

A | S I D E
D | R I S K

Settembre n. 19 **2020**

ARTE E RISK MANAGEMENT

SOMMARIO

03

UN PRAGMATICO ESERCIZIO PER LA VITTORIA DELLA BELLEZZA.

Promuovere concretamente un evento culturale aprendo discussioni sulla prevenzione del patrimonio artistico e sulla fruizione sicura dello stesso.

04

IL PATRIMONIO IMMOBILIARE CON VALORE STORICO E ARTISTICO.

La necessità di un approccio professionale in termini di risk e insurance management.

06

CONSERVARE QUANTO È POSSIBILE, QUANDO È POSSIBILE.

Se il tempo con azione graduale o un avvento avverso in modo repentino danneggiano un immobile storico si pone il dilemma su come orientare l'azione di conservazione e restauro: una riflessione architettonica e filosofica sul tema.

09

PENSARE L'ARTE COME BENE UNIVERSALE.

I prestiti delle opere come veicolo di *fund raising*.

13

COVID E ARTE - DIGITALIZZAZIONE E RILANCIO DEL SETTORE MUSEALE.

Rendere fruibile l'arte in sicurezza e rilanciare offerta di esperienze culturali a un grande pubblico; un evento avverso globale può divenire anche uno stimolo a ripensare modelli organizzativi?

15

L'ANIMA E IL PREZZO GIUSTO.

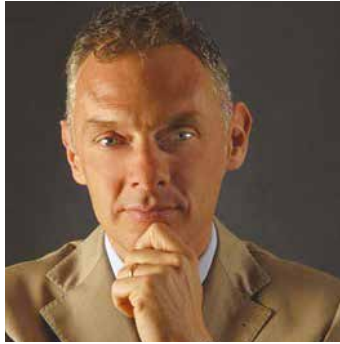
Le dinamiche psicologiche del collezionista d'arte tra desiderio compulsivo e freddo calcolo dell'investitore.

16

LA PASSIONE PER L'ARTE TRA CUORE E CERVELLO.

Il Comandante delle Frecce Tricolori trova forti analogie tra l'arte e il volo acrobatico. La sua passione per l'arte come componente del suo modo di vedere la vita... sognando e rischiando.

Un pragmatico esercizio di vittoria della bellezza



Giovanni Favero
Direttore responsabile di Upside Risk
giovanni.favero@accapierre.it

Questo numero di Upside Risk è volutamente destrutturato. In occasione di un evento artistico e culturale di cui abbiamo scelto di essere promotori, ovvero l'esposizione temporanea dell'opera di Remo Rachini che si terrà a Milano dal 15 al 29 settembre presso la Basilica di San Celso in Corso Italia – meraviglioso esempio di architettura romanico lombarda risalente all'anno mille – ci siamo domandati quali fossero le connessioni tra risk management e arte.

Abbiamo assegnato il compito a diversi commentatori chiedendo di declinare considerazioni sul tema secondo il proprio punto di vista esperienziale e professionale.

Nasce così un collage di osservazioni che forniscono spunti di discussione con un indubbio comune denominatore: viviamo in un Paese con un immenso patrimonio artistico e culturale da tutelare, tanto nell'interesse collettivo che in quello privato.

L'arte stimola emozioni, creatività, fantasia ma poi bisogna pensare alla stessa anche con un approccio razionale per proteggere, conservare, valorizzare e fruirne in modo intelligente e sicuro.

Non a caso abbiamo scelto un tempo così complesso per accettare un impegno di patronage e organizzazione oltre alla volontà di commento e discussione.

Abbiamo parlato di pandemie quattro anni fa ricevendo anche qualche critica di catastrofismo; oggi vogliamo provare non solo a discutere, ma anche a dimostrare che il bello possa vincere e possa essere fruito con attenzione e seguendo regole di sicurezza. Tutto ciò con la consapevolezza che il rischio zero non possa mai esistere in nessuna circostanza.

Infine l'arte è potenzialmente anche una forma di investimento a cui pensare con cuore e cervello, o meglio trovando il *trade-off* tra il valore dell'estetica e la proporzionalità degli impegni finanziari.

Si potrebbe scrivere certamente in modo più ampio e approfondito ma, come sempre, lo spirito monotematico della nostra rivista accoglie osservazioni e anima discussioni con intento proattivo.

Siete invitati a partecipare.

Giovanni Favero

Niente è così sereno e così rassicurante come la bellezza e l'arte, intendo dire se siamo così devoti alla bellezza e all'arte da dimenticare per questo noi stessi e il bruciante dolore del mondo. Non c'è bisogno che sia una fuga di Bach o un quadro del Giorgione, basta una macchia di blu in un cielo nuvoloso, il ventaglio palpitante di una coda di un gabbiano, bastano i colori dell'iride di una macchia d'olio sull'asfalto della strada. E anche assai meno.

Herman Hesse

Quadrimestrale
di informazione e cultura
sul risk management

Numero 19
settembre_2020

Direttore Responsabile:
Giovanni Favero
giovanni.favero@accapierre.it

Redattore:
Roberto Berva
roberto.berva@accapierre.it

Grafica:
Liliana Seghizzi

**Si ringraziano per la collaborazione
e i dati forniti:**

Louis Samuel Andreotta
Gino Saladini
Gianmario Saronni
Massimo Tamaro
Rosy Toma

Editore:
Accapierre S.r.l.
viale Sarca 336f - 20126 Milano (MI)
t 02 39541279

www.accapierre.it
upsiderisk@accapierre.it

Registrazione al Tribunale di
Milano N. 273 del 23/9/2015

Il patrimonio immobiliare con valore storico e artistico

La necessità di un approccio professionale in termini di risk & insurance management.

di Giovanni Favero

In Italia è presente una significativa porzione del patrimonio immobiliare mondiale avente valore storico e artistico che necessita anche di un adeguato approccio di gestione del rischio, prevenzione e controllo e, di conseguenza, di soluzioni di protezione finanziaria.

Il settore assicurativo non ha finora creato soluzioni ad hoc per tali esposizioni di rischio e, a differenza di quanto normalmente avviene per le opere d'arte, l'assunzione dei rischi molto spesso non si basa su un'analisi preventiva che certifichi lo stato di rischio del bene assicurabile e avviene in modo non diversificato dalla copertura dei rischi *property* di natura civile o industriale.

In realtà esistono parametri specifici, mi riferisco ad esempio alla Carta del Rischio elaborata dall'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro, mai armonizzati prima d'ora in un coerente documento d'analisi che permetta al proprietario di un immobile storico vincolato una piena consapevolezza dell'esposizione al rischio e di conseguenza all'assicuratore la possibilità di coprire questo stesso rischio con criteri su misura.

Uno schema di analisi del rischio dovrebbe rendere disponibile un documento utile all'assunzione consapevole del rischio dei danni diretti relativi agli edifici storici, potendo identificare una *maximum probable loss* che consideri in modo ragionevole e misurato l'applicabilità di maggiori costi per l'eventuale ricostruzione del bene, stimando una somma da assicurare in linea con requisiti di restauro e conservazione richiedibili dagli enti competenti (Soprintendenze) a seguito di un eventuale sinistro.

I grandi sinistri avvenuti negli anni su immobili con valore storico artistico hanno evidenziato in modo clamoroso tale lacuna.

Ricordo il Teatro La Fenice di Venezia liquidato dall'assicuratore mettendo a disposizione la somma assicurata ed equivalente all'epoca a circa dieci milioni di euro con conseguente restauro con risorse pubbliche per un importo non inferiore a cento milioni di euro.

Mi viene in mente quella bella canzone dei primi anni Novanta con la quale Elio e le Storie Tese rischiarono di vincere il Festival di San Remo.

Poiché la critica senza una fattiva proposta concreta è a mio avviso altrettanto indisponente dell'inefficienza, dedico il seguito di questo articolo a un modello di analisi preventiva del rischio che abbiamo già realizzato, testato e utilizzato ma che purtroppo non ha trovato l'auspicata condivisione del mercato assicurativo che spesso preferisce i patti non ben definiti con aree grigie in cui muoversi per la definizione di potenziali eventi maggiori.

