

Scenario teorico

Corviale come “Distretto Culturale”. Alcuni cenni sul concetto di “distretto culturale”¹⁸⁵

di Rita Borioni

La letteratura sui distretti culturali, per quanto recente, è piuttosto compendiosa¹⁸⁶. Di fatto, il notevole successo del fenomeno ha prodotto una grande quantità di riflessioni a partire dalle tematiche socio-economiche, legislative, economico-culturali, sociologiche, ecc.

Data la diretta discendenza del modello del “distretto culturale” e/o creativo dalla più annosa tradizione del “distretto industriale”/produttivo, è di lì che deve partire il percorso, per rinvenire le origini della riflessione e della teorizzazione sul nostro tema.

E’ ampiamente condivisa la scaturigine dell’idea del “distretto” fin negli scritti dell’economista inglese Alfred Marshall (1890) che, nel corso della seconda metà del XIX secolo, descrisse un “modello organizzativo industriale” diffuso in Inghilterra in quegli anni, nelle zone di Lancashire e Sheffield. Si tratta, secondo lo stesso Marshall, di una entità socioeconomica costituita da un insieme di imprese, facenti generalmente parte di uno stesso settore produttivo, localizzato in un’area circoscritta, tra le quali vi è collaborazione ma anche concorrenza. Ciascuna di queste entità socio-economiche, per quanto piccole, se concentrate all’interno di un distretto, potranno godere dei vantaggi delle economie di scala che, di norma, sono riservate alle grandi imprese.

Alla fine degli anni Settanta, l’economista italiano Arnaldo Bagnasco (1984) affronta in maniera del tutto nuova la questione del “sistema territoriale italiano” non più solo diviso tra nord e sud, ma identificando un’ulteriore “meta-area” distinta, per le caratteristiche di sviluppo economico, industriale e imprenditoriale. Infatti, accanto al nord-ovest, che accoglie la grande industria tradizionale, e al sud, in cui il sistema economico non riesce a riscattarsi dalla dipendenza dalle politiche di sostegno, vi è il centro-Italia e il nord-est, macro-aree caratterizzate tutte dalla piccola e media impresa e, quindi, da una diversa dinamica di sviluppo. In questo contesto, Bagnasco, accanto ai fattori strettamente economici, esalta i fattori culturali, sociali e politici. Alcuni anni più tardi, la riflessione sui “distretti” viene rinverdata, tra l’altro, dallo studioso italiano Giacomo Becattini, che ha compiuto una rilettura dell’opera marshalliana. Becattini (1991, 2000) sottolinea l’importanza di fattori

¹⁸⁵ Anticipiamo che, per “distretto culturale”, si intende generalmente un modello di sviluppo territoriale basato sulla valorizzazione del “patrimonio culturale”, inteso come insieme dei beni e delle attività culturali. Il modello è basato sulla teoria che la cultura è una risorsa per il processo di sviluppo economico e sociale. Un distretto culturale ha come obiettivo rendere più efficiente ed efficace il processo di produzione e fruizione di cultura, ed al contempo di ottimizzare in scala locale i suoi impatti economici e sociali.

¹⁸⁶ Dato che questa parte della ricerca si pone esplicitamente come sintetica ricognizione bibliografica della letteratura scientifica in argomento, si è ritenuto di utilizzare un sistema di annotazione anomalo rispetto al resto del rapporto di ricerca (nel quale le fonti vengono richiamate immediatamente nella nota a piè di pagina): viene citato, come nell’uso anglosassone, l’autore e l’anno dell’opera cui ci si riferisce. Si rimanda quindi alla Bibliografia, specificamente al paragrafo 4.3, specificamente dedicato alla “Letteratura sui distretti culturali / industriali”.

