotto-sottoparagrafo 1.2.2.1 “*Le funzioni ai sensi della L. n. 163/1985*”, pp. 22-25.

o, la L. 175/2017, come pure anche le definizioni che sono state necessarie, in seguito alla riforma costituzione del Titolo V, per indicare a chi spettasse la potestà in materia di attività culturali.

Grazie alla rielaborazione dei dati SIAE si è andati anche ad analizzare il contraccolpo che nello specifico il settore teatrale ha subito in seguito alla pandemia da COVID-19.

Grafico 5. Confronto del numero di spettacoli realizzati tra 2019 e 2020



Fonte: ART-ER (2020)

Un dato che permette di comprendere la portata degli effetti delle conseguenze dovute alla pandemia è, per esempio, il numero di spettacoli realizzati nel 2020. Infatti, come si può vedere dal Grafico 5, questo dato ha subito un calo drastico, pari al -62,63%, rispetto a quelli che ci furono nel 2019. Ovviamente questa massiccia riduzione dell'offerta culturale teatrale, e non solo, è stato un diretto effetto delle misure di contenimento attuate per contrastare la pandemia (ART-ER, 2020) e ciò ha avuto conseguenze ovviamente anche sulla domanda; infatti, SIAE ha analizzato e restituito un calcolo della riduzione nel 2020 della spesa del pubblico e della spesa a botteghino, pari a circa il 60%, sempre rispetto all'anno precedente (ART-ER, 2020).

L'ultima parte del report è dedicata al contesto esclusivamente emiliano-romagnolo per il quale viene svolta una specifica analisi da parte di ART-ER tramite una raccolta di informazioni sia quantitative che qualitative riguardanti:

- *Struttura organizzativa e finanziaria*: tipologia, anno di fondazione, principali servizi offerti, risorse umane impegnate, fatturato medio annuo;
- *Fonti di finanziamento*: tipologie di fonti pubbliche usate in percentuale rispetto al totale dei finanziamenti (trasferimenti diretti, sovvenzioni e contributi, Art

Bonus, 5x1000, eccetera), tipologie di fonti private usate in percentuale rispetto al totale dei finanziamenti (crowdfunding, sponsorizzazioni, prestiti bancari, finanza di rischio, autofinanziamento, eccetera);

- *Modelli di supporto*: percorsi di incubazione o accelerazione, partecipazione a network, associazioni di categoria;
- *Progetti di innovazione*: realizzazione di progetti di innovazione (prodotto, servizio, processo), bisogni di innovazione (nuovi modelli di business, dei processi organizzativo-gestionali, del processo intra-filiera, eccetera).

L'indagine è stata resa possibile grazie ad un approccio *bottom-up* tramite il confronto diretto con alcuni soggetti appartenenti al settore dello spettacolo dal vivo. Attraverso interviste semi-strutturate sono state coinvolte otto realtà contraddistinte da caratteristiche eterogenee – in termini di proposta, entrate, anni di attività – così da raggiungere anche una certa rappresentatività della popolazione indagata, ovvero i luoghi e le attività del teatro emiliano-romagnolo (ART-ER, 2020).

A livello generale da questo studio risulta per esempio che la forma giuridica più ricorrente è quella dell'associazione, situazione che trova riscontro anche a livello nazionale. Inoltre, oltre alle usuali attività svolte dagli operatori dell'ambito teatrale, come produzione e circuitazione di spettacoli, si aggiunge la formazione, che avviene tramite laboratori e workshop, che sempre più contribuisce e permette di raggiungere la sostenibilità alle realtà che operano in questo settore.

Inoltre, ART-ER (2020) tramite questa indagine analizza le fonti di finanziamento sia pubbliche che privati. Nel primo caso si riscontra come i fondi pubblici non corrispondano per forza alla maggior parte dei contributi ricevuti – se non per due soggetti intervistati su otto – ma, nonostante ciò, mantengono un ruolo fondamentale.

La tipologia di sovvenzione pubblica principale è quella regionale e corrisponde a risorse derivanti da avvisi per la promozione di attività sociali e culturali oppure bandi di interesse per lo spettacolo dal vivo. Seguono poi i contributi comunali e in seguito quelli ministeriali, derivanti fondamentalmente dal Ministero della Cultura, come anche dal Ministero degli Affari Esteri. Meno utilizzati sono invece i fondi europei, elemento che in realtà dovrebbe essere implementato e valorizzato maggiormente, in quanto rappresenta quello che permette le maggiori possibilità di sviluppo.

Invece, per quanto riguarda le fonti private di finanziamento ART-ER (2020) ha indicato come queste siano usate in maniera molto debole e che non siano correttamente inserite per una diversificazione delle fonti dei sostegni, che invece si consiglia di attuare. Inoltre,

nella dimensione della comprensione dei sostegni privati, si indica come il principale supporto di questo tipo provenga da fondazioni di origine bancaria, ma anche che gli operatori dello spettacolo ricorrano a strumenti quali le campagne di *crowdfunding* e le sponsorizzazioni.

Viene anche discussa una delle principali caratteristiche dello spettacolo dal vivo, ovvero la presenza di reti di collaborazione, per la quale si riscontra come sette soggetti indagati su otto facciano parte di network dedicati soprattutto alla produzione di spettacoli o anche per presentare candidature a bandi “in cordata” (ART-ER, 2020).

Quelli appena descritti sono solo alcuni degli aspetti dello spettacolo dal vivo che ART-ER indaga in questo report, ma risulta importante sottolineare come all’interno di questa analisi vengano fornite alcune osservazioni formulate e derivanti direttamente dagli operatori del settore intervistati.

Una di queste, per esempio, corrisponde alla denuncia di un’eccessiva dipendenza dei soggetti appartenenti all’ambito delle arti performative dai finanziamenti a fondo perduto. Infatti, a dimostrazione di questo viene indicato come la media dei contributi pubblici ricevuti dalle organizzazioni intervistate sia pari al 43,8% del totale delle entrate medie (ART-ER, 2020). È importante essere consapevoli di questa condizione in quanto corrisponde ad uno dei *gap* che maggiormente si possono riscontrare nelle realtà teatrali e che può comportare la creazione di importanti ostacoli al raggiungimento della sostenibilità economica e la continuità delle attività svolte.

Un altro aspetto che viene messo in luce è il fatto per cui il settore dello spettacolo dal vivo sia caratterizzato dalla *sindrome dei costi* (Baumol, Bowen, 1968), teoria secondo la quale non si può aumentare la produttività, lasciando invariati i costi di produzione, inserendo tecnologie innovative nel processo produttivo; ciò non è possibile senza che si comprometta in un qualche modo il risultato finale: il servizio culturale. Per questo motivo appena indicato, si riscontra un ulteriore elemento che giustifica la necessità di rendere più efficienti ed efficaci le risorse derivanti dalle fonti pubbliche, ma andando anche ad aumentarle, più di quanto non si stia già facendo, ricorrendo al finanziamento privato tramite soluzioni quali le donazioni, il *crowdfunding* e le sponsorizzazioni (ART-ER, 2020).

In conseguenza a quelle che sono le informazioni riguardanti i punti critici individuati tramite il dialogo con gli operatori del settore intervistato, all’interno del report vengono fornite alcune raccomandazioni. In particolare, sono descritti alcuni comportamenti da attuare per puntare alla creazione di processi di produzione che permettano il

raggiungimento della sostenibilità senza dover rinunciare alla culturalità del prodotto e/o servizio offerto, elemento sempre e comunque centrale al pari di quello appartenente alla sfera economica (Lampel et al., 2000; Chong, 2009). Oltre a questa problematica legata alla necessità di diversificare le fonti dei finanziamenti, cercando di ridurre la dipendenza nei confronti delle risorse pubbliche e aumentando quelle private, sono state individuate anche specifiche barriere di natura tecnico-amministrativa (ART-ER, 2020) che potrebbero trovare una risoluzione in un diverso approccio utilizzato all'interno dei bandi di finanziamento. Infatti, si proporrebbe di prevedere bandi che forniscano, in anticipo, una parte del contributo – pari al 70% del totale – come già succede all'interno del Comune di Bologna. Inoltre, sempre secondo le raccomandazioni fornite all'interno del report, i bandi non dovrebbero essere strutturati per finanziare la progettualità, ma bensì cercare di limitare la modalità di lavoro a progetto in quanto limita la continuità dell'attività teatrale. Infatti, si dovrebbe in realtà facilitare l'azione di quelle organizzazioni che propongono una pianificazione integrata nel lungo periodo valorizzandone le attività.

Si comprende dopo questa disamina del report composto da ART-ER e degli elementi al suo interno contenuti, di come questo rappresenti un importante strumento che l'osservatorio pone nelle mani del decisore politico. Così facendo l'amministrazione regionale ha la possibilità di avere basi analitiche per creare piani di sviluppo strategici che possano in qualche modo affiancare ed orientare il continuo cambiamento che i settori creativo-culturali si trovano a vivere per loro natura (Taormina, 2023) e per i cambiamenti anche della realtà esterna. Per riuscire a fare quanto appena descritto sarebbe necessario utilizzare strumenti e dati soprattutto, come evidenze per la costituzione di politiche culturali ragionate e non di semplice sostegno, ormai obsolete e spesso poco efficaci (Dal Pozzolo, 2023).

Si può affermare come le caratteristiche – funzioni, struttura, modalità di lavoro, studi e report – che rendano performante l'OCC siano dovute al lento, ma costante, processo di evoluzione iniziato nel 1988 e che continua tutt'ora ad interessare questo strumento informativo. Ciò è stato possibile anche grazie alla consapevolezza della Regione Emilia-Romagna riguardo il valore economico, sociale e culturale rappresentato dal SPCC.

In aggiunta, il dispositivo ha assunto anche una conformazione tale da coincidere con le caratteristiche del contesto emiliano-romagnolo, a dimostrazione che ogni osservatorio culturale si differenzia dagli altri anche in base al territorio in cui si ritrova a svolgere le

proprie funzioni (Taormina, 2023), diventando un dispositivo capace di riconoscerne le esigenze e di suggerire al decisore politico soluzioni da intraprendere.

Per concludere, si può quindi indicare l'Osservatorio Cultura e Creatività della Regione Emilia-Romagna, nonostante alcune criticità riscontrate, come un caso felice e performante del panorama italiano e non solo.

Detto questo, si auspica che, in un futuro prossimo, lo strumento appena descritto venga preso a modello dalle altre amministrazioni regionali per implementare gli osservatori di cui già dispongono o per essere punto di riflessione e partenza per la fondazione di nuovi dispositivi informativi per la cultura, come è successo per il caso che si passerà di seguito a discutere.

4.1.2 Il caso innovativo del Veneto: l'Osservatorio per l'ecosistema delle arti performative

Come è già stato ampiamente ricordato, non tutte le regioni italiane dispongono di un osservatorio culturale. Queste mancanze sono dovute a tutta una serie di fattori, tra cui principalmente una scarsa attenzione dell'amministrazione nei confronti di questa tipologia di strumento informativo (Taormina, 2011).

Quando questo succede possono essere però altre tipologie di attori che intervengono nell'implementazione di attività e strumenti per la mappatura e la conseguente rielaborazione dei dati per diventare supporto alle politiche culturali. È sicuramente questo il caso della Regione Veneto in cui si sta sviluppando una proposta di sviluppo di un osservatorio per le *performing arts* che prende, in parte, a modello proprio quello precedentemente indagato dell'Emilia-Romagna.

Analizzando la realtà dei fatti, la regione veneta tutt'ora non dispone di uno strumento informativo di questo tipo, nonostante lo preveda dal punto di vista normativo. Difatti, il Veneto ai sensi della L.R. 16/05/2019, n. 17¹⁴⁷ istituisce «[...] con sede presso la Giunta regionale l'Osservatorio dello spettacolo dal vivo [...]»¹⁴⁸.

Per comprendere anche lo stato di avanzamento dei lavori, nonostante l'assenza vera e propria del dispositivo informativo, si prosegue indicando come la stessa legge fornisce, come disposto dall'art. 38 c. 2 L.R. 17/2019, anche le specifiche attività previste:

¹⁴⁷ L.R. 17/2019, "Legge per la cultura".

¹⁴⁸ Art. 38 ibidem, "Osservatorio dello spettacolo dal vivo".

- stabilire il protocollo dei dati con gli altri osservatori regionali per avere a disposizione dati omogenei e comparabili;¹⁴⁹
- elaborare studi per supportare le amministrazioni pubbliche per definire politiche e interventi in materia;¹⁵⁰
- creare ricerche di mercato;¹⁵¹
- avviare ricerche, in collaborazione con le Università del Veneto, inerenti agli innovativi sistemi di diffusione della cultura;¹⁵²
- analizzare il fabbisogno dei nuovi professionisti dello spettacolo, indagandone anche gli sviluppi occupazionali.¹⁵³

Oltre a ciò, sempre ai sensi della stessa legge, sarebbe previsto anche un insieme di numerose e variegata entità partecipanti composte da soggetti regionali – ANCI Veneto, AGIS Triveneto, Arteven, Teatro Stabile del Veneto – oltre che da Fondazione la Fenice, Fondazione Arena di Verona e gli Atenei di Venezia (Ca' Foscari e IUAV), Padova e Verona.

Purtroppo, nonostante l'istituzione formale dello strumento, venuta da parte dell'amministrazione regionale, l'identificazione delle funzioni e pure l'individuazione degli attori richiamati a collaborare, non si è ancora giunti alla costituzione di un vero e proprio osservatorio culturale della Regione Veneto.

Per fortuna, il vuoto da colmare è stato individuato dall'Università Ca' Foscari di Venezia che, grazie alle attenzioni e agli sforzi del dipartimento di Management, ha raccolto la sfida e ha avviato un progetto di ricerca atto alla realizzazione di una proposta innovativa per quello che viene indicato come *Osservatorio per l'ecosistema delle arti performative* (Santini, 2023; Lusiani et al., 2023).

In questo caso è stato impostato un sistema di lavoro operativo avviato tramite l'apertura del dialogo con i principali stakeholder e i soggetti coinvolti per comprendere direttamente le esigenze del settore. Tramite questo approccio *bottom-up* è stato possibile riconoscere i requisiti che il modello di osservatorio dovesse avere.

Infatti, nel far ciò, l'università veneziana dimostra di aver compreso l'importante lezione, segnalata da Dal Pozzolo (2011), secondo la quale, per riuscire a fornire veri e utili

¹⁴⁹ Ai sensi dell'art. 38 c. 2 lett. a) ibidem

¹⁵⁰ Ai sensi dell'art. 38 c. 2 lett. b) ibidem

¹⁵¹ Ai sensi dell'art. 38 c. 2 lett. c) ibidem

¹⁵² Ai sensi dell'art. 38 c. 2 lett. d) ibidem

¹⁵³ Ai sensi dell'art. 38 c. 2 lett. e) ibidem

strumenti di supporto alle politiche culturali, è necessario dotarsi di quella che viene definita “empatia” nei confronti degli operatori dell’ambito creativo-culturale. In questo riecheggiano anche le parole di Schuster (2002, 2017) per cui un osservatorio assume il ruolo di mediatore tra politica e settore, mettendosi al servizio della prima, quanto del secondo.

Inoltre, queste informazioni, raccolte direttamente dal campo, sono state incrociate con quelle acquisite tramite l’analisi di alcuni casi studio, in particolare Piemonte ed Emilia-Romagna, e dalla letteratura, riuscendo così a raggiungere un prototipo di osservatorio applicabile e compatibile con il contesto analizzato e le sue specificità (Santini, 2023).