Il meccanismo di analisi proposto si compone di diversi elaborati:

- » Una scheda di rischio che analizza vulnerabilità e pericolosità connessa allo specifico edificio;
- » Un modello quantitativo di calcolo del rischio e delle somme da assicurare;
- » Una *scorecard* riassuntiva con valutazione dei rischi assicurabili;
- » Elementi quantitativi e qualitativi per l'individuazione delle somme da assicurare.

Da tale impostazione deriverebbe un patto assicurativo chiaro con vantaggi per tutti i soggetti che lo dovessero sottoscrivere.

Riassumo sinteticamente.

I vantaggi per l'assicuratore:

- Opportunità di avere una visione preliminare sull'edificio storico da assicurare, conoscendone lo stato di rischio effettivo, l'esposizione ai rischi;
- Possibilità di praticare una consapevole selezione assuntiva dei rischi a cui è possibile attribuire condizioni assicurative evolute (es. formulazione *All risks* con specifica sezione che normi i maggiori costi di restauro dell'edificio);
- Opportunità di qualificare l'offerta della compagnia assicuratrice con un segmento di Clienti Corporate (Banche e Fondazioni proprietarie di edifici aventi valore storico artistico, Istituzioni Religiose, Enti pubblici);

-
- Proposizione di un qualificato modello di risk management in un sistema di approccio e di offerta coerente e riconoscibile dal cliente e dall'intermediario.

I vantaggi per l'assicurato:

- Possibilità di riconoscersi in un sistema di trasferimento del rischio selettivo e qualificato;
- Opportunità di disporre di uno strumento personalizzato che può, inoltre, consentire interventi preventivi mirati o l'applicazione di una politica di *risk control*;
- Percezione di una riduzione della distanza tra standardizzazione del rischio assicurato e le effettive aree di rischio cui è esposto il cliente, nella sua veste di proprietario e/o utilizzatore del bene immobile;
- Creazione di una consapevolezza dell'importanza della gestione complessiva del rischio del cliente.

Conclusa la parte conoscitiva sulla qualità del rischio si arriva alla fase più delicata che è quella dell'individuazione delle somme da assicurare, dove si deve necessariamente trovare un punto di equilibrio tra il valore di esposizione al rischio (somma assicurata) e il costo di trasferimento del rischio stesso (premio).

Il contratto assicurativo, per la determinazione dei danni risarcibili, richiede la stima della spesa necessaria per l'integrale ricostruzione a nuovo del fabbricato, oggetto della garanzia.

Questo costo nel caso degli edifici storici si compone di due distinte parti:

- a) valore di rifacimento e/o restauro dell'edificio globalmente, escluso il valore dell'area, i dati di calcolo da ricercare, per la determinazione del valore per l'integrale ricostruzione a nuovo del fabbricato, sono individuati nel:
 - Volume lordo complessivo dell'edificio;
 - Prezzo o costo, riferito a prezzi unitari noti del mercato edilizio della zona, espresso per unità di misura a metro cubo. schio per gli edifici storici 201

Questi costi vanno ricercati nel "mercato" delle costruzioni edilizie e debbono necessariamente essere riferiti, per comparazione, a prezzi noti di costruzioni simili, facendo le dovute proporzioni in relazione delle seguenti condizioni intrinseche ed estrinseche:

- La particolare destinazione d'uso;
 - Tipologia costruttiva del fabbricato;
 - Stato di manutenzione;
 - L'ubicazione o meno nel centro storico, che influisce sui costi di movimentazione e trasporto dei materiali sensibilmente maggiorati in relazione alle difficoltà e limitatezze di accesso al cantiere;
 - Il costo degli oneri professionali (esclusi dal costo parametrico).
- b) valore di rifacimento e/o restauro degli elementi decorati (affreschi, stucchi, cotti, boiserie, soffitti cassettonati) definito "differenziale storico-artistico".

Per quanto attiene il calcolo del valore di restauro e/o ricostruzione degli elementi decorati, si deve a nostro parere optare per il criterio di valorizzazione più congruo in relazione allo scopo della stima, ipotizzando scenari di danno di media complessità.

I costi di restauro, in particolare quelli degli elementi decorativi, sono identificati ipotizzando quindi scenari di danno in termini di massimo danno probabile.

Ipotesi remote di danni di estrema complessità (ad esempio lo sbriciolamento di un affresco in piccole parti che tuttavia rendessero possibile la ricostruzione) porterebbero a valorizzazioni di massimo danno possibile, generando somme assicurate elevatissime, e di conseguenza premi molto consistenti, a fronte di una marginale possibilità di accadimento.

Il tema è complesso e delicato e merita un approccio molto professionale e strutturato.

Non c'è spazio per fatalismo o prodotti assicurativi preconfezionati.



Conservare quanto è possibile, quando è possibile

Considerazioni metodologiche sul restauro a seguito di un danno importante che abbia colpito un edificio storico.

Rosy Toma

Architetto libero professionista, esperta di restauro architettonico.

Oltre all'oblio, che molto spesso interessa gli edifici antichi ed è responsabile del loro lento degrado, ciclicamente eventi funesti, come crolli, incendi, alluvioni e terremoti colpiscono i monumenti.

Gli incendi della Cattedrale di Notre Dame a Parigi e del Teatro La Fenice di Venezia, il crollo della Torre Civica di Pavia sono tra i casi più noti, oltre ai danni strutturali importanti di tanti edifici storici nel corso degli ultimi terremoti.

La riflessione teorica che si impone di fronte a un danno importante, che comporta una perdita consistente di materia a seguito di un evento accidentale, è complessa e impone considerazioni sul significato del restauro dei monumenti nella cultura attuale: la riflessione teorica è sostanzialmente circoscritta agli studiosi italiani, che al di là degli aspetti tecnici, hanno affrontato il senso del restauro e hanno dato contributi rilevanti all'organizzazione teoretica della materia. Il dibattito europeo sembra più orientato a capire *come* si fanno le cose (tecnica) e non tanto *perché* (significato).

Il riconoscimento del valore (storico, documentario, materico, estetico, tecnologico...) di un edificio e l'intento di garantirne nel futuro la godibilità, sono le motivazioni alla base dell'importanza che nella nostra società viene data al restauro dei monumenti del passato.

Negli edifici storici si rivela e svela dunque il valore della memoria, così importante per l'uomo contemporaneo. Il passato diventa condizione necessaria per rafforzare l'identità presente, soprattutto in un momento come quello attuale in cui la continuità tra passato e presente è travolta dalla forte mutazione sociale e tecnologica e dove il concetto di "sostituibilità" si esprime a tutti i livelli, compreso l'ambito architettonico. Gli edifici storici rappresentano quindi il valore della permanenza, a differenza della concezione consumistica e fungibile dell'architettura contemporanea, progettata per una durata estremamente limitata nel tempo.

Di fronte a danni e distruzioni, magari parziali ma significative, diverse sono le ipotesi che emergono nella società civile: dalla volontà di cancellare l'evento sulla base dello slancio emotivo e quindi l'ipotesi della

ricostruzione "com'era e dov'era", all'edificazione di un'architettura contemporanea a ricucire le parti distrutte, o alla valorizzazione quasi archeologica dei resti ancora esistenti, come è stato poi fatto per la Torre Civica di Pavia, di cui rimaneva solo la base.

Il punto chiave del dibattito non è legato solo alla moderna concezione del restauro come conservazione di quello che ci è pervenuto dal passato e non come ripristino di ciò che non esiste più, che impedisce di ipotizzare una ricostruzione "com'era e dov'era", ma risiede anche nella concezione più generale che si ha dell'Architettura. Ogni ricostruzione che intenda ripristinare "l'immagine" tende ad annullare gli eventi, cancella la storia e diventa un gesto consolatorio che non riguarda più il restauro, ma la progettazione architettonica, che necessariamente non può che usare un linguaggio contemporaneo.