“extra-economici” ed in particolare dei “sistemi sociali locali”. e quindi delle relazioni personali tra i titolari delle imprese: una sorta di rivisitazione dell’“industrial atmosphere” di marshalliana memoria. Quella di Becattini non è che una delle molteplici sfaccettature dell’universo dei distretti. Di fatto, svariati ambiti d’indagine possono essere rinvenuti nell’opera di studiosi di diversi settori: dalla sociologia (Provasi, 2002), alla storia, alla geografia economica, alla politica internazionale. Rispetto alle connessioni tra sociologia e distretti, sempre Provasi (2002) sottolinea la funzione e la centralità del ruolo delle istituzioni nello sviluppo produttivo portando alcuni “case study” di area lombarda.

Chi invece sottolinea i caratteri di forte dinamismo dei distretti industriali, sia dal punto di vista dell’innovazione che da quello della capacità di specializzazione e di contestuale diffusione delle conoscenze sono Marco Bellandi e Fabio Sforzi (2001).

Non va trascurato, ovviamente, il contributo di M. E. Porter (1990, 1998), che, da un lato, sottolinea la centralità dei “cluster” nella competitività delle nazioni e, dall’altro, evidenzia l’apparente paradosso tra quella centralità e la crescente globalizzazione dei mercati. Porter definisce il “cluster” come: “geographic concentrations of interconnected companies, specialized suppliers and service providers, firms in related industries and associated institutions (e.g. universities, standards agencies and trade associations) in particular fields that compete but also cooperate” (Porter 2000). Si noti come viene ribadito il rapporto duale di cooperazione e competitività tra gli attori del distretto.

Dopo questa rapida - e necessariamente non esaustiva ricognizione nella letteratura sui distretti e i cluster genericamente intesi - scendiamo nello specifico dei distretti culturali e creativi.

Anche in questo caso, come avviene per i distretti industriali, la letteratura si può sommariamente dividere tra quella teorica e quella basata sulla ricerca sul campo o sull’indagine di “case studies”.

I “distretti culturali”... definizioni e caratteristiche

Va innanzitutto rilevato come i primi casi di “distretto culturale” vadano fatti risalire agli anni Settanta, anche se (Sacco Ferilli, 2006) dobbiamo attendere almeno la metà degli anni Ottanta per trovare interpretazioni teoriche sufficienti.

Partiamo dalla questione definitoria che ci mostra ancora, a quasi trent’anni di distanza dalle prime elaborazioni, una certa disomogeneità di posizioni tra gli studiosi. In sostanza, l’accademia non converge su un concetto univoco e netto di “distretto culturale”.

Pietro Valentino (1999) connette esplicitamente il settore della valorizzazione del patrimonio culturale con il tema del distretto culturale. La definizione di Valentino è la seguente:

“il distretto culturale è un sistema, territorialmente delimitato, di relazioni che integra il processo di valorizzazione delle dotazioni culturali, sia materiali che immateriali, con le infrastrutture e con gli altri settori produttivi che a quel processo sono connesse”.

L’autore focalizza l’attenzione sul tema del sistema di “relazioni”, evidenziando come il

distretto culturale si determina in presenza di un “capitale culturale” rappresentato dal “patrimonio culturale” (inteso in senso insolitamente ampio), attorno al quale si costituisce un’organizzazione del territorio che, attraverso quel sistema di relazioni, mette in connessione i processi di tutela, conservazione e valorizzazione delle risorse del territorio stesso (Valentino, 2003). Si tratta di risorse materiali e immateriali che vengono virtuosamente integrate con le dotazioni infrastrutturali, con il capitale umano e, ovviamente, con la struttura socio economica del territorio. Maggiore è il numero e la saldezza delle interconnessioni, maggiori sono i possibili impatti economici prodotti.

Il distretto, sempre secondo Valentino, è un sistema caratterizzato da quattro requisiti imprescindibili. Esso deve essere:

- complesso (coinvolgendo un gran numero di soggetti);
- relazionale (basato, quindi, sul sistema di relazioni);
- partecipato (nel senso della capacità di coinvolgere ed interconnettere la complessità dei soggetti);
- programmato (scaturisce da programmazione “top-down e non da una spontaneità di carattere storico - ambientale).