Di conseguenza, dopo questo momento di ragionamento sulla struttura che dovessero caratterizzare il dispositivo informativo, è iniziata la fase di analisi dati che ha interessato sia fonti interne che altre esterne al centro di ricerca. Tra queste ultime si hanno i dataset composti da ARTEVEN, ente che si occupa della diffusione dello spettacolo dal vivo in Veneto. Importante risulta sottolineare come questa scelta sia dipesa anche dal fatto che l’ente aveva dato vita ad un osservatorio, attivo fino al 2012. Si trattava però di uno strumento solo per la mappatura culturale in quanto proponeva registri delle imprese operanti nel settore del teatro e della danza. Però, nonostante la sua semplicità, questo strumento è risultato utile in quanto ha rappresentato un ottimo database di partenza per il progetto sviluppato dall’Università Ca’ Foscari.

A ciò sono state implementate ulteriori informazioni raccolte da altre fonti istituzionali quali quelle corrispondenti ai finanziamenti ministeriali (FUS) e regionali, ma anche provenienti da enti come ISTAT e INPS. In questo modo sono stati indagati specifici aspetti come la distribuzione dei soggetti operativi sul territorio veneto, ma anche altri riguardanti il mercato del lavoro con una maggior attenzione per retribuzione, ore lavorative, tipologie di contratto, eccetera. Quest’ultime informazioni sono state poi ulteriormente integrate grazie alla consultazione di database aggiuntivi provenienti da cooperative del territorio veneto, come per esempio Cooperativa DOC¹⁵⁴.

Inoltre, grazie all’utilizzo dei dati forniti dalla Società Italiana degli Autori ed Editori, è stata raggiunta una conoscenza maggiormente dettagliata di aspetti legati agli eventi, tra cui ingressi, spesa al botteghino e spesa delle famiglie.

¹⁵⁴ Cooperativa DOC è una realtà che opera a livello nazionale, come anche in Veneto, e raccoglie numerose tipologie di professionisti dello spettacolo.

La lista degli attori che hanno concesso i loro dati risulta quindi variegata e ciò è dimostrato anche dalla partecipazione di realtà quali AGIS¹⁵⁵ Triveneto, Trovafestival¹⁵⁶, FITA¹⁵⁷ e UILT. L'aiuto di questi soggetti è risultato fondamentale per l'osservazione delle realtà appartenenti alle arti performative; in aggiunta, grazie all'accesso a questi dati è stato possibile andare a mappare anche alcuni ambiti di interesse nei confronti dei quali raramente si presta attenzione. In particolare, si sta facendo riferimento alla dimensione amatoriale, che si è optato di rendere oggetto dei monitoraggi dell'osservatorio in quanto rappresenta una realtà molto viva e presente all'interno del contesto territoriale e socioculturale veneto (Santini, 2023).

Una volta che tutta questa serie di dati è stata raccolta è iniziata la loro processazione e rielaborazione in modo da andare a creare una mappatura strutturata dei soggetti operanti nel settore dello spettacolo dal vivo, con annesse tutte le informazioni del caso.

È importante notare come la proposta di osservatorio per il Veneto sia caratterizzata da un insieme numeroso e diversificato di soggetti chiamati a collaborare per raccogliere i dati. Infatti, ciò ha permesso di concretizzare uno degli aspetti fondamentali che offrono la possibilità di avere a disposizione informazioni corrette e che non presentino errori statistici, oltre che non siano oggetto di influenze esterne allo stesso osservatorio.

In questo senso, tramite questa scelta operativa è stato possibile anche rispettare un elemento fondamentale quando si ha a che fare con uno strumento informativo, ovvero la sua terzietà nei confronti soprattutto del decisore politico, che si auspica possa utilizzarlo come supporto nei momenti di *decision making* (Taormina, 2011). Infatti, come viene indicato anche da Taormina (2023) un osservatorio culturale rimane credibile, quindi rappresenta una base, tecnicamente e scientificamente, valida se è caratterizzato da un punto di vista politicamente esterno a quanto viene indagato e soprattutto rispetto ai dati che vengono restituiti. Ed è soprattutto grazie alla creazione e gestione dell'osservatorio da parte di un soggetto accademico, il quale chiama a collaborare numerosi operatori del

¹⁵⁵ AGIS – Associazione Generale Italiana dello Spettacolo – riunisce associazioni di categoria, federazioni e fondazioni di tutto il territorio nazionale, grazie anche a divisioni regionali interregionali, come nel caso del Triveneto.

¹⁵⁶ Trovafestival è un'associazione culturale che raccoglie festival appartenenti a molteplici aree di interesse: arte, musica, cinema, letteratura, teatro, danza, video, libri, eccetera. La missione è quella di diffondere il fenomeno dei festival riconoscendoli come elementi culturali autonomi e motori di ripartenza e attivazione culturale e sociale sul territorio.

¹⁵⁷ Federazione Italiana Teatro Amatori (FITA) e Unione Italiana Libera Teatro (UILT) sono associazioni di teatro amatoriale che presentano suddivisioni per regione e provincia.

settore, che viene coniugato questo elemento fondamentale insieme all'apporto scientifico e metodologico (Bellisario et al., 2023).

Inoltre, un altro aspetto da sottolineare che caratterizza questa proposta corrisponde al fatto che tutte le realtà interpellate e indagate siano appartenenti al settore dello spettacolo dal vivo. Questa scelta, dell'ambito di osservazione, attuata e posta come premessa per la ricerca dell'università veneziana, trova motivazione nelle caratteristiche specifiche del Veneto. Infatti, si è stati fin da subito coscienti della necessità di costituire un osservatorio che tenesse in considerazione alcuni aspetti unici della regione indagata come, per esempio, la presenza di due fondazioni lirico-sinfoniche – Fondazione Teatro la Fenice e Fondazione Arena di Verona – e soprattutto l'esistenza di un ambito teatrale amatoriale estremamente florido (Santini, 2023). In questo modo si è andati a soddisfare alcuni elementi unici e determinanti per le *performing arts* del Veneto.

Tutto quanto è stato fino ad ora descritto, ha permesso la costruzione di dataset aggiornati, strutturati e ben focalizzati che hanno permesso di avere a disposizione una solida base per la successiva fase di lavoro. Infatti, la ricerca dell'università veneziana è confluita verso la creazione di un portale che si trova tutt'ora in forma prototipale. La piattaforma è stata costruita con l'obiettivo di sostenere la lettura dei dati forniti tramite operazioni di semplificazione, come per esempio, ricorrendo all'impostazione e alla proposta di visualizzazioni che trovano supporto in mappe interattive. Tutto è stato fatto anche in un'ottica di sostenibilità del progetto e di continuazione di questo (Santini, 2023) a dimostrazione della consapevolezza del soggetto promotore di aver a che fare con un dispositivo informativo che richiede un costante aggiornamento, in modo che risulti essere aderente alle esigenze che possono sorgere e alle continue modificazioni che il settore della cultura, in particolare quello dello spettacolo dal vivo, come si è tenuto più volte a specificare, dimostrano di vivere (Hesmondhalgh, 2008).

4.1.2.1 Il portale in forma prototipale e le dimensioni analizzate

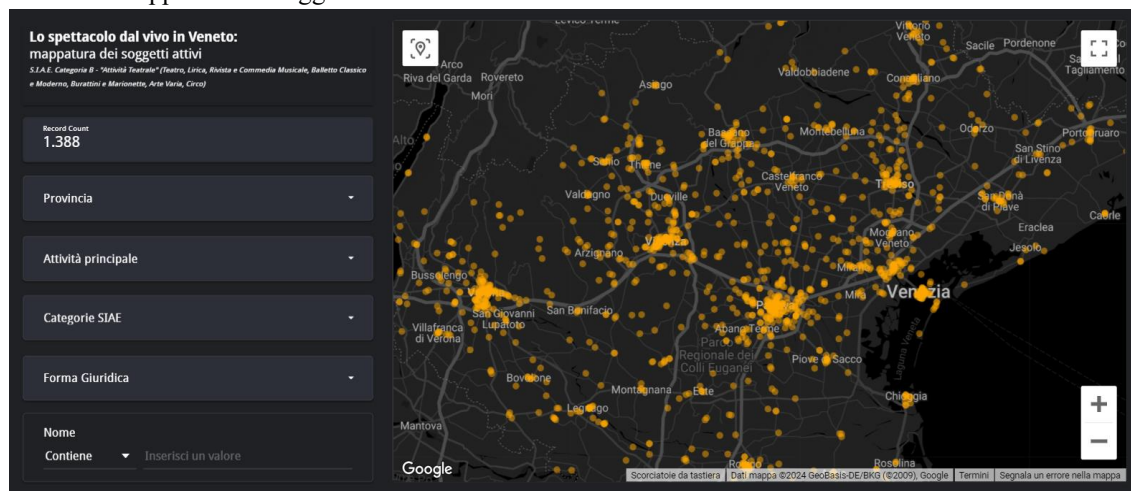
Per continuare, analizzando il portale creato come supporto dell'azione informativa svolta dall'Osservatorio per l'ecosistema delle arti performative in Veneto, l'Università Ca' Foscari ha ragionato tramite la logica dei tabulati. Quest'ultimi, interattivi ed intuitivi, sono stati corredati dalle informazioni raccolte anche grazie alle tecniche di *snowball-*

*sampling*¹⁵⁸ e *web scraping*¹⁵⁹, oltre che, come è stato ricordato, consultando fonti istituzionali esterne o anche di altre realtà direttamente coinvolte nelle attività performative del territorio.

In questo modo sono state create e aggiornate più di venti tavole per la consultazione dei dati, corrispondenti a quelle qui di seguito riportate:

- *T1 - mappatura soggetti*: all'interno di questa tavola viene fornita la possibilità di interagire con specifici filtri (provincia, attività principale, categoria SIAE¹⁶⁰, forma giuridica), come si può notare nella Tavola 1.

Tavola 1. Mappatura dei soggetti attivi



Fonte: Ecosistema delle arti performative in Veneto

Tramite i filtri descritti e visibili nella Tavola 1 possono essere isolate le informazioni di interesse per chi consulta il portale riguardanti tutte le realtà appartenenti alle arti performative presenti nel territorio del Veneto. Inoltre, per ogni soggetto indicato vengono forniti dati circa nome, indirizzo, comune e provincia di appartenenza. Infine, serve indicare come in questa tavola si riscontri l'utilizzo di praticamente tutte le fonti, sia interne che esterne, che sono state precedentemente elencate;

¹⁵⁸ La *snowball-sampling* è una metodologia di campionamento che avviene tramite la selezione casuale di un numero definito di unità e ad ognuna di queste viene chiesto di indicarne altrettante appartenenti alla stessa popolazione di riferimento. Grazie a questa tecnica di raccolta dati è possibile sviluppare una mappatura.

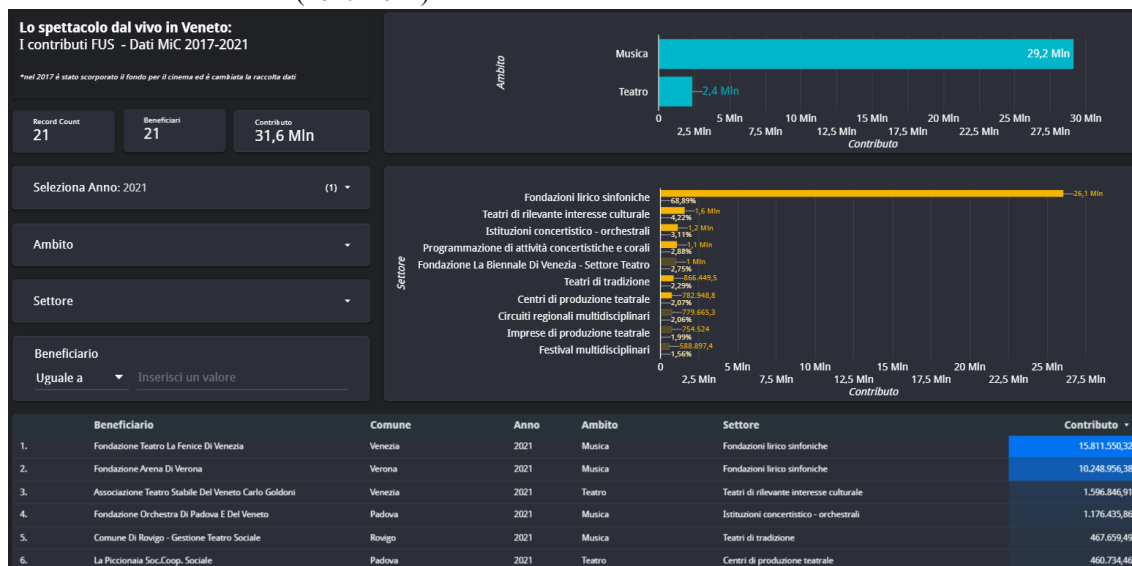
¹⁵⁹ Il *web scraping* corrisponde ad una metodologia di raccolta dati tramite l'estrazione di dati dal web che vengono poi fatti confluire in tabelle o database. Viene utilizzato nello specifico per informazioni di contatto come numeri di telefono, indirizzi mail, URL, eccetera.

¹⁶⁰ In questo caso, la scelta di dedicare le attenzioni dell'osservazione ricade su tutti quei soggetti appartenenti alla categoria B della SIAE, che sono: teatro, opera, commedia musicale, balletto, burattini e marionette, circo, eccetera.

- *T2 - analisi attività* permette di comporre la mappatura dei soggetti indagati, per i quali viene composta una divisione in base alla principale attività svolta. In questo caso si ha la possibilità di impostare il filtro selezionando tra diverse opzioni, che sono: affitto e gestione spazi, produzione e performance artistica, formazione, servizi tecnici e maestranze, organizzazione produzione e promozione eventi, associazione di categoria. La scelta di impostare l'interfaccia secondo questa logica deriva dal fatto che solitamente le realtà appartenenti al settore dello spettacolo dal vivo svolgono più attività;
- *T3 - sottocategorie SIAE*, in questo modo si ha la possibilità di suddividere i soggetti appartenenti alle arti performative del territorio veneto partendo dai filtri usati nella Tavola 1 (provincia, attività principale, categoria SIAE, forma giuridica);
- *T4 - forme giuridiche*, anche qui possono essere applicati i filtri riscontrabili nella Tavola 1 (provincia, attività principale, categoria SIAE, forma giuridica);
- *T5 - anno fondazione* indica il momento storico al quale risale l'istituzione di ognuna delle attività indagate, messe poi a sistema con tutti gli altri operatori del settore, per comprenderne la longevità e la storia;
- *T6 - teatro amatoriale* fa utilizzo dei database forniti da FITA e UILT, incrociati anche con altri, per andare a comprendere la presenza di questa tipologia di attività teatrale e per comprenderne il funzionamento, data la grande importanza, sia dimensionale che sociale che ricopre all'interno della regione veneta;
- *T7 - fonti e reti*, grazie a questo studio si può comprendere se i teatri, le compagnie, le fondazioni, eccetera, che vengono individuati ed analizzati, creano delle reti e delle collaborazioni tra di loro, dato che si tratta di un elemento caratterizzante per il sottosectore che si sceglie di indagare;
- *T8 - festival*, viene identificato ogni evento in base al nome e alla provincia di appartenenza; inoltre, sono fornite informazioni del festival quali il nome, il numero di giornate durante il quale si svolge, i luoghi interessati da ogni evento, URL del sito web di ogni realtà descritta;
- *T9 - SIAE Nord Italia*, fornisce i dati della dimensione che va oltre il Veneto ponendo a confronto questo territorio con le altre regioni dell'Italia settentrionale. Per ogni contesto territoriale vengono poi forniti dettagli su numero di spettacoli, ingressi, spesa al botteghino, numero dei luoghi e costo medio per ingresso. I dati sono disponibili dal 2015 al 2021;

- *T10 - SIAE Nord serie storica* analizza e confronta l'andamento di numero di spettacoli, ingressi e spesa al botteghino tra le regioni del Nord Italia sulla linea temporale che va dal 2015 al 2021;
- *T11 - SIAE Province Veneto* presenta la stessa struttura e gli stessi filtri della *T9 - SIAE Nord Italia*, ma in questo caso viene trattato ed analizzato nello specifico il territorio veneto e la sua suddivisione in province;
- *T12- SIAE Province storica*, presenta la stessa struttura e gli stessi filtri della *T10 - SIAE Nord serie storica*, ma in questo caso è indagato il territorio veneto e la divisione provinciale;
- *T13 - SIAE sottocategoria storica*, presenta la stessa struttura e gli stessi filtri della *T10 - SIAE Nord serie storica*, ma il focus è orientato al territorio del Veneto, alle sue province e viene proposta una categorizzazione per attività svolte;
- *T14 - FUS Veneto* indaga e visualizza quelli che sono stati gli stanziamenti ministeriali a sostegno dello spettacolo in Veneto provenienti dal Fondo Unico per lo Spettacolo. Per semplificare permettendo la comprensione delle informazioni, come si può notare all'interno della Tavola 2, è presente un'interfaccia modulare grazie a due filtri: ambito e settore.