La ricostruzione in stile risulta proponibile per coloro che, rinunciando alla complessità dei valori materiali e tecnologici dell'Architettura, ritengono valore sostanziale dell'Architettura stessa la *facies* formale, concentrando la loro attenzione più sull'immagine esteriore che sulla cultura materiale che l'ha prodotta.

L'impossibilità della ricostruzione vale a maggior ragione per l'Architettura Storica in cui i valori materici, la cultura tecnologica, così profondamente diversa dall'attuale, e le stratificazioni presenti, costituiscono quell'*unicum* non riproducibile che è l'essenza stessa dell'opera architettonica. Tale impossibilità era evidente anche negli scritti, elaborati a partire dal secondo dopoguerra, dei teorici del "Restauro Critico", Roberto Pane e Renato Bonelli, tra i "maestri" della teoria del restauro che, riferendosi all'estetica idealista, concepivano il restauro come reintegrazione dell'immagine unitaria dell'opera d'arte e per i quali il valore formale dell'opera era di gran lunga superiore al suo valore documentario e materiale.

In realtà il concetto del restauro come recupero dell'immagine unitaria, anche se ciò richiedeva il sacrificio di parti aggiunte di notevole valore formale e documentario, era per questi studiosi diametralmente opposto alla possibilità di riproporre l'immagine di un oggetto perduto: quando l'unità è perduta, la ricostruzione non è possibile perché non è riproducibile l'atto creativo che ha generato

l'opera. Le tesi del restauro critico, pur privilegiando, come i sostenitori della ricostruzione "com'era e dov'era", i valori formali dell'architettura a scapito di quelli documentari, materiali e tecnologici, erano ben lungi dall'appoggiare non solo le ricostruzioni in stile ma anche l'anastilosi, cioè la riproduzione/ricomposizione dell'oggetto con materiali originali di recupero.

Di fronte a danni consistenti si impone quindi oggi un criterio conservativo, così come le varie Carte del Restauro nel corso del XX secolo hanno stabilito. Gli interventi di restauro devono quindi essere finalizzati alla maggiore conservazione possibile dell'integrità materiale dell'edificio. L'obiettivo diventa conservare quanto è possibile, quando è possibile.

È nel dialogo e confronto con la Soprintendenza, deputata al controllo degli interventi sugli edifici storici, che il difficile compito deve trovare una sintesi.

Si tratta quindi di regolare, controllare, in forma colta e consapevole le trasformazioni inevitabili degli edifici storici a causa di eventi calamitosi o anche di nuove funzioni previste, massimizzando la permanenza della materia.

L'intento deve essere quindi quello di ricucire, di rammentare.

La problematica della reintegrazione delle lacune è un tema cruciale nel restauro architettonico ed è sempre una sfida riuscire a ricucire le ferite profonde senza volere a tutti i costi cancellare il passaggio doloroso dell'abbandono o di gravi eventi che colpiscono gli edifici storici.

Il tema della lacuna esercita un fascino innegabile nei progettisti, proprio per il forte coinvolgimento creativo che esso implica e per la responsabilità che sempre comporta l'atto di chiudere una lacerazione.

Il criterio metodologico più importante da adottare nel

restauro è quindi innanzitutto l'*autenticità*: è fondamentale l'imperativo morale del rispetto della verità della materia, senza falsificazioni di alcun tipo: tutte le opere di integrazione e rifacimento che si rendono necessarie devono essere limitate allo stretto indispensabile, laddove la mancanza o l'avanzato stato di degrado dei materiali non ne consente il recupero. Dovranno essere quindi utilizzate tecniche costruttive e materiali simili e compatibili con quelli esistenti, senza effettuare mimetismi ambigui, ma dichiarando l'integrazione attraverso modalità di esecuzione o finiture adeguate.

Altro criterio fondamentale e irrinunciabile è la *distinguibilità* del nuovo intervento, che presuppone però un distinguo, legato alla scala dell'intervento. Nel caso di piccole lacune si dovrebbe cercare di limitare il principio della massima differenziazione adottato in molti restauri anche del passato (si pensi ad esempio alla ricostruzione in laterizi delle lacune delle colonne marmoree del tempio C di Selinunte); tale approccio comporta un risultato formalmente eccessivo dato dal forte contrasto tra il materiale di reintegrazione della lacuna e il materiale originario. Nel restauro di elementi decorativi semplici e lacunosi, evitando la forte dissonanza antico-nuovo è consigliabile quindi privilegiare l'uso di leggeri segni atti a distinguere per non danneggiare la visione di un manufatto da parte dei "non addetti ai lavori", ma contemporaneamente consentire ai restauratori futuri o ad un osservatore attento di cogliere le differenze, senza un'inutile accentuazione del carattere distintivo di nuovo e moderno. Un esempio di questo approccio è evidente, ad esempio, nel restauro di un pavimento in mosaico che presenti diverse mancanze, scegliendo per l'integrazione una dimensione più piccola dei nuovi tasselli che rende possibile la comprensione dell'aggiunta, ma senza creare troppa dissonanza rispetto all'originale.

In alcuni casi invece si potrà rinunciare a colmare la mancanza: ad esempio quando la lacuna non solo non viene percepita ma non è importante per la fruizione del manufatto.



MONASTERO DI SANTA CLARA (PV)
Parete affrescata prima e dopo il restauro



MONASTERO DI SANTA CLARA (PV)
Inserimento del soppalco e della nuova scala

In altri casi invece si potrà optare per il criterio della *massima differenziazione*, ad esempio per il trattamento delle lacune di parti decorate si procederà senza ricostruire le parti di elementi decorativi lacunosi, ma adottando integrazioni neutre per “richiudere” l’ambiente e garantire la lettura della decorazione originale.

Nel caso di grandi mancanze, anche di porzioni estese dell’edificio monumentale a seguito di eventi calamitosi, la distinguibilità delle parti di edificio da ricostruire dovrà essere evidente e non potrà che avvenire con un linguaggio contemporaneo.

Il nuovo dovrà avere dunque carattere di autonomia e chiara leggibilità, come testimonianza inequivocabile della cultura materiale e tecnologica attuale.

In alternativa si potrà sempre percorrere la strada della sola conservazione di quanto rimasto, nel caso in cui il valore d’uso dell’edificio sia stato azzerato dal danno verificatosi: è il caso ad esempio del restauro della magnifica Abbazia di San Galgano. Nel 1924 si iniziò il restauro eseguito con metodo conservativo per opera di Gino Chierici, il quale si ispirò ai principi di John Ruskin, padre del restauro conservativo. Non furono, quindi, realizzate ricostruzioni arbitrarie o integrazioni: si decise semplicemente di consolidare quanto rimaneva del monastero, rinunciando a ricostruire il tetto.

Altro criterio fondamentale e complementare alla distinguibilità è la *reversibilità* degli interventi che si concretizza nella scelta di soluzioni che possano garantire il ripristino della condizione antecedente all’intervento, senza pregiudicare l’integrità dell’edificio e garantendo la maggior permanenza possibile della materia storica: in caso di rimozione si garantisce non solo la possibilità dell’eliminazione dell’aggiunta (possibilmente riciclabile) ma anche la facile e sostenibile esecuzione del ripristino, minimizzando i segni di sutura. Questo obiettivo si raggiunge utilizzando soluzioni con materiali e connessioni a secco (metallo, legno, materiali compositi...) distinguibili e rimovibili.

In sintesi la cultura del restauro ha recepito ormai da tempo, in modo inequivocabile, l’idea dell’insussistenza di una “presunta realtà originaria” dell’edificio e l’accettazione che gli edifici antichi vivono nella storia e si modificano nel tempo.

Gli eventi calamitosi fanno parte di questo percorso: il lavoro delicato e difficile dei progettisti restauratori dovrà esprimersi proprio nella capacità di saper accettare e armonizzare le inevitabili trasformazioni, massimizzando la permanenza degli aspetti materiali degli edifici antichi.