Esso, d’altro canto, a differenza del “distretto industriale” classico, non è “mono-prodotto” e deve piuttosto contare sulla differenziazione dei prodotti attraverso il coinvolgimento di ulteriori settori produttivi capaci di controbilanciare il carattere discontinuo del consumo culturale (gusti variabili del pubblico, stagionalità) e i conseguenti rischi di fluttuazione della redditività.

Anche Walter Santagata (2001) teorizza un distretto culturale dai confini molto allargati rispetto ai beni (tangibili o intangibili) che può ricomprendere. L’industria cinematografica e dell’audiovisivo, il design industriale, lo spettacolo, le arti visive, i beni culturali, l’editoria, la pubblicità, l’industria del gusto sono parte dell’economia creativa, prodotti ad alto contenuto simbolico e fortemente legati alla comunità locale da cui originano. Santagata (2007) introduce anche il concetto di “conoscenza tacita” o “personale”¹⁸⁷ ovvero si riferisce a quel “...sistema informativo che è un bene pubblico locale, allo stesso tempo non escludibile e circoscritto all’interno di uno spazio comunitario definito dall’esperienza personale del singolo individuo”. Accanto alla conoscenza tacita, vi è la “natura duale” del “bene cultura”, che è al tempo stesso “universale” e “idiosincratico” (Cuccia, Santagata, 2002). È universale perché è riconoscibile in ogni contesto e lì i suoi valori intangibili possono circolare liberamente. L’idiosincronicità, invece, “rappresenta le radici di una cultura, il suo legame con la società locale, con la storia dei suoi ceti dirigenti e delle istituzioni, con le risorse naturali regionali”. Il che focalizza l’attenzione, ancora una, volta sul legame inscindibile tra territorio, contesto e bene.

¹⁸⁷ Su questo tema, si veda anche Michael Polany, “Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy”. University of Chicago Press, 1958 (ed. italiana “La conoscenza personale”, Milano, Rusconi, 1990).

Una ipotesi di tassonomia: i 4 principali "generi" di "distretto culturale"

Santagata teorizza ben 4 diversi generi di distretto culturale: industriale, istituzionale, museale, metropolitano.

Più in dettaglio:

- Il distretto culturale "industriale":

basato sulle esternalità positive generate da una cultura localizzata ed una tradizione di artigianato artistico: Hollywood o il distretto della ceramica di Caltagirone (Cuccia Santagata 2002; Santagata 2007);

- il distretto culturale "istituzionale":

fortemente legato ai processi di assegnazione dei diritti di proprietà collettivi: le Langhe in Piemonte o il Chianti in Toscana (Santagata, 2004, 2002);

- il distretto culturale "museale":

basato su una rete di musei o una comunità di artisti;

- il distretto culturale "metropolitano":

tipico del contesto statunitense, legato all'esigenza di frenare il declino industriale di una città, o di parte di essa, attraverso l'uso di arte e servizi culturali, per dare una nuova immagine alla città e attrarre visitatori (Santagata 2004).

Uno degli elementi che meglio distinguono il vecchio "distretto industriale" marshalliano dal "distretto culturale" contemporaneo è il fatto che se il primo, come abbiamo notato, nasce spontaneamente, il secondo necessita di un forte intervento istituzionale sia nelle fasi di avvio che in quelle di sviluppo (Valentino 1999; Santagata 2000).

Viene anche fortemente sottolineato il ruolo dei "decisori politici", che possono scegliere di individuare proprio nel patrimonio culturale il nucleo strategico di sviluppo di un territorio (Preite 1998; Valentino 2001).

Sacco e Pedrini sottolineano (2003) come esistano due estremi nella determinazione del concetto di "distretto culturale":

- da un lato, vi è chi intende il distretto come obiettivo progettuale che discende (in presenza di una massa critica di precondizioni economiche, sociali e strutturali) da una azione di "policy";

- all'estremo opposto, vi è il distretto concepito come "cluster" di attività che trasfigura in modo sostanzialmente spontaneo in distretto.