Tavola 2. I contributi FUS (2017-2021)



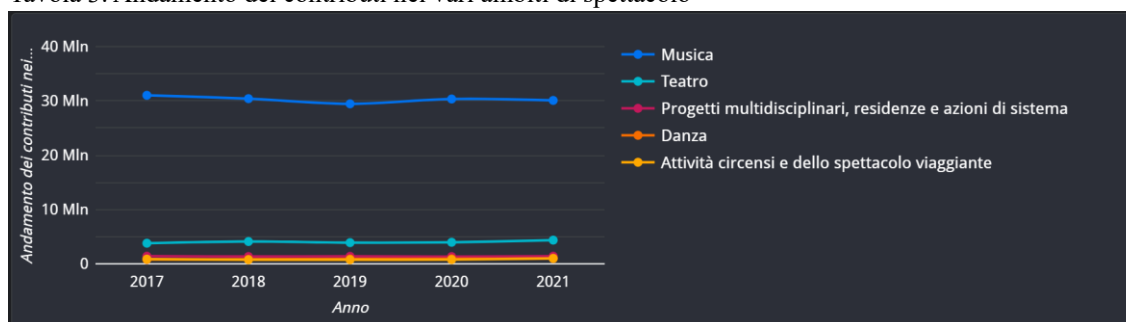
Fonte: Ecosistema delle arti performative in Veneto (rielaborazione dati MiC 2017-2021)

La specifica dell'ambito viene proposta tramite la divisione in due macrocategorie: musica e teatro, poi suddivisi a loro volta in settori. Alla prima appartengono teatri di tradizione, programmazione di attività concertistiche e corali, istituzioni concertistico-orchestrali, fondazione lirico sinfoniche, mentre il secondo ambito è composta da teatri di rilevante interesse culturale e centri di

produzione teatrale. Inoltre, per ogni realtà che beneficia del FUS sono indicati nome, comune, ambito, settore e l'importo del contributo. Analizzando la Tavola 2 si può riscontrare come nel 2021 quasi il 70% delle risorse provenienti dal fondo ministeriale siano state stanziare a favore solamente di due soggetti: la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia e la Fondazione Arena di Verona. Questo risulta essere in linea con la questione per cui i soggetti che maggiormente beneficiano del Fondo univo per lo spettacolo, a livello nazionale, sono proprio le fondazioni lirico sinfoniche;

- *T15 - FUS distribuzione* propone una visualizzazione della distribuzione dei finanziamenti derivanti dal FUS tra le province venete. Analizzando questa mappa si nota come le principali aree territoriali interessate da questa tipologia di contributi ministeriali, siano Venezia e Verona. Questa condizione è dovuta al fatto che ognuno di questi capoluoghi di provincia è caratterizzato dalla presenza di una fondazione lirico sinfonica, soggetto che più di qualsiasi altro beneficia, in termini quantitativi delle risorse derivanti dal fondo ministeriale;
- *T16 - FUS ambiti storica* permette di comprendere quelli che sono stati i contributi derivanti da FUS ricevuti dai soggetti veneti tra 2017 e 2021, operanti negli ambiti di teatro, progetti multidisciplinari, residenze e azioni di sistema, musica, danza e attività circensi e dello spettacolo viaggiante. Anche in questo caso si può notare come l'ambito che ha ricevuto i maggiori flussi di contributi ministeriali sia quello della musica che si stacca rispetto agli altri nell'ordine di milioni. Ciò è motivato dalla presenza catalizzatrice delle due fondazioni lirico sinfoniche, come si può riconoscere analizzando la rappresentazione inserita nella Tavola 3.

Tavola 3. Andamento dei contributi nei vari ambiti di spettacolo



Fonte: Ecosistema delle arti performative in Veneto

- *T17 - FUS Italia storica*, indica quelli che sono stati i contributi ricevuti tramite FUS da ogni regione italiana, dal 2017 al 2021. Ciò viene sviluppato andando a utilizzare e calcolare due indicatori: il numero di contributi e la percentuale

- ricevuta del contributo ministeriale. All'interno di questa tavola viene permesso il confronto tra contributo ricevuto e dimensione della popolazione (in termini percentuali), per comprendere le reali ripartizioni del FUS tra le regioni;
- *T18 - INPS Veneto* rielabora i dati ricevuti dall'Istituto Nazionale per la Previdenza Sociale all'interno dei territori veneti e permette di conoscere retribuzioni, giornate retribuite e numero complessivo di lavoratori impiegati nel settore. Inoltre, questi ultimi sono divisi tramite l'utilizzo di filtri quali provincia, gruppo professionali di appartenenza, soggetto dipendente/autonomo, tipologia contrattuale e sesso;
 - *T19 - INPS Province* rappresenta un'analisi non tanto innovativa, ma alquanto necessaria poiché indaga la dimensione del confronto di genere tra i lavoratori dello spettacolo in Veneto. Da lettura dei dati si riscontra una posizione maggiormente favorevole per il genere maschile, soprattutto per quanto riguarda la retribuzione (Santini, 2023). Questa tavola utilizza gli stessi filtri usati dalla *T18 - INPS Veneto*;
 - *T20 - INPS Province storica* analizza le variazioni dei parametri usati anche nella *T18 - INPS Veneto*, però nel periodo 2018-2021;
 - *T21 - INPS Categorie storica* fa utilizzo di una maschera di filtri identica alla *T18 - INPS Veneto*, ma in questo caso l'attenzione è spostata a quelli che sono stati gli sviluppi, tra il 2018 e 2021, delle categorie professionali del settore dello spettacolo dal vivo;
 - *T22 - FUS/SIAE comparativa*, in questo modo vengono messe in correlazione le dimensioni dei finanziamenti ministeriali e l'offerta di arti performative proposta, analizzata tramite i dati di SIAE, che specificano numero di spettacoli, ingressi, spesa al botteghino e numero di luoghi in cui sono state svolte queste attività. In aggiunta, sono riportate le informazioni per tutte le regioni italiane, in modo tale da permetterne un confronto;
 - *T23 - Finanziamenti Regionali 19/20 a*: qui nello specifico sono prese in analisi due leggi regionali, L.R. 08/09/1978, n. 49¹⁶¹ e L.R. 14/01/2003, n. 3¹⁶², di cui

¹⁶¹ L.R. 49/1978, “*Manifestazioni culturali*” è la legge che prevede i finanziamenti della Regione Veneto per le realtà della materia indicata. Inoltre, è da specificare come la Deliberazione della Giunta regionale n. 166 del 20/02/2024 (Bur 23/02/2024, n. 26) ha stabilito i nuovi criteri per la concessione di contributi.

¹⁶² L.R. 3/2003, “*Legge finanziaria regionale*”, ha sensi dell'art. 22 “*Iniziative di promozione e valorizzazione dell'identità venete*” la Regione Veneto stanziava delle risorse per il finanziamento promuovere «[...] iniziative di ricerca, di divulgazione e di valorizzazione del patrimonio culturale e linguistico su cui

vengono indagati l'utilizzo e la destinazione degli stanziamenti ai sensi delle quali sono previsti;

- *T24 - Finanziamenti Regionali 19/20 b* propone la stessa tipologia di analisi della *T23 - Finanziamenti Regionali 19/20 a*, ma in questo caso il focus è spostato esclusivamente all'ambito delle attività teatrali;
- *T25 – Finanziamenti Regionali 2022* analizza quelli che sono stati i finanziamenti, stanziati, ai sensi della L.R. 16/05/2019, n. 17¹⁶³, all'interno della materiale dello spettacolo dal vivo per l'anno 2022. Purtroppo, il grado di specificità proposto non è elevato in quanto vengono riportate solo alcune informazioni inerenti al progetto finanziato: soggetto, denominazione, contributo richiesto e contributo ricevuto. Inoltre, vengono definiti anche i progetti che avevano fatto domanda di sostegno, ma non hanno ricevuto contributi.

Una volta che sono state passate in rassegna tutte le analisi proposte tramite la visualizzazione interattiva sul portale dell'osservatorio per l'ecosistema per le arti performative in Veneto, si può concludere che la base di partenza per uno strumento informativo all'avanguardia è presente, ma nonostante ciò serve anche sottolineare come manchi tutto quel comparto di pubblicazione di report e indagini specifiche, come si è potuto riscontrare nei casi emiliano-romagnolo o anche in quello piemontese. Ciò può trovare come motivazione principale il fatto per cui si tratta di un dispositivo in forma prototipale, nato solo un anno fa e che attende ulteriori implementazioni.

Sicuramente la proposta avanzata dall'Università Ca' Foscari deve fronteggiare importanti ostacoli che si presentano quando si ha a che fare con gli osservatori culturali. Infatti, in questo ambito di ricerca è sempre forte la resistenza dei soggetti che detengono dati a fornirli. Questo vale, come analizzato ed esposto da Taormina (2011), sia per le istituzioni e le grandi realtà poiché non rendono facile e agevole l'accesso alle informazioni, come anche per gli altri soggetti, soprattutto privati, coinvolti nelle ricerche. Questa ultima condizione è dovuta al fatto che l'approccio di dati aperti è visto in maniera scettica e ritenuto dagli operatori del settore come un rischio per lo sviluppo di relazioni con potenziali stakeholder (Dal Pozzolo, 2011). In aggiunta, le piccole realtà,

trova fondamento l'identità veneta mediante l'organizzazione di convegni, seminari, mostre, ricerche, pubblicazioni ed eventi [...]» in cui può si possono riconoscere segni dell'identità veneta.

¹⁶³ L.R. 17/2019, "*Legge per la cultura*", riconosce, come disposto dall'art. 4 c. 1 lett. e) «le attività teatrali, musicali, coreutiche, cinematografiche, editoriali e audiovisive» come ambiti dell'intervento regionale e ai sensi dell'art.35 ne pianifica le azioni per lo sviluppo.

che caratterizzano il tessuto produttivo italiano, anche nel settore creativo culturale, non raccolgono dati e informazioni riguardanti le loro attività, perché purtroppo spesso mancano le strutture e le risorse per fare ciò, oltre al fatto che non si dispone di conoscenze e competenze necessarie ad attuare queste attività (Lusiani et al., 2023).

Oltre a ciò, l'Università Ca' Foscari ha compreso anche la necessità di sviluppare un *modus operandi* che si presenti scalabile anche dal punto della continuità. Infatti, tra gli obiettivi dell'ateneo veneziano si ha quello di dare vita ad un osservatorio le cui attività siano indirizzate ad un proseguimento dell'analisi delle numerose e diverse dimensioni indicate nel tempo. La possibilità di creare uno strumento, caratterizzato da una coerente struttura, capace per questo di individuare e descrivere le dinamiche che si sviluppano in un arco di medio-lungo periodo all'interno del SPCC, permette anche di fornire un supporto valido e che possa orientare efficacemente lo sviluppo di piani strategici di intervento da parte dell'amministrazione regionale.

Inoltre, si vuole indicare come il caso appena descritto, per la proposta di un osservatorio per il Veneto, possa essere preso come punto di riferimento per alcuni fattori interessanti e positivi. Infatti, analizzando questo prototipo di strumento informativo possono essere identificati elementi che vanno a sviluppare ulteriormente la lista di caratteristiche che un osservatorio culturale dovrebbe possedere per operare in maniera corretta.

In questo caso specifico, è la presenza di un ateneo universitario, l'Università Ca' Foscari di Venezia, alla guida della progettazione del dispositivo, come indicato da Taormina (2011), ad essere un elemento importante, in quanto permette di avere un soggetto promotore, ma soprattutto gestore e responsabile dell'analisi dei dati, terzo rispetto al decisore politico che si ritrova ad usare gli stessi dati (Dal Pozzolo, 2011, 2023; Cicerchia, 2023).

In aggiunta è importante anche indicare la consapevolezza e la volontà, riscontrate all'interno di questa ricerca, nei confronti di un'estensione dell'attività di mappatura e conseguente osservazione a tutto il settore culturale che deve essere considerato come un insieme complesso, composito (Schuster, 2017) e non disgregato.

Ovviamente per concretizzare quanto appena indicato è necessaria una continuazione del progetto, come pure degli sforzi messi in campo dall'ateneo veneziano che ha intrapreso ulteriori sviluppi con nuovi ed innovativi progetti di ricerca con i quali andrà ad implementare ulteriormente il potenziale di quello che si auspica potrà diventare l'osservatorio culturale della Regione Veneto.

4.1.2.2 L'espansione della proposta a tutto lo spettro creativo-culturale

Proseguendo con quanto proposto precedentemente si può indicare come l'Università Ca' Foscari di Venezia, nello strutturare la proposta per un osservatorio delle arti performative per il Veneto, abbia fin da subito compreso la necessità di un'azione continuativa, sia dal punto di vista temporale che spaziale.

Infatti, nel primo caso risulta necessario attuare azioni non sporadiche, ma costanti e ininterrotte, garantendo così la comprensione delle dinamiche che solitamente si sviluppano nel medio-lungo periodo. Inoltre, è stata compresa l'esigenza di perseguire una continuità del progetto anche in una prospettiva di allargamento dell'ambito di osservazione, andando quindi ad espandere i risultati conseguiti, tramite la costruzione di un modello di lavoro che tocchi anche gli altri ambiti che compongono lo spettro creativo-culturale.

Quindi, si sviluppa la volontà, da parte dell'ateneo veneziano di coprire tutto il SPCC, andando ad implementare quanto fino ad ora fatto per le arti performative, tramite la creazione di ulteriori dispositivi ed elementi necessari per giungere all'obiettivo ultimo, ovvero, la fondazione di un osservatorio sulla cultura e la creatività della Regione Veneto. Quindi, persiste il piano di costruire, per proporre al decisore politico, uno strumento informativo che tra le funzioni principali permetta un'approfondita comprensione dei molteplici e complessi caratteri che contraddistinguono il settore produttivo creativo-culturale, così da fornire una base analitica per lo sviluppo di piani di interventi strategici e ragionati.

Nel fare questo l'usuale struttura di un osservatorio, che solitamente segue la tradizionale tripartizione – patrimonio culturale, spettacolo e industrie creative – e che si riscontra per esempio nel caso emiliano-romagnolo, viene modificata ed implementata. Difatti, si assiste ad un'ulteriore problematizzazione dell'ambito di interesse, cosa che ne permette una più approfondita scomposizione e di conseguenza comprensione.

In conseguenza a questa scelta, vengono attivati sei percorsi di ricerca, ognuno dei quali concorre allo studio di un diverso ambito culturale, in maniera tale da poter coprire interamente lo spettro di indagine.

Tra questi sottosectori, se così possono essere definiti, si riconoscono aree già analizzate da altri osservatori che sono stati descritti in precedenza. Qui si sta facendo riferimento alle unità orientate all'osservazione dei luoghi e degli istituti del patrimonio culturale (musei, biblioteche, archivi, eccetera), delle industrie creative e culturali, come anche

dell'ambito dello spettacolo dal vivo la cui analisi viene continuata e maggiormente sviluppata rispetto a quanto già raggiunto grazie agli studi di Santini (2023).