TORRE CIVICA – PAVIA

Conservazione dei resti della Torre, non ricostruita



ABBAZIA DI SAN GALGANO (SI)

Il tetto non è stato ricostruito



VILLA BORROMEO – ARCORE (MB)

Le decorazioni in stucco prima e dopo il restauro



Pensare l'arte come bene universale

I prestiti delle opere come veicolo di fund raising.



Gianmario Saronni

È amministratore di società di consulenza strategica e servizi per finance, insurance, automotive. Docente master di risk management, quality management, gestione d'impresa e lean thinking, business interruption e credit management strategic.

Nel suo significato più ampio, per arte si intende ogni attività umana, svolta singolarmente o collettivamente, che porta a forme di creatività e di espressione estetica, poggiando su accorgimenti tecnici, abilità innate o acquisite e norme comportamentali derivanti dallo studio e dall'esperienza. È un linguaggio, ossia la capacità di trasmettere emozioni e messaggi o se si preferisce l'espressione estetica dell'interiorità e dell'animo umano.

Charles Batteux nel 1746 definisce, nel suo libro *Le belle arti ridotte ad un unico principio*, il sistema delle *belle arti*, indicando cinque arti in senso proprio, la pittura, la scultura, la poesia, la musica, la danza, a cui associava due arti connesse, l'eloquenza e l'architettura, il cui carattere comune risiedeva nell'imitazione della realtà per il fine di creare oggetti belli.

Con la fine del Settecento cominciarono le prime crisi del concetto di *bello* e di arte. Nei due secoli successivi si sarebbero sviluppate nuove forme di espressione come la fotografia, l'architettura industriale, l'oggettistica per la casa.

Per tale motivo nel Novecento è stata abbandonata l'idea di una definizione onnicomprensiva di arte e di opera d'arte. Il termine arte diventa un concetto aperto, in cui tutte le possibili definizioni dell'arte confluiscono.

Questa la parte aulica. Solo che in un mondo in cui tutto deve essere quantificato per avere una sua identità sociale, quanto vale l'arte in Italia?

L'Italia possiede un immenso patrimonio culturale. Oltre 4.000 musei, 6.000 aree archeologiche, 85.000 chiese soggette

a tutela e 40.000 dimore storiche censite.

L'Italia è anche "arte a cielo aperto" con le sue coste, le sue riserve e i suoi paesaggi naturali.

Per ogni 100 km si contano mediamente oltre 33 beni censiti. Il 18% del territorio italiano, più di 55.000 chilometri quadrati, è soggetto ad attività di tutela da parte dello Stato.

Inoltre, secondo il Country Brand Index, il marchio "Italia" si piazzerebbe al 1° posto nella classifica che riguarda il turismo e i beni culturali.

Sono solo alcuni numeri che descrivono l'importanza e la grandezza del patrimonio artistico e culturale italiano. Al resto, ci pensa l'articolo 9 della nostra Costituzione:

"La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione".

La domanda sul valore economico dei beni culturali italiani è diventata di dominio comune da quando la Corte dei Conti ha accusato le agenzie di rating (Fitch, Moody's e Standard & Poor's) per aver declassato l'Italia senza stimare il valore dei suoi "tesori".

Secondo i dati dell'ultimo bilancio del Dipartimento della Ragioneria Generale dello Stato, il patrimonio italiano al 31/12/2016 è pari a 986 miliardi di euro tra attività finanziarie e non finanziarie.

Gli "oggetti d'arte", classificati come beni mobili di valore culturale, biblioteche ed archivi tra cui beni storici, beni artistici, beni demo-etno-antropologici, beni archeologici, beni paleontologici, beni

Rank	Country	STATUS			EXPERIENCE		
		Value System	Quality of Life	Good for Business	Tourism	Heritage & Culture	Made In
1	JAPAN	SWEDEN	SWITZERLAND	JAPAN	ITALY	ITALY	JAPAN
2	SWITZERLAND	CANADA	SWEDEN	UNITED STATES	JAPAN	GREECE	GERMANY
3	GERMANY	SWITZERLAND	NORWAY	GERMANY	UNITED STATES	JAPAN	SWITZERLAND
4	SWEDEN	NORWAY	DENMARK	SINGAPORE	CANADA	FRANCE	UNITED STATES
5	CANADA	NEW ZEALAND	GERMANY	SWITZERLAND	AUSTRALIA	PERU	SWEDEN

Fonte: Country Brand Index 2014-2015

librari, beni archivistici, valgono 174 miliardi di euro, il 10,4% del PIL.

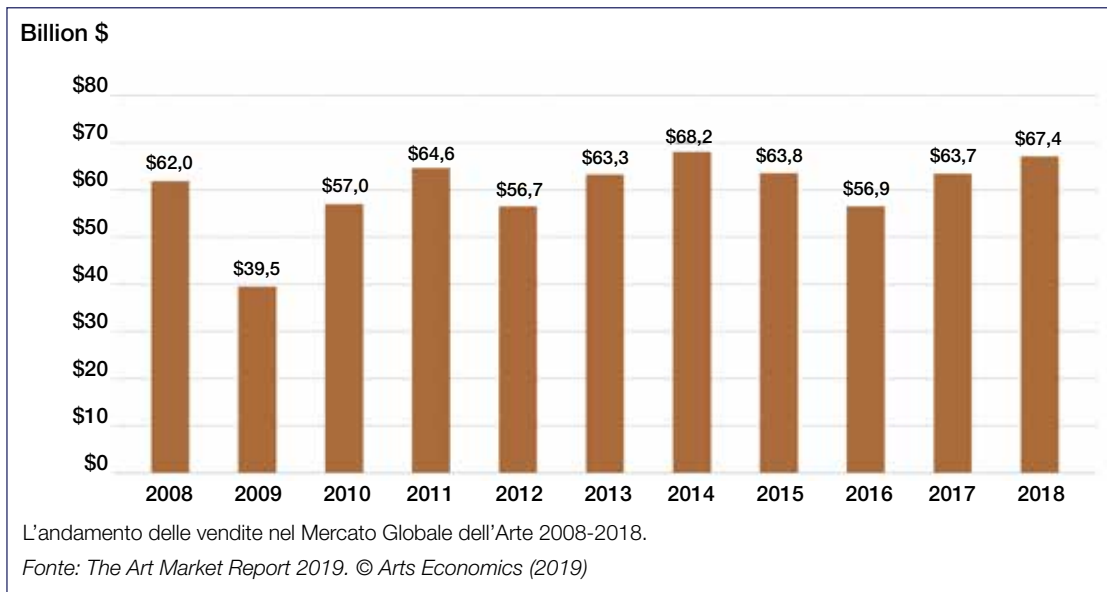
A fronte di tanta ricchezza, emergono tuttavia alcune criticità. Tanto che siamo al penultimo posto, dietro la Grecia, per percentuale di spesa pubblica destinata alla cultura, 1,4% a fronte del 2,1% medio Ue.

Siamo ricchi ma non sappiamo sfruttare il nostro patrimonio: il ritorno degli asset culturali della Francia e del Regno Unito è tra 4 e 7 volte più grande di quello italiano (fonte Pwc).

A livello globale il mercato dell'arte invece quanto vale?

UK e Cina, che da soli fanno l'84% del mercato, anche se nel 2018 hanno fatto registrare andamenti piuttosto diversi tra di loro. Gli USA hanno conseguito il loro miglior risultato di sempre con un fatturato complessivo di 29.9 miliardi (+2% sul 2017; 44% del mercato); UK ha totalizzato, invece, 14.4 miliardi (+4% sul 2017, 21% del mercato); mentre la Cina ha abbandonato il suo ormai storico testa a testa con gli USA per posizionarsi sul terzo gradino del podio con un fatturato totale di 12.9 miliardi (-3% sul 2017, 19% del mercato).