A metà, vi sono diverse posizioni, tra le quali quella che vede il distretto culturale evoluto come la combinazione di elementi "top-down" e "bottom-up", vale a dire un processo di

“auto organizzazione guidata” (Sacco, Tavano Blessi 2005).

Secondo Pier Luigi Sacco (2003), la classificazione quadripartita proposta da Santagata potrebbe risentire di una concezione ancora parziale del distretto, laddove, secondo Sacco, il distretto culture based necessita dell'integrazione di tutti e quattro i modelli proposti:

“...se si considerano più da vicino i casi di successo, ci si rende conto di come la concomitanza di queste dimensioni sia realmente indispensabile e di come essa restituisca al modello di distretto culturale tutta la specificità che si era individuata nel modello distrettuale classico”.

Di particolare interesse sono le riflessioni sul ruolo della cultura nella trasformazione di aree industriali dismesse.

In quei contesti, la cooperazione tra pubblico, imprese e associazioni “no-profit” trovano nella cultura lo strumento di attivazione del perseguimento di obiettivi di sviluppo che concorrono ad elevare gli standard di qualità di vita.

Viene identificato nella cultura l’“agente sinergico” che fa sì che i singoli (e molteplici) interventi concorrano alla ridefinizione “dell'identità del sistema urbano e della (delle) comunità che lo abita(no)” (Sacco, 2004).

Sacco e Pedrini (2003), portando ad esempio il caso di St. Louis, colgono l'occasione per portare un biasimo alla visione italiana del distretto culturale troppo legato, secondo gli autori, al modello marshalliano del distretto industriale classico, basato sull'integrazione verticale della filiera e semplicemente traslato nel settore culturale.

Altro elemento essenziale, e legato al tema della “distrettualizzazione culturale urbana” e non solo, è quello della “capacitazione” (Sacco, Segre, 2006), vale a dire del processo di crescita culturale degli individui intesa come sviluppo della libertà di scelta consapevole. La capacitazione è alla base dei processi di crescita economica dei singoli e delle comunità (Sen, 2000).

Appare chiaro il nesso tra i processi di capacitazione, la formazione di conoscenze tacite e la creazione di sistemi distrettuali basati sul legame tra individui, conteso, territori e beni.

Appare altresì chiaro che la questione della distrettualizzazione culturale è legata a doppio filo al più annoso dibattito sui sistemi di valorizzazione delle risorse culturali dei territori ma anche della loro produzione.

Ben nota è la teoria economico sociale formulata da Richard Florida (2002, 2005) sull'emersione delle classi creative e la rigenerazione urbana. Florida individua nelle “3 T” ovvero “talento + tecnologia + tolleranza”, i pre-requisiti necessari per attrarre ulteriori talenti e capitali, e, di conseguenza, per rivitalizzare i centri urbani in decadenza.

Il modello distrettuale si va, peraltro, a connettere con precedenti teorizzazioni finalizzate alla messa in valore e alla migliore gestione di musei e risorse culturali in genere da cui, però, la teoria del modello distrettuale si diversifica sia per le precondizioni che per finalità.

In materia di musei, il “distretto” propriamente detto (W. Santagata 2000, S. Santagata 2001)

si distingue dalla “rete”, in quanto quest’ultima è un’organizzazione dispersa sul territorio (e quindi non è necessariamente circoscritta all’interno di un’area determinata ma, al contrario, può allargarsi ad un’intera regione o, addirittura ad una nazione), all’interno della quale i rapporti non sono necessariamente gerarchici, ma piuttosto di coordinamento tra i diversi soggetti coinvolti: può, dunque, esistere la “rete dei musei archeologici” di una determinata regione o la “rete interregionale” di musei o biblioteche pubbliche, ecc.