Analizzando però le nuove appendici del dispositivo informativo veneto, serve anche specificare che sono stati apportati non pochi elementi di novità; infatti, rispetto alle strutture precedentemente esposte, viene avanzata una specifica attenzione per il settore cinematografico e audiovisivo che si distacca da quello delle arti performative e anche dalle più generiche ICC, in quanto se ne comprende una definita peculiarità dal punto di vista delle caratteristiche strutturali, come pure per la preminenza che ricopre nel contesto veneto.

Ulteriore elemento innovativo si riconosce nella decisione di dedicare un'unità specifica all'osservazione degli spazi culturali e creativi indipendenti, in quanto riconosciuti di fondamentale importanza per la promozione di coesione sociale e innovazione artistica. Inoltre, viene creato anche un percorso di ricerca aggiuntivo che va ad analizzare l'impatto culturale che un grande evento può manifestare sul territorio all'interno del quale si concretizza. Nello specifico, con questo strumento informativo verranno indagati in particolare quelli che saranno gli effetti delle Olimpiadi di Cortina 2026 sul territorio del bellunese, in modo da comprenderne le dinamiche ed orientare le azioni di sviluppo in contesti come questo.

Quindi, in sintesi, le unità osservazionali previste dai progetti di ricerca impostati dall'Università di Ca' Foscari, per comprendere il contesto creativo-culturale della Regione Veneto, sono:

- patrimonio culturale (musei, biblioteche, archivi, eccetera);
- spettacolo dal vivo;
- cinema e audiovisivo;
- spazi culturali e creativi indipendenti;
- industrie creative;
- Olimpiadi Milano-Cortina 2026.

La scelta di impostare una divisione artificiale come quella appena esposta del settore-creativo culturale viene fatta per facilitare il focus e raggiungere una sorta di semplificazione della realtà indagata, senza però rinunciare ad un'attività di osservazione dettagliata e non escludente.

Inoltre, non deve sorprendere il fatto che la struttura dell'osservatorio veneto, nonostante sia in fase prototipale, risulti alquanto diversa se messa a confronto con altre realtà regionali che impiegano la stessa tipologia di strumento informativo. Infatti, questo

dipende ancora una volta dalla condizione che contraddistingue l'ambito di indagine, ovvero che si ritrova in costante mutamento. Dato che ciò richiede continui aggiornamenti e accorgimenti dello strumento utilizzato, e di conseguenza anche dell'attività di osservazione stessa (Trimarchi, 2011), si assiste ogni volta e per ogni caso specifico ad una conformazione diversa ed unica.

Quindi, il grado di complessità che si riscontra all'interno dell'osservatorio dipende dalla specificità dell'area territoriale, in questo caso la Regione Veneto, all'interno della quale l'Università Ca' Foscari si trova ad osservare. Infatti, anche questo fattore si inserisce nell'elenco dei numerosi elementi che possono influenzano la struttura dello strumento informativo portandone una manifestazione diversa.

Proprio grazie a questa nuova ed aggiornata struttura, caratterizzata da un'organizzazione composita e ben assestata, l'ateneo universitario intende dare una forma definitiva a quello che negli anni successivi, sempre che il progetto trovi supporto e condivisione anche presso l'amministrazione regionale, risulterà essere l'osservatorio culturale regionale del Veneto.

Inoltre, tra le numerose casistiche di strumenti per il *policy making* culturale indagate, in questo caso si individua un altro fattore fino ad ora non ancora riscontrato. Infatti, le unità previste per il dispositivo veneto, oltre a svolgere le consolidate attività di osservazione, verranno create in modo tale da presentarsi come guide per il soddisfacimento di condizioni di buona gestione delle numerose realtà economiche che si monitoreranno.

Questo si scopre andando ad analizzare i bandi per questi progetti di ricerca, all'interno dei quali si nota la volontà di contribuire al raggiungimento di una *governance* responsabile, caratterizzata anche dalla concretizzazione di risultati di sostenibilità economica. Ciò sarebbe permesso dall'individuazione di nuovi modelli di business e strategie mirate che favoriscono l'innovazione, grazie all'inserimento di forme di adozione delle nuove tecnologie.

Questo ultimo elemento che caratterizza il progetto dell'ateneo di Venezia risulta essere qualcosa di nuovo e non presente in altri casi indagati da questo elaborato, motivo per cui ci si chiede se ciò possa corrispondere ad una delle possibili funzioni conseguite grazie all'avanzamento del processo di evoluzione e al progresso che questi strumenti informativi per le politiche culturali continuano a vivere a partire dalla loro prima delineazione avvenuta intorno agli anni Ottanta. Solo il tempo potrà rispondere a questo interrogativo, ma sicuramente questa nuova proposta rende un osservatorio un supporto non solo per il decisore politico, ma anche per gli operatori del settore che si ricorda siano

anch'essi fondamentali per l'attività di dispositivi informativi (Schuster, 2002; Dal Pozzolo, 2011, 2023; ; Ortega Nuere, 2011; Taormina, 2011; Trimarchi, 2015).

Arrivati a questo punto serve fornire una specifica per comprendere anche lo stato dei lavori per la costruzione dell'osservatorio della cultura del Veneto.

In relazione a ciò, in contemporanea alla stesura di questo elaborato, il gruppo di assegnisti di ricerca sta impostando il lavoro partendo dalla comprensione del contenuto interno alle perimetrazioni dei sei ambiti di indagine selezionata. Le attenzioni sono indirizzate alla trattazione estremamente delicata che necessariamente deve trovare condivisione tra tutti i componenti, in quanto avrà delle fondamentali ricadute anche sui risultati che si raggiungeranno. Infatti, come è stato anche esplicitato da Roodhouse (2006) e anche da Towse (2019), qualsiasi definizione o sistema di categorizzazione venga usato, è destinato a portare e produrre diversi risultati di ricerca. Per questo le attenzioni del gruppo di ricercatori è impegnato in questa fase iniziale di scelta dei soggetti da indagare, come anche della nomenclatura e terminologia specifica da adottare, in modo tale da impostare fin da subito una metodologia, in particolare per la categorizzazione degli attori riscontrati, il più possibile uniforme tra le sei unità osservazionali operanti.

Il punto di partenza è perciò rappresentato dalla comprensione di quelli che saranno i soggetti che popolano ognuno dei sei campi di indagine tramite cui viene scomposto il SPCC.

Questa scelta, riguardante attori, attività e aspetti da indagare, risulta essere completamente arbitraria e sarà fondamentale per i successivi passi che verranno fatti verso la costruzione degli osservatori (Trimarchi, 2011). Da qui ne verranno importanti ricadute una volta che lo strumento avrà raggiunto una forma stabile ed entrerà in attività.

4.2 Gli osservatori culturali tra utilizzo, criticità e limiti

Arrivati a questo punto della tesi, per non rischiare di descrivere lo strumento oggetto dell'elaborato tramite una valenza esclusivamente positiva, ma acquistando anche una visione disincantata e maggiormente oggettiva, serve riconoscere come siano numerosi i limiti che in realtà caratterizzano gli osservatori culturali. Oltre agli attriti interni si riscontrano anche importanti ostacoli, spesso creati dagli stessi decisori politici, che i dispositivi informativi si ritrovano a dover fronteggiare.

Serve anche comprendere quanto un osservatorio culturale spesso rischi di rappresentare solamente un semplice sistema informativo fine a se stesso. Ciò avviene quando non si ha una correlazione tra quelle che sono le evidenze, a livello di dati e informazioni riguardanti il settore creativo-culturale, proposte da questi strumenti, e gli interventi che effettivamente vengono intrapresi dall'amministrazione competente all'interno dello stesso ambito (Lusiani et al., 2023). Purtroppo, questo dipende dalla complessità e dal carattere composito che caratterizzano l'area di indagine, come anche dalla volontà o meno del decisore politico di ricorrere all'uso di dispositivi informativi.

Per questo, come anche per altri motivi, vi si possono riconoscere zone di luce, come altrettante d'ombra e la situazione o condizione proposta persiste forse per via di una cultura del dato non ancora completamente diffusa e sviluppata, ma anche perché quando lo è l'informazione viene trattata come una "verità calata dall'alto", senza che se ne tengano in considerazione i limiti e la precarietà (Dal Pozzolo, 2023).

Perciò, l'ultima parte dell'elaborato tenterà anche di proporre quelle che sono alcune criticità che si riscontrano nell'ambito dell'osservazione culturale, come anche una piccola discussione per comprendere se questa pratica trovi un'effettiva messa a terra in Italia.

4.2.1 L'EBP e la comprensione dell'effettivo utilizzo degli osservatori culturali in Italia

Ma davvero gli osservatori culturali rappresentano un fondamentale e concreto strumento di supporto al decisore politico?

Questa è una domanda che spesso si è presentata durante l'intera stesura del presente elaborato. Infatti, serve specificare che senza un utilizzo concreto da parte del *policy maker*, in questo caso delle amministrazioni regionali italiane, degli strumenti informativi come supporto alle fasi di ideazione e concretizzazione di piani di sviluppo strategico, un osservatorio culturale non costituisce altro che una semplice banca dati (Dal Pozzolo, 2023).

Gli osservatori culturali sono dispositivi che rendono possibile un particolare, anche se già diffuso, approccio al policy making. Questo corrisponde all'*Evidence Based Policy* (EBP), ovvero un modo di attuare interventi che presuppone l'utilizzo di ricerche, che

portano all'acquisizione di dati ed evidenze, che possano, in un modo maggiormente oggettivo, guidare le scelte del decisore politico.

L'*evidence based policy* è un approccio al *decision making* nato verso la fine degli anni Novanta nel Regno Unito e questo nuovo modo di fare politiche di è diffuso come conseguenza alla convinzione che le scelte, in termini di interventi, del decisore politico avvenissero in assenza di evidenze e di conseguenza che non potessero dar vita a piani di sviluppo efficaci ed efficienti (Bell, Oakley, 2014).

Soprattutto negli ultimi tempi questo *modus operandi* ha trovato una forte diffusione, condizione dovuta anche alla consapevolezza sempre più forte dell'importanza di basare le politiche pubbliche su dati scientifici, quindi, su basi conoscitive. Purtroppo, rimangono ancora delle resistenze a questo cambiamento di paradigma in ambito di *decision making*, come l'attrito che si viene solitamente a creare tra le due sfere del sapere chiamate in causa.

La differenza a livello di conoscenze, visione e addirittura di linguaggio, che si riscontra tra la ricerca e l'azione politica impedisce un vero, e di conseguenza corretto, utilizzo dei risultati raggiunti grazie all'attività della prima per comporre un corretto orientamento delle azioni attuate dalla seconda (Oliver et al., 2014).

Quindi, se le informazioni che vengono messe al servizio dei governi, che ne dovrebbero fare utilizzo in maniera ragionata e puntuale, non vengono consultate, ci si ritrova davanti ad una logica autoreferenziale in cui il dato viene usato solamente per indicare quelli che sono i traguardi raggiunti o le situazioni maggiormente positive (Dal Pozzolo, 2023), oppure una semplice descrizione della realtà analizzata, senza il minimo accenno di criticità. Serve quindi ammettere che se un dispositivo imputato al monitoraggio e alla raccolta dati non trova riscontro nell'utilizzo da parte anche del soggetto promotore, viene meno la principale funzione del dispositivo stesso.

Proprio per questo, ovvero per comprendere se gli osservatori culturali regionali italiani siano utilizzati come tali, serve indagare riguardo il fatto che i risultati prodotti da questi dispositivi diventano evidenza e base analitica per le politiche pubbliche.

In questo senso, sembra utile proporre la metodologia utilizzata all'interno della ricerca sviluppata da Lusiani et al. (2023) con cui è andata stata indagata in Italia la presenza di corrispondenza o meno tra report proposti dagli osservatori e documenti contenenti bandi di finanziamento, come pure le delibere delle rispettive giunte regionali.

Per fare questo sono stati selezionati da parte dei ricercatori alcuni casi studio, tra cui l'Emilia-Romagna, poiché considerata rappresentativa in quanto corrisponda ad una delle realtà maggiormente consolidate, attive e performanti del contesto italiano.

Se si prende in considerazione l'ambito emiliano-romagnolo, per esempio, la ricerca indica come esista una correlazione tra i diversi documenti che identificano i soggetti verso cui sono indirizzati i finanziamenti e le indagini composte grazie all'attività di osservazione.

Per capire questo, di seguito si passa a proporre una serie di documenti ufficiali in cui tale legame è presente e risulta perciò riscontrabile:

- Report *Le sedi di spettacolo in Emilia-Romagna. 2022* composto dall'OCC;
- Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna n. 75 del 22/03/2022;
- Bando di finanziamento aperto nel 2022 per la *Presentazione di progetti relativi ad interventi per spese di investimento nel settore dello spettacolo – L.R. 13/1999 – anni 2022-2024*;
- Delibera della Giunta regionale n. 1837 del 02/11/2022.

Andando a consultare il primo documento indicato, ovvero il report formulato dall'osservatorio, si nota come al suo interno si proceda ad una disamina dei diversi aspetti inerenti alle sedi teatrali presenti sul territorio emiliano-romagnolo. Tra le tematiche indagate sono riconosciute la distribuzione geografica, i teatri storici, il rapporto tra il numero di teatri e popolazione, eccetera. In particolare, vengono prese in esame le sedi che necessitano di interventi strutturali per i quali, come si può notare dalla Tabella 14, viene segnalata anche la categoria di intervento e la provincia di appartenenza.

Tabella 14. Sedi di spettacolo per necessità di intervento

Provincia	Necessità interventi strutturali	Ristrutturazione	Restauro	Risanamento conservativo	Miglioramento sismico	Miglioramento accessibilità	Efficientamento energetico	Altro
Bologna	25	15	7	10	5	10	17	0
Ferrara	2	0	0	1	0	1	2	0
Forlì-Cesena	10	3	3	4	2	2	7	2
Modena	10	3	2	2	3	4	6	8
Parma	11	6	2	0	4	3	8	4
Piacenza	2	1	1	0	0	1	0	0
Ravenna	1	0	1	1	1	0	0	0
Reggio Emilia	5	4	2	3	1	2	3	1
Rimini	7	1	0	4	0	0	4	3
Emilia-Romagna	73	33	18	25	16	23	47	18

Fonte: ATER (2022)

Questo studio ha dato spazio a numerosi focus e, come si può riscontrare leggendo i dati contenuti nella Tabella 14, ha messo in luce che 73 sedi su un totale di 213, quindi circa un terzo dei teatri emiliano-romagnoli, necessita di interventi di manutenzione di diversa tipologia (ATER, 2022).

Inoltre, si può notare che in seguito a tale pubblicazione dei dati da parte dell'osservatorio, la Regione Emilia-Romagna ha deciso e pubblicato il *Programma regionale in materia di spettacolo (L.R. 13/1999) – Finalità, obiettivi, azioni prioritarie e indirizzi per il triennio 2022-2024*¹⁶⁴. All'interno di questo sono definiti gli obiettivi degli interventi, tra cui si riscontra proprio la promozione di sedi di spettacolo qualificate dal punto di vista strutturale, innovativo e tecnologico, come anche la predisposizione di risorse atte al miglioramento dell'accessibilità e della fruibilità degli edifici deputati alle arti performative presenti in Emilia-Romagna.

Successivamente, è stato aperto l'avviso pubblico per il bando di concessione di contributi con lo scopo di realizzare progetti per il miglioramento e la qualificazione delle sedi di spettacolo, in attuazione dello stesso programma sopra citato. Tramite i finanziamenti verrebbero sostenuti progetti finalizzati a due tipologie specifiche di interventi:

- A. Ripristino, ristrutturazione e qualificazione;
- B. Innovazione tecnologica.

A seguito della chiusura del bando, sono stati assegnati i contributi previsti, per un totale di 3.000.000,00 €, a nove richiedenti, indicati nella Tabella 15.