In tutto questo l'Italia, il cui mercato può essere stimato attorno ai 431.360.000 \$, ha un peso sempre più marginale, tanto da essere stata relegata nella "palude" di quel 6% rappresentato da un generico "resto del mondo".



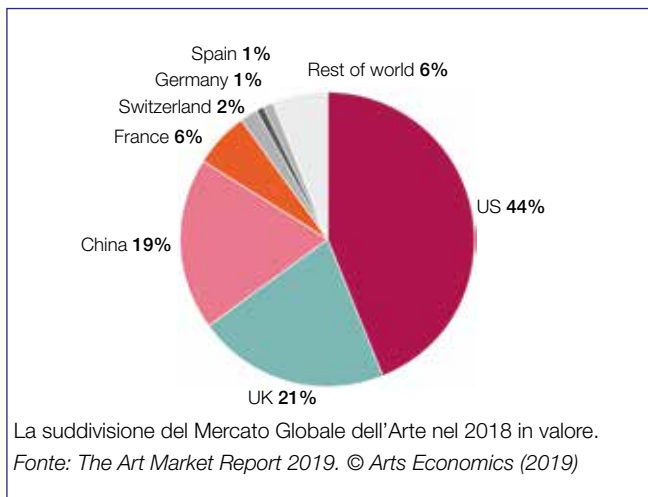
Secondo lo studio condotto dalla fondatrice di Arts Economics, nel 2018 il mercato globale dell'arte ha raggiunto un valore complessivo di 67.4 miliardi di dollari segnando un più 6% sul 2017.

Il 2018 ha segnato anche il secondo miglior risultato di sempre, dato che conferma il buono stato di salute di questo settore economico, dove le aste si prendono il 46% del movimentato e le gallerie il 54%. Di contro è una realtà gestita da pochissimi operatori. Basti pensare che su 296.550 realtà attive, il 50% del mercato è in mano a solo il 5% dei player.

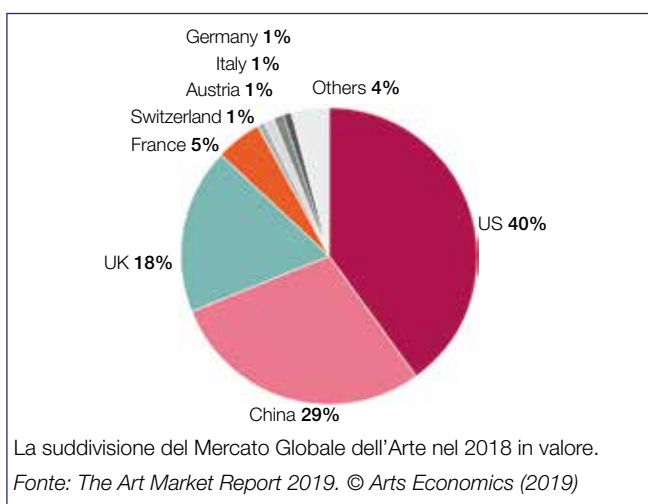
A guidare questo risultato, i colossi di sempre, USA,

Tutto ciò dipende da una situazione economica complessa anche se l'attribuzione di una percentuale così modesta, appare abbastanza strana.

Dai dealer alle case d'asta che operano per lo più nella fascia alta del mercato, dove il rapporto realizzato da Clare McAndrew per Art Basel & UBS, mostra uno scenario in cui le vendite di arte, antiquariato e arti decorative nelle aste del 2018 hanno raggiunto un fatturato complessivo di 29.1 miliardi di dollari (escluse le private sale) segnando un +3% rispetto al 2017. Anche in questo caso i mercati più importanti sono gli USA (40%), Cina (29%) e UK (18%), che da soli valgono l'88% dell'intero mercato (+4% sul 2017).



Gli USA hanno totalizzato 11.8 miliardi di turnover con un +18% sul 2017. UK +15% per un totale di 5.3 miliardi. In calo la Cina (-9%) che ha realizzato un fatturato complessivo di 8.5 miliardi. In questo contesto l'Italia viene data all'1% e quindi con un valore stimato di circa 291.000.000 \$.



Definito, anche se a grandi linee, cosa si intende per arte e i numeri che l'interessano, quali sono i rischi legati alla movimentazione delle opere d'arte, alla loro gestione/giacenza e successiva esposizione.

I prestiti delle opere d'arte.

L'autorizzazione per l'organizzazione di eventi espositivi e mostre di opere d'arte trova la propria disciplina nell'art. 48 del Codice dei beni culturali.

I principi normativi in materia di fruizione e circolazione di opere d'arte, soprattutto in periodi come quello attuale di indiscussa crisi finanziaria, dovrebbero trovare ampia applicazione, atteso che i beni culturali dovrebbero rappresentare per lo Stato Italiano uno dei mezzi strategici per trovare delle soluzioni innovative.

In tale ambito, la soluzione potrebbe essere quella che prevede, per fini espositivi, la circolazione e il prestito di opere d'arte a livello nazionale/internazionale. Tutto ciò con lo scopo di mettere a reddito i beni culturali senza che lo Stato Italiano perda la disponibilità degli stessi.

Le forme di prestito onerose, però, sono limitate tanto dall'attuale disciplina legislativa italiana in materia di circolazione di beni culturali quanto da alcuni principi di diritto transnazionale.

La disciplina italiana in materia di circolazione e prestiti di beni culturali è dettata da due principali fonti:

- il D. Lgs. 22.01.2004, n. 42 Codice dei beni culturali e del paesaggio;
- i Principi generali per la gestione dei prestiti e lo scambio di opere d'arte tra istituzioni culturali approvati nel 1995 e rivisti nel 2001.

Come noto, le norme sulla circolazione hanno avuto da sempre lo scopo di proteggere le opere d'arte dello Stato Italiano, affinché le stesse siano utilizzate all'interno del territorio, considerando il prestito a istituzioni estere come "eccezione".

Anche la normativa transnazionale pur non precludendo la possibilità di stipulare accordi per il prestito oneroso di opere d'arte, auspica uno scambio "alla pari" tra le istituzioni.

La circolazione dei beni culturali è connessa a quello di "prestito" dei beni stessi, che costituisce il presupposto per l'organizzazione di mostre ed eventi espositivi di opere d'arte, quale attività di valorizzazione dei beni culturali stessi.

Nei tempi moderni, quando il mostrare è globale all'interno del villaggio elettronico disegnato dai media televisivi, le mostre d'arte assolvono al ruolo prezioso di comunicare dal vivo emozioni, suggestioni e soprattutto sentieri, anche i più nascosti, della storia dell'uomo e della sua creatività.

L'organizzazione di una mostra si divide in diverse fasi:

- l'iniziativa;
- lo studio per la realizzazione tecnico-economica;
- la progettazione;
- l'approvazione del progetto;
- l'esecuzione.

Pertanto, l'organizzazione delle mostre e delle esposizioni presuppone il prestito dell'opera d'arte e in particolare, l'autorizzazione a tale prestito.

La disciplina, è diversa qualora il prestito sia in ambito nazionale o internazionale.

I principi legislativi del prestito di opere d'arte per mostre ed eventi espositivi che si svolgono nel territorio nazionale sono definiti nell'art. 48 del Codice dei beni culturali, in base al quale:

- il prestito può avere ad oggetto solo alcuni beni, ossia quelli indicati nelle lettere a), b), c) e d) del comma 1;
- l'organizzatore dell'esposizione deve inoltrare, almeno quattro mesi prima dell'evento (art. 48, comma 2), la richiesta di prestito dei beni al Ministero ove l'autorizzazione abbia ad oggetto beni appartenenti

-
- allo Stato o sottoposti a tutela statale;
 - la richiesta deve specificare: (i) il titolo; (ii) la tempistica di svolgimento; (iii) la sede espositiva, di cui dovrà fornire un rapporto sui sistemi di sicurezza (facility report); (iv) il progetto tecnico-scientifico della manifestazione con l'elenco dei pezzi e degli Uffici prestatori; (v) il responsabile della custodia delle opere in prestito; (vi) la stipula della polizza assicurativa a copertura di eventuali danni, per il valore complessivo dei beni concessi in prestito (art. 48, comma 4);
 - deve essere garantita l'integrità e la sicurezza delle opere;
 - l'organizzatore deve indicare il valore complessivo per cui intende assicurare i beni.