Nel “sistema”, che di norma ha una dimensione strettamente istituzionale, manca l’unitarietà di contenuto (o finanche semplicemente tematica) delle collezioni. Tuttavia il “sistema”, diversamente dalla “rete”, ha una delimitazione territoriale, e si regge su una gerarchia tra gli attori. Malgrado questa interpretazione, altri ritengono che la definizione di “distretto culturale” sia interamente intercambiabile con quella di “sistema culturale territoriale” (Poggio, 2005), anche senza portarne chiare motivazioni, e senza tener conto del fatto che il sistema museale/culturale ha per definizione una delimitazione territoriale.

Seppure, i casi descritti riguardano “distretti”, “reti” e “sistemi” con al centro dei musei (ma di fatto potrebbe trattarsi anche di biblioteche o altre entità), crediamo che le medesime distinzioni possano valere anche per altri prodotti (e servizi) culturali. Ciò malgrado, in molti casi le tre diverse locuzioni siano usate in modo del tutto indifferente, per riferirsi ad un indistinto “sistema organizzativo”¹⁸⁸, e ciò anche in ragione del fatto che la normativa che li istituisce (che si tratti di leggi o di accordi di programmazione negoziata) difficilmente ne rende una definizione esauriente.

Il “disordine lessicale”, però, sembra essere il sintomo di poca trasparenza nella individuazione delle ragioni che sono alla base della ricerca di nuove forme organizzative per gli istituti museali e culturali in genere (Maggi, Dondola, 2006), ma anche di una certa vaghezza dei risultati attesi.

Esempi italiani, e non solo...

Vasta è la letteratura riferita a esempi di distretti culturali e creativi in Italia e all’estero.

Il più noto probabilmente è il caso di Glasgow, che, malgrado la scarsa dotazione di patrimonio culturale, grazie ad interventi pubblici di politica urbana finalizzati alla specializzazione territoriale (in senso culturale), si è data una nuova identità (Bianchini, Parkinson, 1993).

¹⁸⁸ Sulle reti di musei e di istituzioni culturali, si veda: Silvia Bagdadli, “Teatri italiani in rete”, in Severino Salvemini e Giuseppe Soda, “Artwork & Network. Reti organizzative per lo sviluppo dell’industria culturale”, Milano, Egea, 2001; S. Bagdadli, “Le reti di musei. L’organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all’estero”, Milano, Egea, 2001. Sui sistemi museali e culturali: A. Iunti, “Il nuovo sistema museale umbro nella legge regionale 22 dicembre 2003”, n. 24, in “Aedon”, 1/2005; D. Jalla, “Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano”, Torino, Utet 2000; M. Montella (a cura di), “Il sistema museale regionale dell’Umbria”, Venezia, 1995; Touring Club Italiano, “Sistemi Museali in Italia, Dossier a cura del Centro Studi Tci”, ottobre 2000. Si consiglia anche: M. Montella, “Musei e beni culturali. Verso un nuovo modello di governante”, Mondadori Electa, Milano, 2003; L. Zan, “Economia dei musei e retorica del Management”, Mondadori Electa, Milano, 2003. Per un tentativo di definizione della “rete culturale”, si veda L. Binni, “Lessico culturale. I termini della questione”, in M. Zoppi, Beni culturali e comunità locali”, Mondadori Electa, Milano, 2007.

Operazioni simili sono quelle attuate a Bilbao, Rotterdam e Amburgo ¹⁸⁹.

Molto interessante è anche il caso di Newcastle Gateshead: un'area sottoposta ad un inteso processo di riqualificazione urbana in occasione della partecipazione alla selezione per la Capitale Europea della Cultura 2008 (Comunian, Sacco 2006). A questo caso, dedichiamo un approfondimento nelle prossime pagine.

In ambito italiano, gli studi su specifici casi o gli studi di fattibilità, o prefattibilità, sono numerosi, e non è possibile dar conto di tutti e di ciascuno.

Il contesto nel quale è inserito questo contributo al dossier di ricerca IsICult per Filas renderebbe preferibile un'analisi di casi che coinvolgano aree urbane.