15. Interventi per spese di investimento nel settore dello spettacolo (L.R. 13/1999)

N. PROGRESSIVO	COMUNE	CODICE FISCALE	PROV.	BENE OGGETTO DELL'INTERVENTO	TIPOLOGIA INTERVENTO: A (Ripristino, ristrutturazione e qualificazione); B (Innovazione tecnologica)	PUNTI	COSTO AMMISSIBILE	CONTRIBUTO ASSEGNATO	% contributo
1	Comune di Reggiolo	00440760353	RE	TEATRO COMUNALE G. RINALDI	A,B	91	1.859.705,48	500.000,00	26,89%
2	Comune di Luzzara	00443430350	RE	TEATRO SOCIALE DI LUZZARA	A,B	79	285.000,00	213.750,00	75,00%
3	Comune di Gualtieri	00440630358	RE	TEATRO SOCIALE DI GUALTIERI	A,B	78	703.828,00	500.000,00	71,04%
4	Comune di Budrio	00469720379	BO	TEATRO CONSORZIALE DI BUDRIO	A,B	73	511.000,00	383.250,00	75,00%
5	Comune di Correggio	00341180354	RE	TEATRO ASIOLI	A,B	71	515.000,00	386.250,00	75,00%
6	Comune di Cesena	00143280402	FC	TEATRO COMUNALE ALESSANDRO BONCI	A,B	69	360.000,00	270.000,00	75,00%
7	Comune di Montefiore Conca	82005750409	RN	TEATRO MALATESTA	B	66	90.000,00	67.500,00	75,00%
8	Comune di Morciano di Romagna	00607140407	RN	TEATRO AUDITORIUM DELLA FIERA	A,B	66	340.000,00	255.000,00	75,00%
9	Comune di Parma	00162210348	PR	TEATRO REGIO DI PARMA	B	65	619.595,24	424.250,00	68,47%
								3.000.000,00	

Fonte: D.G.R. n. 1837 del 02/11/2022

¹⁶⁴ D.G.R. n. 43 del 17/01/2022

Quindi, analizzati questi documenti si può indicare come esista una correlazione tra le evidenze fornite dagli studi avanzati dall'osservatorio culturale, le decisioni intraprese dall'amministrazione regionale che portano all'apertura di un bando e alla successiva assegnazione di contributi. Si vede come questi ultimi siano orientati verso interventi proposti all'interno della dimensione messa proprio in luce dal report iniziale, ovvero riguardante le sedi teatrali in Emilia-Romagna. Quindi, è possibile riscontrare la presenza di un approccio di *evidence based policy*, anche se non viene esplicitamente riportato e indicato l'utilizzo da parte del decisore politico delle informazioni acquisite tramite il monitoraggio attuato dal dispositivo informativo.

Quindi, per il caso emiliano-romagnolo si può riscontrare questa condizione, presente anche per altri casi, di correlazione tra indagini e sviluppo di politiche culturali, ma purtroppo non si tratta mai di una relazione esplicita e diretta che manifesti lo sviluppo di politiche culturale basate sul metodo EBP.

Infatti, i professionisti appartenenti all'osservatorio culturale dell'Emilia-Romagna vengono sì interpellati e partecipano alle assemblee del consiglio regionale, ma durante queste forniscono semplici informazioni oppure gli vengono richiesti, in maniera informale, pareri inerenti alle varie dimensioni (Santini, 2023). Per questo si può dire che si riconosce, in una qualche misura, la traccia di una corretta pratica di politiche culturali che, seppur in parte, fanno uso delle evidenze fornite dallo strumento informativo, ma nonostante questo non si hanno le prove per dimostrare l'effettivo ed esplicito utilizzo dei dati così forniti (Lusiani et al., 2023).

Per comprendere maggiormente quanto appena esposto, ovvero l'utilizzo di dati per comporre piani di investimento strategico, si può riportare il caso già trattato del rapporto di analisi *L'Accessibilità ai musei e alle raccolte delle marche* sviluppato dall'osservatorio della Regione Marche¹⁶⁵.

Nel 2014 è stato pubblicato questo report composto grazie alla campagna di autovalutazione creata grazie all'impegno dei soggetti, quali i musei, appartenenti al territorio marchigiano. Tramite l'acquisizione di dati e la loro rielaborazione è stata messa in luce una situazione fortemente negativa dal punto di vista della fruibilità dei luoghi del patrimonio culturale delle Marche per le fasce di pubblici caratterizzate da diverse tipologie di disabilità, che vanno da quelle fisiche a quelle cognitive (Lattanza, 2014). La

¹⁶⁵ Vedi: sottoparagrafo 3.2.1 “*Una panoramica nazionale attuale*” pp. 102-116; qui viene esposta l'analisi condotta dalla Regione Marche sull'accessibilità negli istituti culturali (Lattanzi, 2014).

consapevolezza riguardante questo limite della rete museale marchigiana, manifestatasi anche nell'amministrazione regionale, ha portato a considerare la tematica centrale all'interno della programmazione degli interventi operativi per il settore culturale, come si può notare andando ad analizzare il testo della D.G.R. n. 557 del 12/05/2014¹⁶⁶.

A quest'ultima è seguita la D.G.R. n. 954 del 04/08/2014¹⁶⁷ che ha portato ad un concreto stanziamento di fondi per lo sviluppo e l'attuazione di interventi, all'interno di ogni provincia, con l'obiettivo del raggiungimento di un sempre maggior grado di accessibilità fruitiva nei musei e nei luoghi del patrimonio della regione.

Per cui, si può affermare che in questo caso specifico sia stata sviluppata una modalità di costruzione e attuazione di piani di intervento ricorre all'utilizzo di evidenze, in quanto si riconosce una corrispondenza tra i dati forniti dal dispositivo informativo interno all'amministrazione regionale e le politiche culturali messe in atto da questo stesso decisore politico.

Inoltre, ciò si può affermare in quanto è testimoniato anche dal fatto che sul portale dell'osservatorio marchigiano venga riservata una sezione specifica in cui sono riportati i vari interventi rientranti nel progetto *Il museo di tutti e per tutti*. Quanto viene fatto viene descritto nel dettaglio tramite la restituzione dell'iter burocratico ed amministrativo che dal dato ha portato alla concretizzazione del miglioramento dell'accessibilità tramite l'intervento dell'amministrazione regionale.

Perciò, si può concludere che, per tutta questa serie di motivi, è possibile affermare di ritrovarsi davanti ad un caso di *evidence based policy*.

Purtroppo, nonostante rarissimi casi, come quelli appena descritti, si può notare come il modo in cui i dati vengono impiegati per informare i decisori politici riguardo il settore creativo-culturale non trovi valido riscontro in processi formalizzati e replicabili.

In particolare, nonostante la possibilità di riconoscimento, a volte anche casuale, di elementi di correlazione tra informazioni fornite dagli osservatori culturali e le politiche decise ed attuate, non si hanno prove tangibili che confermino l'utilizzo in Italia di un approccio diffuso di *decision making* basato su evidenze (Lusiani et al., 2023).

Sembrerebbe che questo modo di comporre politiche culturali non trovi riscontro nel Bel Paese anche a causa dell'ostacolo rappresentato dalla diffidenza che spesso i governi

¹⁶⁶ D.G.R. 557/2014, "Documento di programmazione cultura annualità 2014. Programmi operativi annuali".

¹⁶⁷ D.G.R. 954/2014, "L.R. n. 4/2010 – D.G.R. n. 557/2014 – misura 4.2.A. Sviluppo del Sistema museale marchigiano: interventi di accessibilità fruitiva".

dimostrano nei confronti dei dati; infatti, l'informazione spesso viene percepita come un rischio per l'agenda politica e gli interessi connessi, come se questa ne comportasse più una limitazione che un potenziamento (Taormina, 2011).

Però, sembra giusto sottolineare il fatto che, come proposto da Santini (2023), in uno strumento informativo in cui il soggetto promotore e l'attore, che in teoria dovrebbe farne uso, coincidano, non necessariamente comporta un non utilizzo delle risorse apportate dallo strumento stesso. Esempificativo di questo sarebbe il caso delle Marche in cui l'osservatorio è completamente interno all'amministrazione regionale. Infatti, si può notare che nonostante questo, nel contesto marchigiano possono essere riconosciuti interventi politici basati proprio sulle evidenze raggiunte grazie agli studi e alle analisi concretizzati dal dispositivo informativo.

Diverso ancora è il caso emiliano-romagnolo in cui il dispositivo è il risultato di un partenariato pubblico-privato, come precedentemente esposto, ma anche in questo contesto si riconosce un approccio che si avvicina all'*evidence based policy*.

In relazione a questo, sicuramente la terzietà, derivante dall'esternalizzazione corrisponde ad un elemento importante, in quanto può rappresentare fonte di imparzialità dello strumento stesso e dei dati che propone (Dal Pozzolo, 2023), ma non sta solamente qui la possibilità di raggiungere una situazione di effettivo utilizzo dell'osservatorio preso in considerazione.

La problematica sembra essere più a monte. Infatti, tutto ciò sembrerebbe essere dovuto principalmente all'atteggiamento delle amministrazioni italiane nei confronti dell'osservazione, le quali fortemente screditano la valutazione degli effetti economici di interventi e finanziamenti (Lusiani, 2023).

Inoltre, si aggiunge anche la questione per cui persiste in Italia la resistenza al nuovo paradigma, che al contrario sta trovando sempre più appoggio nel dibattito internazionale, che proporrebbe di guardare al SPCC come un ecosistema complesso, composito e dinamico (de Bernard et al., 2023). Ovviamente, questa nuova ontologia deriva e dipende da quel continuo processo di cambiamento che si sa caratterizzi proprio il settore creativo-culturale.

Dal punto di vista dell'*evidence based policy* si può concludere indicando come all'interno del contesto italiano non avvenga un corretto utilizzo degli osservatori culturali regionali, se non in maniera sporadica, rara e forse a volte addirittura casuale.

Per questa serie di motivi, è manifesta la necessità di diffondere una cultura del dato in modo tale da permettere che le politiche pubbliche, in questo caso specifico dedicate al

settore creativo-culturale, trovino alla loro base una conoscenza delle caratteristiche proprio di questo settore.

Oltre a ciò, continua a persistere la forte esigenza di implementare la presenza degli osservatori culturali italiani, andando a caratterizzare della loro presenza i territori che ancora non ne dispongono, ma anche attivando quelli presenti ma dormienti.

Serve perfezionare questa tipologia di strumento, come tutti gli esemplari presenti e non, mettendolo poi nelle mani di un soggetto consapevole delle sue potenzialità e degli effetti, in termini di crescita del benessere economico, sociale ed economico, che possono conseguire dal suo utilizzo.

4.2.2 Criticità e limiti degli osservatori culturali

4.2.2.1 La mancata corrispondenza tra realtà e dati

Oltre agli ostacoli esterni che si possono riscontrare nell'applicazione degli osservatori culturali, esistono anche resistenze ed attriti interni agli stessi strumenti informativi.

Il primo elemento che si inserisce in questa dimensione è quello dell'individuazione, e conseguente perimetrazione, dell'ambito di indagine. Questo tema, già trattato nella prima parte del seguente elaborato, ha una grande importanza anche per via delle fondamentali ricadute che ne conseguono sia in termini di conformazione dell'osservatorio, sia dei risultati raggiunti (Trimarchi, 2011).

In realtà è necessaria in egual modo tenere anche in considerazione l'altra faccia della medaglia, ovvero quello che non viene incluso nelle attività di monitoraggio. Infatti, fino a questo punto è stato analizzato solamente quello che deve essere oggetto delle attenzioni di un osservatorio culturale, ma si ribadisce come sia necessario anche serve avere bene in mente che uguale importanza risulta avere anche ciò che non viene considerato e di conseguenza, volontariamente o meno, lasciato da parte.

A dimostrazione di questo si può riportare il caso del settore dello spettacolo amatoriale che viene compreso nelle indagini che verranno effettuate grazie all'osservatorio culturale che l'Università Ca' Foscari di Venezia creerà, mentre non trova riscontro in altri dispositivi, come per esempio quelli emiliano-romagnolo e piemontese, ma anche marchigiano e toscano. In questo caso si tratta di scelte completamente arbitrali, ma che necessitano di una consapevolezza di base per far sì che si tratti di decisioni consapevoli e non dettate dal caso.

Dicendo questo si comprende come particolari soggetti ed attività possano non essere oggetto dell'osservazione e della mappatura culturale messa in pratica tramite i dispositivi informativi trattati in questo elaborato.

Infatti, si può affermare che tutto ciò che sfugge ad una classificazione viene escluso a priori. Quando ciò avviene, realtà che necessiterebbero di finanziamenti provenienti dai piani di sviluppo messi in pratica dal decisore politico, finiscono per non ricevere le risorse di cui avrebbero in realtà bisogno.

Infatti, ciò avviene solitamente in quanto tutto quello che non è riconducibile ad un numero, tramite una logica di quantificazione, come per esempio nei sistemi di classificazione delle attività economiche (es. ATECO, NACE e ISIC), non risulta appartenente ad una categorizzazione e di conseguenza non è riconoscibile.

Qui risiede un aspetto fondamentale della questione, in quanto proprio questa “non riconoscibilità” di quelli che possono essere soggetti, enti, attività e realtà ne comporta l'invisibilità di fronte al decisore politico e la diretta esclusione dalle attenzioni di un osservatorio (Cacciatore, Panozzo, 2022). Ciò è dovuto a come vengono costruite e strutturate le codificazioni che risultano inadatte alla descrizione, in quanto non riesco a coprire interamente e completamente tutto il SPCC.

Infatti, ciò sarebbe dovuto, in particolar modo, alla mancanza di unità da un punto di vista strutturale del settore culturale, condizione che comporta un'indeterminatezza nell'impostazione e nell'utilizzo di categorie classificatorie, modalità di lavoro e strumenti per la descrizione di questo stesso settore (Taormina, 2011).

La tematica appena discussa rappresenta una premessa fondamentale alla creazione di qualsiasi osservatorio culturale. Infatti, serve ragionare sui filtri che si decide di utilizzare e applicare, ancor prima di intraprendere qualsiasi altra azione. Questa consapevolezza è presente, per esempio, nel gruppo di ricerca dell'università veneziana che, anche in conseguenza a questo, ha deciso di intraprendere una divisione dell'osservatorio in più unità, in modo anche da particolareggiare lo sguardo con cui si compongono le indagini. Inoltre, sempre per ovviare a questa problematica sono state definite metodologie di raccolta dati che, grazie al dialogo diretto con gli attori del settore creativo-culturale, ne permette un accurato riconoscimento e di conseguenza conoscenza.

Perciò, per contravvenire, anche solo in parte, a questo limite degli osservatori dovuto alla natura altamente complessa del SPCC, risulta necessario impostare uno strumento per l'osservazione culturale che presenti tre caratteri fondamentali, i quali sono stati identificati e descritti da Arosio (2011):

- *Selettivo*: questa caratteristica viene concretizzata tramite l'utilizzo di modelli ben definiti per la descrizione e l'interpretazione della realtà, come pure grazie all'individuazione di chiari e specifici obiettivi;
- *Operazionale*: un osservatorio risulta tale se fa utilizzo di metodologie di lavoro, tra cui anche il linguaggio scelto, che siano condivise e ripetibili in modo da permettere anche la possibilità di confrontare le informazioni acquisite;
- *Sistematico*: l'azione dello strumento deve permettere di osservare l'oggetto dell'analisi nel tempo e nella sua evoluzione, così da riconoscerne dinamiche e conseguenze.

Tutta questa serie di operazioni sarebbe tesa a creare uno strumento informativo che permetta di raccogliere dati il più possibile oggettivi e aderenti alla realtà, nonostante se ne debba accettare la non completa e totale affidabilità, in modo tale anche da contrastare la situazione in cui un qualsiasi soggetto possa trarre tramite questi le proprie conclusioni o, ancora peggio, le proprie verità (Alvaro, 1989).