Per prassi, tra l'organizzatore e il prestatore viene stipulato un contratto di prestito in cui si indicano le condizioni di trasporto e le modalità della movimentazione. Il Ministero e/o le Soprintendenze prestatrici trasmettono alla Direzione Generale il parere di competenza ai fini del rilascio dell'autorizzazione. Al parere sono allegate le schede conservative delle opere contenenti i dati anagrafici del bene, il valore assicurativo e la documentazione fotografica, nonché il carteggio completo ricevuto dal richiedente.

Presupposto, invece, del rilascio dell'autorizzazione per il prestito all'estero di beni culturali italiani deve essere il rilevante interesse culturale della manifestazione. L'uscita dall'Italia del bene culturale è, in ogni caso, temporanea e avviene purché sia garantita la loro integrità e sicurezza (art.66).

Secondo il medesimo articolo 66, infatti, *“non possono comunque uscire: a) i beni suscettibili di subire danni nel trasporto o nella permanenza in condizioni ambientali sfavorevoli; b) i beni che costituiscono il fondo principale di una determinata ed organica Sezione di un museo, pinacoteca, galleria, archivio o biblioteca o di una collezione artistica o bibliografica”*.



Covid e Arte - Digitalizzazione e rilancio del settore museale

Rendere fruibile l'arte in sicurezza e rilanciare offerta di esperienze culturali a un grande pubblico; un evento avverso globale può divenire anche uno stimolo a ripensare modelli organizzativi?



Louis Samuel Andreotta

Laureato in Lettere e Filosofia
Film&Media Studies, è Media&Project
Manager e collabora con l'Università La
Sapienza di Roma.

Dal 18 maggio 2020 i musei italiani in grado di garantire gli standard di sicurezza idonei per la prevenzione dal contagio hanno potuto riaprire i propri spazi al pubblico. La lunga fase di chiusura totale derivante dalle direttive ministeriali attuate per fronteggiare l'emergenza Covid, oltre a rappresentare una battuta d'arresto radicale a livello economico, è stata caratterizzata anche dalle diverse sfide e riflessioni forti sullo stato del settore.

L'ISTAT stima che durante il periodo di lockdown (marzo-maggio) i musei, aree e siti culturali statali (un settore da 55 milioni di visitatori e 243 milioni di introiti annui) abbiano registrato una mancata affluenza di 19 milioni di visitatori e un mancato incasso di 78 milioni (essendo la stagione primaverile la più virtuosa). E secondo l'ICOM il 12,8% dei musei potrebbero non riaprire.

La natura e l'eccezionalità del fenomeno e dell'emergenza hanno aperto e acuito questioni disparate e già parte centrale delle riflessioni pre-pandemia. Tra queste l'attenzione si è levata sullo stato dell'innovazione tecnologica e sulle pratiche di fruizione e comunicazione delle opere e del medium museo. La chiusura forzata si è inoltre rivelata un momento valido per pensare a nuove modalità di utilizzo, comunicazione e valorizzazione del patrimonio e dei beni culturali in senso lato.

Per quanto concerne le attività digitali, a livello europeo il 70-80% dei musei ha potenziato la propria presenza online durante le prime settimane di chiusura con risultati sostanziali, in termini di incremento delle visite, raggiunti dalle organizzazioni capaci di trasferire in tempi rapidi capitale umano e risorse al comparto digitale-tecnologico.

Per quanto riguarda l'Italia, nonostante i notevoli interventi statali e comunitari attuati negli ultimi anni ed esemplificati ad esempio dal *Piano Triennale per la Digitalizzazione e l'Innovazione dei Musei* (MiBACT - 2019), gli spazi d'intervento restano ancora moltissimi. Senza entrare troppo nel dettaglio, basti pensare che, secondo dati ISTAT: solo il 10% dei musei statali «dispone di un catalogo scientifico digitale delle proprie collezioni; di questi, soltanto il 20,8% ha digitalizzato tutto il materiale e soltanto il 6,1% ha reso accessibile il catalogo online». Un po' meglio per quanto riguarda siti web dedicati (43,7%) e pagine sui *social media* (65,9%).

L'emergenza impatta direttamente e aggrava il settore a livello economico sia nel pubblico che nel privato, sollevando, oltre alle chiare problematiche strutturali, questioni relative al mantenimento — la manutenzione — e sostentamento di tutti gli attori operanti internamente ed esternamente alla filiera. Un settore che — com'è noto, soprattutto tra musei piccoli e privati — versa già in una situazione economica piuttosto grave. Se pensiamo inoltre alla centralità dell'indotto economico derivante dal turismo internazionale, la situazione si prospetta poco rosea anche per quanto riguarda il futuro. Il che solleverà la necessità di ripensare le politiche di attrattività, con particolare riguardo ai pubblici di prossimità e alle cooperazioni con realtà produttive territoriali.

Dal punto di vista giuridico si sono avvicendate e sovrapposte disposizioni da parte di autorità pubbliche a più livelli. Si sono susseguiti atti normativi, linee guida tecnico-scientifiche, atti amministrativi e ordinanze con funzione precauzionale.

Chiaramente l'intervento del MiBACT, in relazione alle disponibilità finanziarie, risulta e risulterà fondamentale per quanto riguarda i sostegni per il rilancio del sistema museale (già presenti in DL "Cura Italia" e DL "Rilancio"). Il ministero rappresenta anche l'attore principale atto a fornire le indicazioni necessarie per permettere la più idonea organizzazione della ripartenza durante e dopo la fase di convivenza con il virus. In diretto rapporto con le indicazioni del Comitato Tecnico Scientifico e sulla base dei dati epidemiologici, ha pubblicato le linee guida per la gestione delle riaperture in massima sicurezza per tutto il comparto secondo i principi della gradualità e progressività, così da consentire la verifica della sostenibilità.

Le principali indicazioni risultano in linea con quanto intrapreso nella stragrande maggioranza dei settori dove è prevista la presenza di pubblico. Tra le principali indicazioni deve essere previsto: 1. Mantenimento del distanziamento interpersonale. 2. Utilizzo di mascherine per i visitatori e lavoratori durante tutta la permanenza. 3. Pulizia e areazione giornaliera di ambienti, postazioni di lavoro e aree comuni. 5. Ampia disponibilità e accessibilità a sistemi per la disinfezione delle mani. 6. Gestione organizzata degli ingressi e delle uscite, con accessi contingentati per numerosità e fasce orarie. E il tutto anche per spazi e servizi aggiuntivi quali i servizi di ristoro, merchandising o altro. Le presenze devono essere limitate in relazione alle dimensioni degli spazi disponibili, così da far mantenere — anche grazie all'installazione di segnaletica specifica — la distanza fisica di almeno 1 metro presso tutte le aree (biglietterie, spazi informativi, servizi igienici ecc.). Se possibile integrando il tutto in percorsi a senso unico. 8. Ove possibile vanno ridotte al minimo anche tutte le pratiche in cui il contatto fisico è fortemente presente: utilizzo di touch screen, audioguide, pagamento in contanti — i quali dovrebbero essere trasferiti online o convertiti digitalmente: magari prevedendo il download di materiali sui propri dispositivi e incentivando l'acquisto di biglietti tramite app e siti web.

Queste sono solo alcune delle indicazioni fornite dal ministero e dal CTS e si applicano a enti e soggetti pubblici e privati titolari di musei e altri luoghi della cultura. Nel complesso le riaperture devono seguire delle fasi di programmazione, monitoraggio e verifica. Per gli istituti con un'affluenza registrata superiore a 100.000 visitatori, sono inoltre previste indicazioni ancora più strutturate e articolate.