Tuttavia, le più consuete esperienze italiane di distrettualizzazione culturale sono quelle che coinvolgono più comuni, talvolta intere province, comunità montane, regioni storiche come le Langhe (Torrione, W. Santagata, 2002;) o la "Duania Vetus" ¹⁹⁰, fino a giungere al progetto della Via Francigena definita "distretto culturale diffuso".

Più centrato sulla dimensione urbana è il caso del "distretto museale" delle Collezioni Sabaude di Torino (Olmo, W. Santagata, Scamuzzi; S. Santagata, 2002): in questo caso, ci si troverebbe di fronte ad un distretto situato in una città d'arte, ovvero in una città che possiede a priori una notevole dotazione di beni culturali. A questo modello, si giustappone la "città di cultura", nella quale non ci sono grandi dotazioni di beni culturali ma che è capace (o lo diventa) di produrre cultura (W. Santagata, 2004).

Un altro caso è quello del "distretto dell'audiovisivo" romano (Mazzarelli, 2008). Ci si trova qui in un contesto molto diverso da quelli fino ad ora elencati, sia per il notevole peso esercitato, in questo caso, dall'impresa privata che per la numerosità dei soggetti coinvolti (oltre che per il numero di addetti) e per la loro complessità tipologica. Va sottolineato che ci si trova, in questo caso, di fronte ad una dimensione, almeno formalmente, provinciale. Ciò accade però più a causa di un processo di dispersione sul territorio delle imprese, che non per la reale allocazione produttiva del distretto, che, in effetti, si concentra prevalentemente sul territorio di Roma.

Scorrendo le rassegne stampa degli ultimi dieci anni, non è difficile trovare notizia della nascita di nuovi "distretti culturali": quello dell'Appennino Umbro-Marchigiano, quello del Biellese, il distretto culturale delle Madonie, il distretto culturale di Forlì, il distretto culturale della città di Trieste...

In alcuni casi, troviamo un preventivo "progetto di fattibilità" come nel caso della Sardegna -

¹⁸⁹ Va sottolineato che il primo esempio, in assoluto, di trasformazione di un ampio settore urbano all'interno di una strategia di sviluppo che mettesse in relazione le risorse culturali (in potenza o in atto) con i settori ad esse interconnesse, è quello elaborato dal "Greater London Council", negli anni Settanta: dalla nuova sede della Tate Gallery alla realizzazione del South Bank Center, in una concezione di "cultura" che comprende beni culturali, spettacolo dal vivo, produzione d'arte contemporanea, fotografia, cinema, industria multimediale, moda, design, spazi pubblici urbani, sport... Per un approfondimento, vedi Vedi D. G. Hagman, "The Greater London Development Plan Inquiry", in "Journal of the American Planning Association", 5, 1971; Alan Freeman, "Benchmarking and understanding London's Cultural and Creative Industries", Mpra Paper 14776, University Library of Munich, Monaco, 2008. Il caso del Greater London Council ha fatto scuola, anche se sono ormai numerosi gli esempi di "cultural district", a partire soprattutto dall'esperienza britannica: Glasgow, Liverpool, Sheffield, Manchester, Toronto, Boston, Baltimora, Rotterdam, Bilbao...

¹⁹⁰ Il distretto Daunia Vetus, nato nel 2004, comprende i comuni di Biccari, Bovino, Faeto, Lucera, Orsara e Troja, e comprende i confini dell'antica diocesi di Troja.

Regione Autonoma della Sardegna, 2005 ¹⁹¹, della provincia di Ascoli Piceno (Sacco, 2007) della provincia di Cremona, della provincia di Pescara.

Il passo fondamentale tra il “progetto di fattibilità” e lo “start-up” non sempre si concretizza, così come sono pochi gli esempi di effettivo raggiungimento della fase di sviluppo e poi di maturità di questi organismi.

¹⁹¹ Va segnalato che la Regione Autonoma della Sardegna ha previsto con la Legge Regionale n. 14 del 20 settembre 2006 l’istituzione dei “distretti culturali” sul territorio regionale. Nello stesso senso, aveva già agito la Regione Abruzzo, con L. R. 22 del 2 marzo 2005.