4.2.2.2 La terzietà nei confronti del decisore politico

Questo ultimo punto richiama un'altra tematica alquanto spinosa, più volte richiamata nel seguente elaborato, il carattere di terzietà che i dispositivi informativi devono presentare nei confronti del decisore politico, a cui si lega un altro fattore fondamentale ovvero quello dell'autonomia scientifica.

Purtroppo, si comprende come elevato sia il rischio che interessi queste dimensioni poiché gli osservatori culturali svolgono come compito principale quello di fornire informazioni agli stessi soggetti che si trovano solitamente alla guida della loro gestione (Dal Pozzolo, 2011).

Al di là delle pressioni che possono venire a manifestarsi, perciò comportare un dirottamento dell'attività di osservazione, o anche degli interessi politici che possono comportare una lettura particolare dei dati, è proprio il fatto di essere inteso come uno strumento o meglio, come indica Dal Pozzolo (2011), un ingranaggio del corpo amministrativo a ridurre la terzietà e, di conseguenza, l'autonomia scientifica di un qualsiasi osservatorio. Infatti, «l'adesione ad un approccio, a una visione e la funzionalità di una strategia pubblica, indicano, in qualche modo, una scelta di parte ed una lettura orientata della realtà» (Dal Pozzolo in Taormina, 2011, p. 125).

Per contrastare questa naturale condizione, una soluzione sembrerebbe esternalizzare la gestione del dispositivo informativo rispetto al decisore politico, chiamando in causa un soggetto terzo non appartenente, in questo caso, all'amministrazione regionale.

Esemplificativo di tutto ciò risulta essere l'Osservatorio culturale del Piemonte, che non a caso è uno degli strumenti informativi maggiormente innovativi e all'avanguardia non solamente a livello nazionale. Questo dispositivo risulta infatti essere gestito da una rete di soggetti esterni all'amministrazione regionale e, come precedentemente indicato, lo svolgimento delle sue attività è affidato all'ente privato Fondazione Fitzcarraldo.

Serve ricordare come la questione della terzietà abbia un'elevata rilevanza anche perché ogni osservatorio culturale svolge la funzione di mediatore tra la politica e il settore. Ciò è importante perché uno strumento informativo di questo tipo intrattiene un dialogo anche con gli operatori creativo-culturali che risultano essere tra i principali soggetti chiamati in causa per la comprensione del SPCC. Infatti, è proprio grazie a questi ultimi che si ha la possibilità di indagare le dinamiche interne alla cultura e, in particolare, le esigenze che la caratterizzano.

A complicare ulteriormente le cose, purtroppo, è anche noto la persistenza di un atteggiamento restio di chi lavora in questo ambito nel fornire informazioni riguardanti le proprie attività. Si può quindi comprendere come il sospetto di un utilizzo strumentale dei dati, da parte del decisore politico, rappresenti un ulteriore freno nella costruzione di un dialogo aperto con uno osservatorio culturale. Per cui, per ovviare a questa condizione, serve che si instauri un rapporto di fiducia tra lo strumento informativo e gli operatori del settore che devono poter percepire un'utilità nel sostegno delle attività portate avanti dal primo (Dal Pozzolo, 2011).

Quindi, assumendo anche il punto di vista del settore si riesce a contrastare l'appiattimento nei confronti delle richieste del decisore politico e di raggiungere una maggiore rappresentatività della realtà, in quanto ci si allontana da influenze di soggetti non direttamente coinvolti nella raccolta, rielaborazione e lettura dei dati, ma nel loro utilizzo.

Quindi, secondo alcuni esperti dell'ambito di interesse del presente elaborato, tra cui Taormina (2011), queste condizioni appena esposte permetterebbero di raggiungere il fondamentale carattere di terzietà. Da questa conquista deriverebbe anche la garanzia di imparzialità e autonomia scientifica delle funzioni svolte dagli osservatori culturali.

Inoltre, la mancanza di influenza del decisore politico nello svolgimento delle attività degli strumenti informativi per il SPCC permetterebbe valutazioni maggiormente coerenti

anche da un punto di vista metodologico (Santini, 2023) e in conclusione un corretto funzionamento dei dispositivi per il monitoraggio del settore creativo.

Infatti, serve ricordare che gli osservatori culturali devono rappresentare luoghi neutrali, non condizionati da un qualsiasi tipo di interesse che non sia di stampo analitico, come pure di confronto tra diversi attori, tra cui i principali corrispondono proprio ai governi e agli operatori del settore. In aggiunta, per sostenere la necessità di mantenere le indagini lontane dall'influenza delle agende politiche, si indica l'esigenza di coinvolgere nella gestione e implementazione degli osservatori culturali anche un'alta tipologia specifica di soggetti: atenei universitari (Dal Pozzolo, 2023).

Quest'ultima categoria di attori chiamato in causa, oltre a rappresentare un ulteriore fattore concorrente al rafforzamento della terzietà degli strumenti oggetto di questa tesi, permette di arricchire le conoscenze riguardanti i dispositivi informativi grazie all'attività di ricerca. Ciò è possibile riconoscerlo grazie all'analisi che è stata avanzata riguardo alla proposta di osservatorio formulata dall'Università Ca' Foscari. Inoltre, la partecipazione di ricercatori provenienti dall'ambito accademico permetterebbe di rafforzare la cultura del dato e anche, con conseguente effetto, l'attecchimento dell'approccio di *Evidence Based Policy*, ancora troppo poco sviluppato in Italia (Lusiani et al., 2023).

Nonostante i limiti che si riscontrano nell'utilizzo degli osservatori culturali e nonostante gli ostacoli che caratterizzano la comprensione del settore creativo-culturale, non serve dimenticare che tramite questi strumenti si andrebbe a colmare l'assenza di basi analitiche solide utilizzate nei processi di ideazione, creazione e concretizzazione di piani di sviluppo strategici e orientati all'accrescimento del benessere delle comunità oggetto delle indagini.

Per questo ultimo motivo, nonostante la strada sia ancora lunga, si auspica che presto si riuscirà a raggiungere un modello coerente e performante di osservatorio che possa permettere interventi di natura politica per uno sviluppo, non solamente di natura economica, ma anche sociale e culturale, del SPCC.

CONCLUSIONI

Gli osservatori culturali rappresentano un fondamentale, quanto potenzialmente efficace, strumento per il supporto e l'orientamento delle politiche culturali. Questo vale in quanto permettono la comprensione del settore produttivo creativo culturale, nonostante la sua analisi e il suo monitoraggio siano caratterizzati da un particolare grado di difficoltà.

Infatti, ricorrendo a dispositivi di questo tipo possono essere ragionati, creati ed in seguito implementati piani di sviluppo che comportino un reale miglioramento sotto molteplici punti di vista. Ciò è reso possibile tramite le evidenze che gli osservatori culturali forniscono ai decisori politici, i quali, in questo modo, hanno la possibilità di basare le proprie decisioni, in termini di interventi e finanziamenti, su una descrizione maggiormente solida di quelle che sono le dinamiche, come anche le esigenze, che possono caratterizzare gli ambiti del settore creativo culturale.

Oltre a ciò, i dispositivi informativi indagati sono al servizio anche di altre tipologie di soggetti, tra cui gli operatori del settore. Infatti, questi attori vengono presi in considerazione e inseriti nel dialogo riguardante il monitoraggio dell'ambito stesso che li interessa. Ciò deve essere presupposto dell'azione di analisi in quanto necessaria è la comunicazione diretta con gli attori che lavorano nella cultura, in modo da poter attuare un concreto monitoraggio dei dati, andando anche a coprire quelli che possono essere vuoti non indagati dal decisore politico, in quanto non direttamente coinvolto internamente al contesto produttivo.

Proprio per questo gli osservatori culturali vengono definiti e rappresentano strumenti di mediazione tra il settore e la politica, perché semplificando l'incontro delle esigenze e delle risorse di entrambe queste tipologie di soggetti permettono una corretta soddisfazione di entrambe le parti chiamate in causa.

Tuttavia, in tutto questo serve evidenziare come il principale soggetto che può beneficiare di un corretto utilizzo dei dispositivi oggetto del seguente elaborato sia la comunità. Infatti, un qualsiasi osservatorio culturale è fortemente legato al contesto territoriale, tanto da essere influenzato da quest'ultimo in termini di conformazione che viene assunta, ambiti osservazionali selezionati, metodologie di raccolta e rielaborazione dati ed anche di risultati raggiunti.

Questo è vero in quanto andando a orientare finanziamenti e azioni di supporto nei confronti del settore creativo culturale, oltre ad investire sulla creazione di valore aggiunto che può derivare dal potenziale, forse non ancora completamente espresso, di

questo ambito produttivo, si raggiunge una crescita/uno sviluppo che tocca anche le dimensioni sociali e culturali. Infatti, si comprende come andando a valorizzare una risorsa identitaria e centrale per una comunità, quale quella creativo-culturale, si possono influenzare processi di crescita della stessa cultura, come anche un miglioramento dal punto di vista sociale. Infatti, un osservatorio permette anche la comprensione di come queste tre sfere siano fortemente interrelate e come l'investimento e le azioni politiche in una di queste, possa comportare effetti positivi sulle e all'interno delle altre.

Con lo sviluppo del dibattito e la sempre maggiore eliminazione della dicotomia e del rapporto di dualismo con cui fortemente si caricavano discipline miste quali le politiche culturali e l'economia della cultura. Uno strumento come un osservatorio culturale porta in seno anche la possibilità di ridurre ulteriormente questi attriti, che purtroppo rimangono anche se in maniera meno forte che in passato, in quanto permette di dare uguale importanza a tutte le sfere di sviluppo economica, sociale e culturale.

Tutto ciò potrebbe succedere se gli osservatori culturali venissero effettivamente usati, cogliendo le potenzialità e tentando di sfruttarle in una maniera ragionata e strategica.

Però, analizzando il contesto italiano, per riuscire a restituire una panoramica generale riguardo l'applicazione di questi strumenti, è stato compreso come estremamente diversificata e disomogenea sia la realtà. Infatti, se da una parte ciò è dovuto e giustificato dalla caratteristica naturale del dispositivo informativo di modificarsi in base ad una serie di fattori (soggetto promotore, contesto territoriale indagato, scelta dell'ambito di osservazione, metodologie di lavoro, ect.) dall'altra parte, ciò è causato da una cultura del dato insufficientemente diffusa e da un approccio alle politiche culturali di stampo novecentesco, per nulla aggiornato.

A dimostrazione di questo si indica come alcune amministrazioni regionali non dispongano di un osservatorio culturale, mentre altre che ne sono caratterizzate non ricorrono al loro utilizzo. Infatti, nonostante situazioni di totale assenza, si hanno anche contesti in cui il dialogo tra governo e dispositivo informativo si è sviluppato, ma si tratta comunque di una collaborazione debole che non indicherebbe un reale ricorso alle potenzialità offerte da uno strumento valido e performante quale un osservatorio culturale può rappresentare.

Quindi, si può affermare che in Italia non si riscontri affatto un approccio di Evidence Based Policy, una modalità di decision making che scaturirebbe naturalmente dal ricorso alle informazioni acquisite tramite proprio gli osservatori culturali.

Sembra quasi paradossale comprendere questo, soprattutto quando si è consapevoli del fatto che il bel paese sia stato uno dei primi promotori, fin dagli anni Ottanta, di questi innovativi dispositivi e che tutt'ora continui a proporre i propri contributi all'interno del dibattito internazionale.

Questa situazione di non ricorso all'utilizzo dei dispositivi informativi per il SPCC trova un'altra giustificazione nella mancanza di un reale, ed omogeneo, quadro normativo di riferimento che imponga alle amministrazioni regionali tutte di dotarsi di osservatori culturali, fornendone linee guida e modelli a cui rifarsi.

In realtà nonostante non si sia mai giunti ad una concretizzazione, ciò è stato tentato ben due volte tramite la volontà di dare vita ad una rete nazionale di osservatori culturali regionali. La prima occasione è stata con il progetto ORMA, sviluppato tra il 2007 e il 2012, che purtroppo non ha mai visto la luce; invece, la seconda corrisponde all'approvazione della Legge 15/07/2022, n. 106 che però, per via della caduta del Governo Draghi che la formulò, non ha ancora visto la attuazione, dato che è stata addirittura rimandata dal Decreto Milleproroghe (D.L. 30/12/2023, n. 215), nonostante fosse stata appunto formalmente approvata

Guardando alla panoramica italiana e nello specifico ogni contesto regionale. forse ancora i tempi non sono maturi per la realizzazione di un progetto di questa portata, motivo per cui è giusto che si inspessisca la voce della ricerca accademica all'interno di questo ambito, in conseguenza anche al riconoscimento del ruolo fondamentale che hanno le Università. Infatti, tramite il contributo degli atenei si potrebbero raggiungere ulteriori risultati e traguardi, in modo da creare modelli di riferimento per il funzionamento e l'implementazione di questa tipologia di strumento informativo.

In conclusione, si indica come sia necessario che avvenga una maggiore diffusione della pratica di osservazione culturale, conseguente anche alla definizione di strumenti normativi, come anche che ciò sia accompagnato da un ulteriore sviluppo della ricerca. Tutto questo permetterebbe la costruzione di una base teorica, operativa e legislativa sulla quale iniziare a costruire e riuscire ad impiantare nel contesto italiano una solida cultura del dato. In seguito, questa auspicata condizione permetterebbe un effettivo ricorso all'approccio del Evidence Based Policy.

Quindi, ci si augura che il prima possibile le amministrazioni regionali tutte riconoscano l'importanza degli osservatori, in modo tale da permettere, in tutto il paese, l'attuazione di piani di sviluppo strategici che puntino ad un miglioramento del benessere economico, sociale e culturale.

Bibliografia

Agenzia per la Coesione Territoriale (2019), *Monitoraggio dell'attuazione delle politiche di coesione e sistema dei conti pubblici territoriali. L'utilizzo dei dati per le politiche pubbliche: conoscenza, analisi, accessibilità, comunicazione*, Seminario 12-13/02/2019, Roma.

Alvaro G. (1989), *I conti economici dell'Italia*, Cacucci, Bari.

Arosio F. M. (2011), "Le statistiche culturali" in Taormina A. (a cura di), *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Franco Angeli, Milano, pp. 133-146.

ART-ER (2020), *Report dei fabbisogni finanziari e di innovazione delle ICC in EmiliaRomagna. Spettacolo dal Vivo*, Emilia-Romagna Osservatorio Cultura e Creatività, disponibile a <https://www.emiliaromagnaoosservatorioculturaecreativita.it/report-dei-fabbisogni-finanziari-e-di-innovazione-delle-icc-in-emilia-romagna-2-indagine-spettacolo-dal-vivo/>.

ART-ER (2020), *Strategia di ricerca e innovazione per la specializzazione intelligente 2021-2027*, Regione Emilia-Romagna, disponibile a <https://fesr.regione.emilia-romagna.it/s3>.

ART-ER (2023), *Scenari previsionali delle Industrie Culturali e Creative dell'Emilia-Romagna. Indicazioni sul 2022, livelli di recupero rispetto al periodo pre-pandemico e stime previsionali per il biennio 2023-24*, disponibile a <https://www.emiliaromagnaoosservatorioculturaecreativita.it/scenari-previsionali-sul-settore-culturale-e-creativo-per-il-2023-e-2024-aggiornati-a-novembre-2023/>.

ATER (1993), *L'Osservatorio regionale dello Spettacolo. Documento programmatico*, Modena.

ATER (2006), *L'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo del MiBAC e l'Osservatorio Regionale dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna: progetto di studio sui modelli, le funzioni, le modalità di ricerca dei due osservatori e sulla loro applicabilità ai diversi livelli territoriali*, Modena.