Indubbiamente una riapertura aggravata da questa serie di restrizioni e complicazioni risulta ulteriormente tortuosa. Ma grandi sono le sfide e gli stimoli per ripensare radicalmente l'assetto complessivo dell'esperienza e delle attività che i musei possono fornire. I musei in particolare difficoltà operativa o che per ragioni varie non potranno immediatamente riaprire, dovranno ripensare le modalità di fruizione e comunicazione dei propri luoghi, integrando nuovi servizi e attività e incrementando iniziative alternative e d'eccellenza, sempre più fondamentali per differenziarsi. Sempre sulla base delle linee guida fornite dal *Piano Triennale* sopra citato e quelle pensate per il miglioramento dello storytelling della cultura (*et al.*), le realtà museali potrebbero avviare dei

veri e propri *strategic plan* atti a ripensare e integrare in modo innovativo attività di fruizione, diciamo, di tipo *blended* — modificando ed evolvendo così anche il ruolo stesso del museo. Un trasferimento digitale, dunque, non solo pensato come riproposizione *lineare* di quanto presente negli spazi fisici, ma inteso come creazione di nuove possibilità ibride atte ad estendere e far esplodere l'esperienza-museo in un connubio tra virtualità e realtà. Non una soluzione di ripiego, ma di vero e proprio ripensamento delle specificità del museo o luogo della cultura — che non sia semplicemente un *virtual tour* o la pubblicazione di contenuti sulle varie pagine online.

Se per il lavoro o la didattica a distanza, una corsa ai ripari non è paragonabile a un vero e proprio piano di efficientamento dei processi lavorativi (*smart working*) o alla creazione di un ambiente digitale (*elearning*) — pensato non solo come sostitutivo, ma come supporto e possibilità di potenziamento dell'erogazione didattica —, allo stesso modo trasferire linearmente quanto già presente nel luogo fisico, non rappresenta un'integrazione virtuosa delle possibilità fornite dal digitale. Jeff Koons soleva dire che "l'arte non consiste nel fare un quadro, ma nel venderlo". In modo simile, e in questo momento più che mai, l'arte consiste forse nel saperla comunicare, saperla promuovere e nel trovare modalità innovative attraverso cui stimolare l'interesse e la partecipazione del pubblico — e il tutto magari in una logica di possibile convivenza con il virus e quindi di potenziamento dei servizi erogabili a distanza e/o di riorganizzazione precauzionale della fruizione in loco. La vera spinta avanguardista che serve ora al sistema dell'arte e museale — senza superfetazioni e infingimenti romantici — è forse quella manageriale. L'arte che serve oggi è anche quella che si cela nelle grandi menti imprenditoriali e manageriali, forse unica forza — in concertazione con tutti gli attori del sistema — che può avviare e rivoluzionare radicalmente le prassi più consolidate e spesso ancora obsolete di questo sistema. "La bellezza salverà il mondo!", diceva un tale Dostojevski. Ora, passate la provocazione, in una revisione oppositiva, serve che "Il management creativo salvi la bellezza!".



L'anima e il prezzo giusto

Le dinamiche psicologiche del collezionista d'arte tra desiderio compulsivo e freddo calcolo dell'investitore.



Gino Saladini

Medico legale, psicologo e criminologo. Si occupa di formazione ed è docente universitario di risk management.

L'opera d'arte è lì davanti a noi. È un quadro. Colori accesi. Un uomo e una donna che si baciano. Un primo piano quasi cinematografico. Alle loro spalle s'intravede una vegetazione tropicale. L'immagine entra letteralmente nel nostro corpo attraverso gli occhi. Oltrepassa la pupilla. Treni d'impulsi biochimici percorrono le strade neuronali sino a raggiungere aree specifiche della nostra corteccia cerebrale. Il messaggio visivo riverbera. Attiva ulteriori percorsi nervosi. Altre zone corticali vengono eccitate. Tutto questo genera in noi sensazioni intense, ancora confuse. Poi giunge il momento. L'opera d'arte si collega con la nostra anima. Sì, con l'anima, non con il cervello. Accade qualcosa d'organico e, al tempo stesso, di spirituale. Chi compera opere d'arte conosce le sensazioni che si generano. Pura energia libidica. Esplosione di neurotrasmettitori. Piacere. Dioniso che ci viene accanto e ci poggia una mano sulla spalla. Se in questo momento fossimo sottoposti a una Risonanza Magnetica Funzionale alcune zone del nostro cervello come la corteccia cingolata anteriore risulterebbero colorate, formicolanti di luce, a dimostrare la loro intensa attività. È un momento estremamente pericoloso. Specialmente per un collezionista. Quel quadro è in vendita. Sarà battuto all'asta tra poche decine di minuti. Quell'opera d'arte ha un prezzo di partenza. Ne avrà uno finale, scaturito da offerte che si succederanno una dopo l'altra. Parafrasando il titolo di un magnifico film di Giuseppe Tornatore: la nostra sarà la migliore offerta? Dico rispetto alla nostra posizione di possibili acquirenti, non rispetto a quella della casa d'aste. Obbediremo alla compulsione all'acquisto dionisiaca e ci consegneremo inermi al dominio della passione oppure cercheremo nel distacco dello sguardo apollineo di

disinnescare il tumulto che agita i nostri processi decisionali? Chi compera opere d'arte deve trovare dentro se stesso il giusto equilibrio, deve acquisire la capacità di modulare la voracità cannibale del collezionista all'interno di un percorso di aggiustamento cognitivo-emozionale. Flirtare con Dioniso senza abbandonarsi alla scomposta danza di un baccanale d'acquisto improvvido. Amoreggiare con Apollo utilizzando la distanza del suo sguardo per trovare un comportamento capace di frenare l'impulso dionisiaco. È l'unico modo per giungere in quel luogo della nostra anima dove si genera la capacità di formulare una proposta d'acquisto al tempo stesso appagante e redditizia: lo spazio di scelta sospeso tra Dioniso ed Apollo.





La passione per l'arte tra cuore e cervello

Il Comandante delle Frecce Tricolori trova forti analogie tra l'arte e il volo acrobatico. La sua passione per l'arte come componente del suo modo di vedere la vita... sognando e rischiando.

di Massimo Tammaro

In generale in economia per trade off si intende una situazione che implica una scelta tra due o più possibilità, in cui la perdita di valore di una costituisce un aumento di valore dell'altra. Più frequentemente si sente parlare di costo e opportunità, riferendosi a più alternative alle quali si è preferito rinunciare al vantaggio di una scelta differente.

Nell'arte questo concetto è fortemente stressato e bisogna trovare il giusto equilibrio tra passione e ragionevolezza. Soprattutto quando la risorsa budget è limitata e bisogna sempre avere un back up plan.

Parigi. Un pomeriggio lattiginoso. Atmosfera tipica.

Il taxi su cui viaggio percorre un lungosenna della Rive Gauche.

Questa mattina sono stato a insegnare nella sede parigina della Hec, l'École des Hautes Études Commerciales de Paris. È una delle più prestigiose business school mondiali. Ho tenuto una lezione sulla mia visione della leadership. Saper guardare al di là del muro. Saper vedere ciò che gli altri non riescono a vedere. Liberare la mente. Pensare fuori dagli schemi. Essere a ritmo col tempo con cui il mondo si muove. Ritenerne le persone un patrimonio. Fondare ogni azione sui valori.

Subito dopo sono andato a pranzare al Café Le Procope, nel quartiere di Saint Germaine de Prés, uno dei più antichi locali di Parigi. Qui, alla fine del Seicento, il siciliano

Francesco Procopio Cutò inventò la formulazione moderna del sorbetto, facendo letteralmente impazzire i parigini. La sua creatività lo portò ad essere il fornitore di "acque gelate", cioè di granite, della corte di Luigi IV. È una storia su cui potrebbero fare un film. La creatività mi affascina. In ogni campo, anche in quello dolciario o culinario.