ATER (2022), *Le sedi di spettacolo in Emilia-Romagna*, disponibile a <https://www.emiliaromagnaoosservatorioculturaecreativita.it/le-sedi-dello-spettacolo-in-emilia-romagna-nel-2022/>.

Bell, D. Oakley, K. (2014), *Cultural Policy*, Taylor & Francis.

Bellisario M. G. (2023), “Osservare per condividere. UNESCO, paesaggio, reti: riflessioni e commenti sulle esperienze degli osservatori”, *Economia della Cultura*, 33.1, pp. 41-54.

Bersano G. (2008), *Gli Osservatori Culturali in Italia*, Regione Lombardia, Milano.

Bianchini F. (2002), “Cultura e sviluppo del territorio: un quadro delle professioni emergenti”, *Economia della cultura*, 12.1, pp. 7-20.

Bodo C: (1994), *Rapporto sull’Economia della Cultura 1980-1990*, Presidenza del Consiglio dei ministri, Roma.

Bodo C., Schuster J.M. (2003), “Informing cultural policy”, *Economia della Cultura*, 13.2, pp. 267-271.

Bollo A. (2016), *Il monitoraggio e la valutazione dei pubblici dei musei. Gli Osservatori dei musei nell’esperienza internazionale*, Roma.

Bosselmann M. (2006), *Understanding Creative Industries: Cultural Statistics for Public-policy-making*, UNESCO.

Bowen W., Baumal W. (1968), *Performing Arts: The Economic Dilemma - A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*.

Bygren L.O., Konlaan B.B., Johansson S.E. (1996), “Attendance at cultural events, reading books or periodicals, and making music or singing in a choir as determinants for survival. Swedish interview survey of living conditions!”, in *BMJ*, 313, pp. 1577-1580.

Cacciatore S., Panozzo F. (2024), “Strategic mapping of cultural and creative industries. The case of the Veneto region”, *Creative Industries Journal*, 17.1, pp. 28-44.

Calari R. (2011), “Gli Osservatori, le politiche culturali e il territorio”, in Taormina A. (a cura di), *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Franco Angeli, Milano, pp. 108-114.

Cammelli M. (1998), “Il decentramento difficile”, in *Aedon*, il Mulino, Bologna.

Caravita di Torito B. (2006), “Legislazione dello spettacolo e riforma del Titolo V: aspetti giuridici”, *Economia della Cultura*, 16.1, pp. 27-34.

Chong D. (2009), *Arts Management*, Routledge.

Cicerchia A., Bologna, E. (2017), “Salute, benessere e partecipazione culturale: tra narrazioni e indicatori”, in *Economia della cultura*, 27.2, pp. 313-322.

Cicerchia A. (2023), “Gli osservatori culturali in Europa e il Compendium of cultural policies and trends”, *Economia della Cultura*, 2023, 33.1, pp. 11-18.

Corr S., Marçal E., McMahon P., Mignosa A., van Leeuwen J. (2021), *Report: Un nuovo panorama per le professioni del patrimonio culturale – risultati preliminari*, CHARTER Consortium.

Cuyper K., Krokstad S., Holmen T.L., Knudtsen M.S., Bygreen L.O., Holmen J. (2011), “Patterns of Receptive and Creative Cultural Activities and their Association with Perceived Health, Anxiety, Depression and Satisfaction with Life Among Adults: The HUNT Study, Norway”, in *Journal of Epidemiology Community Health*, 66.8, pp. 698-703.

Dal Pozzolo L. (2008), *Osservatorio culturale del Piemonte. Dieci anni ad osservare*, OCP, Torino.

Dal Pozzolo L. (2011), “Della autonomia scientifica degli Osservatori culturali” in Taormina A. (a cura di), *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Franco Angeli, Milano, pp. 123-128.

Dal Pozzolo L. (2023), “Lampi, frammenti, cecità: intermittenze dell’osservare”, *Economia della Cultura*, 33.1, pp. 19-28.

Daykin N., Joss T. (2016), *Arts for health and wellbeing: an evaluation framework*, London, Public Health England.

de Bernard M., Comunian R., Gross J. (2022), “Cultural and creative ecosystems: a review of theories and methods, towards a new research agenda”, *Cultural Trends*, 31.4, pp. 332-353.

Easterlin R. A. (1974), “Does economic growth improve the human lot? Some empirical evidence”, in *Nations and households in economic growth*, pp. 89-125.

ERVET (2012), *Cultura & Creatività. Ricchezza per l'Emilia-Romagna*, Assessorato Cultura, Sport Regione Emilia-Romagna, disponibile a https://www.ervet.it/wp-content/uploads/downloads/2013/10/Rapporto_CC_20apr2012.pdf.

ERVET (2018), *Economia Arancione in Emilia-Romagna. Cultura Creatività Industria*, disponibile a <https://www.ervet.it/?p=13363>.

European Commission (2012), *ESSnet-CULTURE. European Statistical System Network on Culture. Final Report*, disponibile a https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report_en.pdf.

Eurostat, N.A.C.E. (2008), *Rev.2.-Statistical classification of economic activities in the European Community*, Eurostat Methodologies and working papers, Luxembourg, disponibile a <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3859598/5902521/KS-RA-07-015-EN.PDF>.

Federici A. (a cura di), *Indagine sui musei e le istituzioni similari. Anno 2020. Aspetti metodologici dell'indagine*, ISTAT, Roma, 2020, disponibile a: <https://www.istat.it/it/archivio/6656>.

Federici A. (a cura di), *Indagine sulle biblioteche. Anno 2020. Aspetti metodologici dell'indagine*, ISTAT, Roma, 2020, disponibile a: <https://www.istat.it/it/archivio/217094>.

Fondazione Compagnia di San Paolo, Cles (2021), *Mappatura delle professioni culturali emergenti e loro percorsi formativi. Rapporto finale*, Associazione per l'Economia della Cultura, disponibile a https://www.compagniadisanpaolo.it/wp-content/uploads/Es-CSP_mappatura-prof-cult-Rapporto-finale.pdf.

FONDAZIONE SCUOLA DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI (2022), *Come si misura la cultura? Il manuale per navigare tra dati, fonti, educatori*. Roma, Scuola dei beni e delle attività culturali, disponibile a https://www.fondazionescuolapatrimonio.it/wp-content/uploads/2022/10/Come-si-misura-la-cultura_preprint.pdf.

Foray D. (2016), “On the policy space of smart specialization strategies”, in *European Planning Studies*, 24.8, pp. 1428-1437.

Gallelli A. (2016), “Sistemi locali della cultura: le quattro «Italie» dello spettacolo dal vivo”, *Polis*, 30.1, pp. 35-60.

Grape C., Sandgren M., Hansson L.O., Ericson M., Theorell T. (2003), “Does singing promote well-being? An empirical study of professional and amateur singers during a singing lesson”, in *Integrative Physiological & Behavioural Science*, 38.1, pp. 65-74.

Grossi E. (2017), “Evidenze cliniche dei rapporti tra cultura e salute”, *Economia della Cultura*, 27.2, pp. 175-188.

Hebdige D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*.

Hesmondhalgh D. (2008), *Le industrie culturali*, Egea.

Horkheimer M., Adorno T. W. (2010), *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino.

Howkins J. (2002). *The creative economy: How people make money from ideas*, Penguin UK.

Iwasaki Y., Mannell R.C., Smale, B.J.A., Butcher, J. (2005), «Contributors of Leisure Participation in Predicting Stress Coping and Health among Police and Emergency Response Services Workers», in *Journal of Health Psychology*, 10, pp. 79-99.

ISTAT (2023), *Indagine multiscopo sulle famiglie: aspetti della vita quotidiana*, disponibile a <https://www.istat.it/it/archivio/91926>.

ISTAT (2023), *Rilevazione sulle forze di lavoro, dati trasversali trimestrali*, disponibile a <https://www.istat.it/it/archivio/127792>.

Johansson S.E., Konlaan B.B. Bygren L.O. (2000), “Sustaining habits of attending cultural events and maintenance of health. A longitudinal study”, in *Health Promot Int*, 16.3, pp. 229-234.

Kea European affairs (2006), *The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission*, disponibile a https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf.

Lampel J., Lant T., Shamsie J. (2000), “Balancing act: Learning from organizing practices in cultural Industries”, *Organization science*, 11.3, pp- 263-269.

Landini F., Ferrannini A. (2022), “Politiche e investimenti per l'inclusione e la coesione nel Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza: analisi critica dell'approccio, degli obiettivi e delle strategie d'intervento”, *L'industria*, 43.3, pp. 381-402.

Lattanzi C. (2014), *L'accessibilità ai musei e alle raccolte delle Marche. Rapporto di analisi. Dalla definizione di accessibilità all'analisi dello "stato di fatto" nelle realtà museali marchigiane*, Regione Marche, disponibile a https://www.regione.marche.it/Portals/0/Cultura/documenti/5_ACCESSIBILITAMUSEIMARCHIGIANI.pdf.

Lusiani M., Panozzo F., Santini A. (2023), "L'osservatorio regionale delle arti performative per la Regione Veneto. Una proposta fondata sulla ricerca", *Economia della Cultura*, 2023, 33.1, pp. 107-114.

MiC (2021), *Rilevazione sulle biblioteche pubbliche statali*, disponibile a http://www.statistica.beniculturali.it/Biblioteche_pubbliche_statali_21.htm.

MiC (2022), *Rilevazione su visitatori e introiti di musei, monumenti e aree archeologiche statali*, disponibile a http://www.statistica.beniculturali.it/Visitatori_e_introiti_musei_22.htm.

Miralles E. (2006), "Evaluation creates value", in *Analysis of methodologies used by cultural observatories and statistical centres. Guidelines for trainers and researchers*, Reader Encatc Workshop, Encact, Bilbao.

OCP (2019), *La cultura in Piemonte. Il 2019 e le sfide del Covid nel 2020*, Torino, disponibile a https://ocp.piemonte.it/doc/relazione_annuale/ocp_relazione-annuale-2019.pdf.

OCP (2023), *Le ricadute economiche di Eurovision Song Contest 2022*, Torino, disponibile a https://www.to.camcom.it/sites/default/files/studi-statistica/Rapporto_Eurovision_2022.pdf.

OCP (2023), *Relazione annuale 2022-2023*, Torino, disponibile a <https://ocp.piemonte.it/relazione-annuale/>.

Oliver K. et al. (2014), "New directions in evidence-based policy research: a critical analysis of the literature", *Health Research Policy and Systems*, 12, pp. 1-11.

Ortega Nuere C. (2010), *Observatorios culturales. Creacion de mapas de infraestructuras y eventos*, Editorial Ariel.

Ortega Nuere C. (2011), *New challenges of cultural observatories*, DeustoDigital, Bilbao.

Ortolani S. (2006), *Gli Osservatori della cultura e dello spettacolo in Italia e in Europa: modelli attività e relazioni con gli organismi ufficiali di statistica*. Osservatorio dello Spettacolo, Roma.

Ortolani S., Mosti N. (2007), *L'Osservatorio Nazionale dello Spettacolo del MiBAC e l'Osservatorio Regionale dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna: progetto di studio sui modelli, le funzioni, le modalità di ricerca dei due osservatori e sulla loro applicabilità ai diversi livelli territoriali*, Roma.

Pace A. (2018), “Le agevolazioni di nuova generazione nella tutela del patrimonio storico–artistico. Il meccanismo compensativo del cd Art–bonus”, in *Istituzioni Diritto Economia-Quaderni di Scienze Sociali-Valorizzazione e gestione strategica del patrimonio culturale*, 1, pp. 73-84.

Pasquali F. (2003), “La spesa pubblica per la cultura in Italia: dimensioni e dinamiche”, *Economia della Cultura*, 13.4, pp. 455-464.

Pilati P. (2019), *L'Art Bonus e il ritorno dei mecenati: in tre anni versali 190 milioni: Dal Colosseo al Ponte di Rialto i benefici fiscali voluti dal ministro Franceschini hanno portato a un forte aumento delle sponsorizzazioni delle aziende e delle donazioni dei privati per salvare il patrimonio artistico italiano*, la Repubblica, 19/11/2019.

Pine B. J., Gilmore, J. H. (2011), *The experience economy*, Harvard Business Press.

Ramadori, M. (2023), *Accessibilità museale e disabilità: dall'abbattimento delle barriere architettoniche (1971) al PNRR-Next Generation EU (2022-2026)*. BTA. BOLLETTINO TELEMATICO DELL'ARTE.

Ravasi D., Rindova V. (2008), “Symbolic value creation”, in Barry D., Hansen H. (a cura di), *Handbook of New Approaches in Management Organization*, pp. 270-284.

Regione Emilia-Romagna (2014), *Programma operativo regionale. Fondo Europeo di Sviluppo Regionale 2014-2020*.

Regione Emilia-Romagna (2014), *S3 Smart Specialization Strategy Emilia-Romagna, Research and innovation strategy for smart specialization*, disponibile a <https://fesr.regione.emilia-romagna.it/s3/strategia-s3-2014-2020>.

Regione Veneto et al. (2022), *Strategia di specializzazione Intelligente (S3) della Regione del Veneto 2021-2027*, disponibile a <https://www.regione.veneto.it/web/attivita-produttive/smart-specialisation-strategy>.

Roodhouse S. (2006), “The Creative Industries: Definitions, Quantification and Practice”, in Eisenberg C., Gerlach R., Handke C. (a cura di), *Cultural Industries. The British Experience in International Perspective*, Humboldt-Universität zu Berlin, pp. 13-32.

Sacco P. L., Pedrini S. (2003), “Il distretto culturale: mito o opportunità”, in *Il Risparmio*, 51.3, pp. 101-155.

Santagata, W., Segre, G., Trimarchi, M. (2007), “Economia della cultura: la prospettiva italiana”, *Economia della cultura*, 17.4, pp. 409-420.

Santagata W. (2009), *Libro bianco sulla creatività. Per un modello italiano di sviluppo*, Università Bocconi, Milano.

Santini A. (2023), *Una proposta di osservatorio per l'ecosistema delle arti performative in Veneto*, Dipartimento di Management – Università Ca' Foscari Venezia, AIKU, Venezia.

Schuster J. M. (2002), *Informing Cultural Policy. The Research and Information Infrastructure*, New Brunswick, Rutgers University, Centre for urban policy research.

Schuster J. M. (2017), *Informing Cultural Policy: The Information and Research Infrastructure*, Routledge, 2017.

Settis S. (2002), *Italia SpA: l'assalto al patrimonio culturale*”, Einaudi, Torino.

SIAE (2023), *Rapporto SIAE 2022. Spettacolo Intrattenimento Sport*. disponibile a https://d2aod8qfhzlk6j.cloudfront.net/SITOIS/SIAE_osservatorio_2022_788701f822.pdf

Sigurdson O. (2015), *Culture and Health. A Wider Horizon*, University of Gothenburg, Gothenburg.

Slusky R.I. (2004), “Decreasing high-risk behavior in teens. A theatre program empowers students to reach out to their peers”, in *Health Care Exec*, 19.1, pp. 48-49.

Solima L. (2004), *L'impresa culturale. Processi e strumenti di gestione*, Carrocci Editore, Roma.

Sturabotti D., Lo Schiavo C. (2023), “I Quaderni di Symbola. Riconoscere e promuovere il valore della cultura e della creatività nell’economia italiana”, *Economia della Cultura*, 33.1, pp. 141-146.

Swedish National Institute of Public Health (2005), *The significance of culture for health. An anthology of examples from research and practice.*

Symbola, Unioncamere (2023), *Io sono Cultura 2023. L’Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, I Quaderni di Symbola, disponibile a <https://symbola.net/wp-content/uploads/2023/07/IO-Sono-Cultura-2023-DEF-1.pdf>.

Tamma M. (2022), “Cultura, Turismo e Territorio: parole chiave, traiettorie, percorsi”, in Candoni I. (a cura di), *Turismo e valorizzazione: verso una nuova visione di rigenerazione territoriale in chiave 2021-27*, Federturismo Confindustria, pp. 9-17.

Taormina A. (2002), “Ruolo e funzioni degli Osservatori regionali”, *Economia della Cultura*, 12.2, pp. 163-168.

Taormina A. (2011), “Italian Regions and the Coordination of Cultural Observatories: ORMA Project”, in Ortega Nuere C. (a cura di), *New challenges of cultural observatories*, University of Beusto, Bilbao, pp. 161-175.

Taormina A. (2011), *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Franco Angeli, Milano

Taormina A. (2023), “Gli osservatori culturali e le regioni italiane”, *Economia della Cultura*, 33.1, pp. 29-40.

Throsby D. (2005), *Economia della Cultura*, Il Mulino, Bologna.

Throsby, D. (2008), “The concentric circles model of the cultural industries”, *Cultural trends*, 17.3, pp. 147-164.

Towse R. (2019), *A textbook of cultural economics*, Cambridge University Press.

Trimarchi M. (1993), *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Franco Angeli, Milano.

Trimarchi M. (1999), “Le politiche per l’arte e la cultura tra decentramento e privatizzazione,” in Bernardi L. (a cura di), *La finanza pubblica italiana. Rapporto 1999 – La finanza pubblica tra riforme e pareggio del bilancio*, Il Mulino, Bologna, pp. 343-364.

Trimarchi M. (2006), “Chi ha paura delle Regioni? Valori, interessi e regole”, *Economia della Cultura*, 16.1, pp. 67-78,

Trimarchi M. (2011), “Models of Observation and Cultural Policy in Europe”, in Ortega Nuere C. (a cura di), *New challenges of cultural observatories*, University of Beusto, Bilbao, pp. 67-77.

Trimarchi M. (2011), “Osservatori culturali e disegno delle politiche: verso un sistema di indicatori dello spettacolo dal vivo”, in Taormina A. (a cura di), *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Franco Angeli, Milano, pp. 114-122.

Trimarchi M. (2015), “Il sostegno regionale dello spettacolo: ruolo, strumenti e strategie”, in *L’Italia e le sue Regioni. L’età repubblicana*, pp. 613-626.

UIS (2009), *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics*, Montreal, disponibile a https://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf.

UNIONCAMERE (2023), *Imprese e professioni culturali e creative. I fabbisogni professionali e formativi delle imprese culturali e creative, indagine 2023*, Roma, disponibile a <https://excelsior.unioncamere.net/pubblicazioni/2023/imprese-e-professioni-culturali-e-creative>.

United Nations. Statistical Division (2008), *International Standard Industrial Classification of All Economic Activities (ISIC) (No. 4)*. United Nations Publications, disponibile a https://unstats.un.org/unsd/publication/seriesm/seriesm_4rev4e.pdf.

Valentino P. A. (2013), “L’impresa culturale e creativa: verso una definizione condivisa”, *Economia della cultura*, 23.3, pp. 273-288.

Weber M. (1905), *L’etica protestante del Capitalismo*.

Sitografia

<https://artbonus.gov.it/>

<https://cultura.regione.campania.it/web/guest/home>

<https://culture.ec.europa.eu/policies/culture-in-cities-and-regions/european-capitals-of-culture>

<https://excelsior.unioncamere.net/>

<https://gallerieditalia.com/it/>

<https://ocp.piemonte.it/>

<https://spettacolo.cultura.gov.it/>

<https://spettacolo.cultura.gov.it/category/osservatorio-attivita/>

<https://spettacolo.emiliaromagnacultura.it/it/osservatorio>

<https://unstats.un.org/UNSDWebsite/>

<https://www.agenziacoesione.gov.it/sistema-conti-pubblici-territoriali/>

<https://www.anpal.gov.it/>

<https://www.art-er.it/>

<https://www.camera.it/leg18/1>

<https://www.camera.it/leg19/1>

<https://www.culturalpolicies.net>

<https://www.culturaveneto.it/it/cultura/numeri-della-cultura>

<https://www.culturepartnership.eu/en/article/chem-zanimayutsya-kuljturnie-observatorii>

https://www.eeas.europa.eu/eeas/eastern-partnership_en

<https://www.emiliaromagnaoosservatorioculturaecreativita.it>

<https://www.encatc.org>

<https://www.euskadi.eus/kulturaren-euskal-behatokia/>

<https://www.fitzcarraldo.it/>

<https://www.gazzettaufficiale.it/>

<https://www.inps.it/>

<http://www.irpet.it/archives/category/osservatorio-regionale-cultura>

<https://www.interarts.net/>

<https://www.intesasanpaolo.com/>

<https://www.irpet.it/osservatorio-regionale-della-cultura/>

<https://www.istat.it/>

<https://www.openpolis.it/limportanza-del-patrimonio-culturale-dellabruzzo/>

<https://www.polis.lombardia.it/wps/portal/site/polis/attivita/osservatori>

<https://www.prefettura.it/portale/multidip/index.htm>

<https://www.regione.emilia-romagna.it/>

<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura>

<https://www.regione.puglia.it/web/osservatorio-spettacolo>

<https://www.regione.toscana.it/osservatorio-regionale-cultura/>

<https://www.regione.veneto.it/>

<https://www.siae.it/it/>

<https://www.unioncamere.gov.it/>

<https://www.osservatoriospettacoloveneto.it/>

Tutti i siti sono consultati per l'ultima volta in data 12 giugno 2024

Provvedimenti normativi

Legge 14/08/1967, n. 800, “*Nuovo ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali*”, (G.U. Serie Generale, n. 233 del 16 settembre 1967).

Legge 22/07/1975, n. 382, “*Norme sull'ordinamento regionale e sulla organizzazione della pubblica amministrazione*”, (G.U. Serie Generale, n. 220, 20 agosto 1975).

Decreto del Presidente della Repubblica del 24/07/1977, n. 616, “*Attuazione della delega di cui all'art. 1 della legge 22 luglio 1975, n. 382*”, (G.U. Serie Generale, n. 269 del 03 ottobre 1977).

Regione Emilia-Romagna – Legge Regionale 04/04/1985, n. 11, “*Norme in materia di promozione delle attività teatrali, musicali e cinematografiche*”, (B.U. n. 39 del 5 marzo 1985).

Legge 30/04/1985, n. 163, “*Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello Spettacolo*”, (G.U. Serie Generale n. 104 del 04 maggio 1985).

Provincia Autonoma di Trento - Legge Regionale 30/07/1987, n. 12, “*Programmazione e sviluppo e sviluppo delle attività culturali nel Trentino*”, (B.U.R. n. 35 del 4 agosto 1987).

Decreto Legislativo 06 settembre 1989, n. 322, “*Norme sul Sistema statistico nazionale e sulla riorganizzazione dell'Istituto nazionale di statistica, ai sensi dell'art. 24 della legge 23 agosto 1988, n. 400*”, (G.U. Serie Generale, n. 222, 22 settembre 1989)

Regione Lombardia – Legge Regionale 26/02/1993, n. 9, “*Interventi per attività di promozione educativa e culturale*”, (B.U.R. n. 9, 1° suppl. ord del 2 marzo 1993).

Legge 15/03/1997, n. 59, “*Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della pubblica amministrazione e per la semplificazione amministrativa*”, (G.U. Serie Generale n.63 del 17 marzo 1997 - Suppl. Ordinario n. 56)

Regione Marche – Legge Regionale 29/12/1997, n. 75, “*Disciplina degli atti e delle procedure della programmazione e degli interventi finanziari regionali nei settori delle attività e dei beni culturali*”, (B.U.R. n. 3 del 9 gennaio 1998).

Decreto Legislativo 31/03/1998, n. 112, “*Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59*”, (G.U. Serie Generale n.116 del 21 maggio 1998 - Suppl. Ordinario n. 96).

Regione Emilia-Romagna – Legge Regionale 5/07/1999, n. 3, “*Norme in materia di spettacolo*”, (B.U.R. n. 86 del 10 luglio 1999).

Legge Costituzionale 18/10/2001, n. 3, “*Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*”, (G.U. Serie Generale n. 248, 24 ottobre 2001).

Decreto Legislativo 22/01/2004, n. 42, “*Codice dei beni culturali e del paesaggio*”, (G.U. Serie Generale, n. 45, 24 febbraio 2004).

Corte costituzionale – Sentenza n. 26 del 26 gennaio 2004, (G.U. Serie Speciale - Corte costituzionale, 4 febbraio 2004, n. 6.)

Regione Puglia – Legge Regionale 29/04/2004, n. 6, “*Norme organiche in materia di spettacolo e norme di disciplina transitoria di attività culturali*”, (B.U.R. n. 53 del 30 marzo 2004).

Corte costituzionale – Sentenza n. 225 del 29 giugno 2004, (G.U. Serie Speciale - Corte costituzionale, 7 luglio 2004, n. 27).

Corte costituzionale – Sentenza n. 226 del 01 luglio 2004, (G.U. Serie Speciale - Corte costituzionale, 7 luglio 2004, n. 27).

Regione Umbria – Legge Regionale 06/08/2004, n. 17, “*Norme in materia di spettacolo*”, (B.U.R. n. 34 del 18 agosto 2004).

Regione Sardegna – Legge Regionale 06/12/2006, n. 18, “*Disciplina delle attività dello spettacolo in Sardegna*”, (B.U.R. n. 41 del 14 dicembre 2006).

Provincia Autonoma di Trento – Legge Regionale 03/10/2007, n. 15, “*Disciplina delle attività culturali*”, (B.U.R. n. 42 del 16 ottobre 2007).

Regione Sicilia – Legge Regionale 05/10/2007, n. 25, “*Interventi in favore delle attività teatrali*”, (B.U.R. n. 57 del 07 dicembre 2007).

Regione Campania – Legge Regionale 05/12/2007, n. 6, “*Disciplina degli interventi regionali di promozione dello spettacolo*”, (B.U.R. n. 1 del 7 gennaio 2008).

Legge 06/11/2012, n. 190, “*Disposizioni per la prevenzione e la repressione della corruzione e dell’illegalità nella pubblica amministrazione*”, (G.U. Serie Generale, n. 265, 13 novembre 2012).

Decreto Legislativo 14/03/2013, n. 33, “*Riordino della disciplina riguardante il diritto di accesso civico e gli obblighi di pubblicità, trasparenza e diffusione di informazioni da parte delle pubbliche amministrazioni*”, (G.U. Serie Generale, n. 80, 5 aprile 2013).

Decreto-Legge 31/05/2014, n. 83, “*Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*” (G.U. Serie Generale, n. 125, 31 maggio 2014).

Legge 29/07/2014, n. 106, “*Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 31 maggio 2014, n. 83, recante disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo*”, (G.U. Serie Generale, n. 175, 30 luglio 2014).

Regione Marche – Delibera della Giunta Regionale n. 954 del 04/08/2014, “*L.R. n. 4/2010 – D.G.R. n. 557/2014 – Misura 4.2.A. Sviluppo del Sistema museale marchigiano: interventi di accessibilità fruitiva*”.

Regione Friuli-Venezia Giulia – Legge Regionale 11/08/2014, n. 16, “*Norme regionali in materia di attività culturali*”, (B.U.R. n. 34 del 20 agosto 2014).

Regione Basilicata – Legge Regionale 12/12/2014, n. 73, “*Promozione e sviluppo dello spettacolo*”, (B.U.R. n. 47 del 16 dicembre 2014).

Regione Marche – Delibera della Giunta Regionale n. 557 del 12/05/2014, “*Documento di programmazione cultura annualità 2014. Programmi operativi annuali*”.

Legge 03/08/2017, n. 124, “*Legge annuale per il mercato e la concorrenza*”, (G.U. Serie Generale, n. 189, 14 agosto 2017).

Legge 22/11/2017, n. 175, “*Disposizioni in materia di spettacolo e deleghe al Governo e il riordino della materia*”, (G.U. n. 289 del 12 dicembre 2017).

Regione Emilia-Romagna – Legge Regionale 27/07/2018, n. 11, “*Razionalizzazione delle società in house della regione Emilia-Romagna*”, (B.U.R. n. 232 del 27 luglio 2018).

Decreto-legge 30/04/2019, n. 34, “*Misure urgenti di crescita economica e per la risoluzione di specifiche situazioni di crisi*”, (G.U. Serie Generale, n. 100, 30 aprile 2019).

Regione Veneto – Legge Regionale 16/05/2019, n. 17, “*Legge per la cultura*”, (B.U.R. n. 51 del 21 maggio 2019).

Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri del 02/12/2019, n. 169, “*Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance*”, (G.U. Serie Generale, n. 16, 21 gennaio 2020).

Proposta di Legge 16/12/2019, n. 1582, “*Istituzione del Sistema nazionale a rete degli osservatori dello spettacolo*”.

Regione Emilia-Romagna – Deliberazione Assembleare progr. n. 75 del 22/03/2022, oggetto n. 4592, “*Programma regionale in materia di spettacolo (l.r. 13/1999). Finalità, obiettivi, azioni prioritarie e indirizzi di attuazione per il triennio 2022-2024. (Delibera della Giunta regionale n. 43 del 17 gennaio 2022)*”.

Legge 15/07/2022, n. 106, “*Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo*”, (G.U. Serie Generale, n.180 del 03 agosto 2022).

Regione Emilia-Romagna – Delibera della Giunta Regionale n. 1837 del 02/11/2022, “*L.R. n. 13/1999 e SS.MM.II. approvazione della graduatoria dei progetti istruiti con esito positivo, dell'elenco dei progetti istruiti con esito negativo e dell'elenco dei progetti non ammessi a valutazione, pervenuti in risposta all'avviso di cui all'allegato A, approvato con D.G.R. n. 869/2022 e SS.MM.II. quantificazione e assegnazione dei contributi*”.

Decreto del Presidente della Repubblica del 15/12/2022, “*Approvazione del Programma statistico nazionale e degli altri atti di programmazione della statistica ufficiale per il triennio 2020-2022*”, (G.U. Serie Generale, n. 44, 21 febbraio 2023).

Sentenza della Corte costituzionale n. 193/2023, “*artt. 5, comma 6, 6, comma 2, lettera c), e 7 della legge 15 luglio 2022, n. 106 (Delega al Governo e altre disposizioni in materia di spettacolo)*”, (G.U. Serie Speciale – Corte costituzionale, n. 44 del 02/11/2023).

Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 22/11/2023, n. 230, “Regolamento di riorganizzazione del Ministero del lavoro e delle politiche sociali e degli Uffici di diretta collaborazione”, (G.U. Serie Generale, n. 38 del 15/02/2024).

Ringraziamenti

Ringrazio la Prof.ssa Maggian, per il fondamentale aiuto che mi ha fornito nella stesura di questo elaborato, il quale rappresenta per me un importante traguardo, come anche per il supporto e il dialogo, mai mancati, durante tutta la durata di questo percorso di laurea.

La mia riconoscenza va anche alla Prof.ssa Lusiani per aver accettato la mia richiesta di partecipare a questo progetto di tesi, come anche per avermi coinvolto e stimolato nella comprensione dell'area di interesse a cui appartiene l'oggetto di questo lavoro, nonché suo campo di ricerca.

Inoltre, esprimo tutta la mia gratitudine verso le professioniste con cui ho avuto modo di confrontami, in particolare di ART-ER, dell'Osservatorio dello Spettacolo dell'Emilia-Romagna e di Fondazione Fitzcarraldo, le quali hanno dimostrato estrema disponibilità ed entusiasmo verso il mio elaborato, ma soprattutto, per il fondamentale supporto che ne è derivato.

Infine, ringrazio i miei fratelli, i miei genitori e mia nonna, per avermi insegnato che, nonostante la distanza, la famiglia rimane sempre e comunque rifugio e porto sicuro.

Dedico questa tesi ai miei fratelli,

Ad Alessandro e Lorenzo,

*la fine di questo percorso rappresenta tanto per me, quasi una vittoria,
per cui non posso essere più felice che condividendola con voi.*