Le Procope è stato uno dei caffè letterari più famosi d'Europa. Ai suoi tavolini si sono seduti scrittori come Victor Hugo, Paul Verlaine, Honoré de Balzac, ma anche personaggi del calibro di Robespierre, Marat e Napoleone Bonaparte. Io mi sono accomodato in un tavolo al secondo piano del locale, vicino a una grande finestra. Ho mangiato un *coq au vin* sublime. Poi sono uscito e ho passeggiato per le strade del quartiere.

Saint Germaine de Prés mi piace. Ci sono legato affettivamente. Quando mio padre ci portava a Parigi era solito prendere un albergo qui, nel sesto arrondissement. Ripenso alla mia passione per l'arte. Certamente covava dentro di me grazie a papà, ma fino a venticinque anni d'età non si era manifestata.

È stato un flash mentale.

Vedo un quadro.

Esplode la passione.

Comincio a collezionare opere d'arte.

La prima opera che ho acquistato è stata una serigrafia su broccato di Salvatore Fiume. Rammento che, appena comperata, l'avevo appesa a una parete di casa mia e stavo a lungo a guardarla. Gli esperti di neuroestetica, una branca delle neuroscienze che si occupa di spiegare le reazioni del nostro cervello di fronte a un'opera d'arte, pensano che i quadri che ci colpiscono sono quelli capaci di attivare nella nostra mente dei fiumi impetuosi di emozioni, scariche biochimiche potenti di neurotrasmettitori. Non esiste il bello di per sé. Esiste ciò che ci entra dentro e ci trasforma. Guardare veramente un quadro significa intraprendere un viaggio emozionale. La famosa sindrome di Stendhal, in quest'ottica, si spiega come un'attivazione emotiva del cervello troppo forte, come un vero e proprio rapimento estetico, che ci fa letteralmente catturare dall'opera d'arte.

Dopo la serigrafia di Salvatore Fiume ho acquistato quadri di Arman, Mirò, De Chirico.

Il mercato dell'arte è un mondo affascinante.

L'acquirente, se non vuole andare incontro a grandi delusioni e a spese folli rispetto alla sua situazione economica, deve avere, necessariamente, un comportamento consapevolmente rischioso.

È chiaro per tutti che, se un'opera d'arte ci piace molto, essa ha in sé la capacità di metterci in condizione di rischiare troppo per averla. Il valore e il prezzo di un quadro, per la sua unicità, stimola potentemente il desiderio. c'è poi da dire che un'opera d'arte ha una potente dimensione simbolica per il collezionista. Il suo possesso garantisce uno status. Il grande economista Donald Thompson, noto anche per la sua grande passione per l'arte, ha scritto che non c'è nessun oggetto che si possa comperare con un milione di sterline che produca tanto status e riconoscimento come il possesso di un'opera firmata da un autore riconosciuto a livello mondiale.

A volte, poi, si entra addirittura nel patologico, c'è chi obbedisce a un disturbo compulsivo di possesso. C'è chi regredisce allo stato di un bambino che vuole "quella cosa" contro ogni ragionamento razionale.

Nel mondo dell'arte la passione può giocare brutti scherzi. Per questo bisogna razionalizzare i rischi di mercato.

Il *risk appetite* è il livello di rischio che un compratore intende assumere per perseguire i suoi obiettivi.

Nel mondo del mercato dell'arte bisogna comprendere, poggiando bene i piedi per terra, qual è il discrimine tra il "vale la pena" e il "non vale la pena".

Saper sfiorare il ciglio di un burrone per guardare, in sicurezza, un meraviglioso panorama.

Giocare sul filo come il funambolo francese Philippe Petit, che il 7 agosto del 1974, nella sua impresa più famosa, passò per otto volte, avanti e indietro, da una torre all'altra del World Trade Center di New York, camminando su un cavo sospeso a più di quattrocento metri d'altezza.

Anche nel mondo del mercato dell'arte, il rischio più grande è il non prendersi mai un rischio!

Percorro le gallerie del museo velocemente. So dove sono i quadri che mi voglio godere. È come andare a far visita a dei vecchi amici.

Ecco *L'Angelus* di Jean François Millet. Uno dei miei quadri preferiti. Un olio su tela di piccole dimensioni.

Due contadini. Un uomo e una donna. I corpi in controluce rispetto al sole. Sono in un campo di patate. In lontananza c'è una piccola chiesa. Da lì arrivano i rintocchi delle campane che battono *l'Angelus*, è come se li sentissi anche adesso. Quel suono giunge fino a loro che stanno pregando. Ascolto la loro preghiera. *Angelus Domini nuntiavit Mariae et concepit de Spiritu Sancto*. Mi commuovo. Ho un groppo in gola. Questo è per me godere di un'opera d'arte.

Salgo fino alla galleria degli impressionisti.

Mi fermo davanti alla tela *Il circo* di Georges Seurat. Studio l'acrobata in equilibrio sul cavallo bianco. Una sola gamba poggiata sulla groppa dell'animale. Il corpo in equilibrio. Non cadrà. Terminerà la sua esibizione suscitando l'applauso del pubblico. Rischio calcolato, riflesso. Come quando compero un quadro.

Uno dei problemi più grandi, quando un collezionista si accinge ad acquistare un quadro, è quello dell'eventualità di trovarsi di fronte a un falso. Ormai i falsari hanno raggiunto livelli che sfiorano la perfezione. La galleria dipinti originali di Jackson Pollock e di Mark Rothko. È stato lo scandalo più grande mai verificatosi nel mondo del mercato dell'arte. Settanta milioni di dollari per quadri poi periziati come falsi!

Alcuni mesi fa stavo cercando opere d'arte che potessero interessarmi smanettando su eBay. Ho trovato un Botero in vendita. L'artista colombiano mi piace da sempre. Forme dilatate e figure grasse. Nei suoi dipinti tutto è voluminoso. Mi comunica allegria, serenità.

Il prezzo dell'opera non era buono, era allettante. Millecinquecento euro.

Come mai costa così poco, mi sono chiesto?

Potrebbe esser un falso?

Ho fatto rapidamente delle ricerche in rete. Ormai sono diventato un esperto relativamente ai siti più attendibili da consultare circa il mondo del mercato dell'arte.

Ho fatto una rapida valutazione del rischio.

Vale la pena?

Posso permettermi di perdere millecinquecento euro?

Sì.

L'ho comperato.

Se anche fosse un falso sono in grado di ammortizzare la perdita, ho considerato.

Magari masticherò amaro, ma è un rischio che posso correre.

Il quadro è arrivato. L'ho trovato bello, emozionante, divertente.

Sono passato alla fase due. Expertise, perizia e stima.

Ho spedito il quadro a New York, a una galleria d'arte in cui lavorano periti specializzati proprio nelle opere di Botero e dove lo stesso artista va spesso per dare il suo parere definitivo circa l'autenticità di lavori a lui attribuiti.

Ho atteso con trepidazione la risposta, che è arrivata dopo un paio di settimane.

Il quadro che ho acquistato è autentico!

La sensazione di fare un goal in serie A.

Il valore dell'opera è enormemente più alto del prezzo di acquisto.

Ora sono giunto davanti a *La lezione di danza* di Edgar Degas.

Qui, ogni volta, non riesco a non pensare a quando sono stato il comandante delle Frecce Tricolori.

Guardo il dipinto. Mi ritrovo all'interno della scuola di danza dell'Opéra di Parigi. Al centro della composizione c'è un uomo anziano. È in piedi, poggiato a un bastone. È Jules Perrot, un grande coreografo francese della seconda metà dell'ottocento.

Attorno a lui le ballerine eseguono degli esercizi.

Sento dentro di me la voce di Perrot che dà le indicazioni, che corregge le traiettorie e i movimenti delle danzatrici.

Sento la mia voce quando comandavo le Frecce.

In fondo, ero una sorta di coreografo e gli aerei giravano nell'aria attorno a me come straordinarie ballerine. Una sensazione meravigliosa. Ci ripenso senza rimpianti. Ciò che è dietro di noi ci fa da base, sono le nostre fondamenta. La vita è davanti a noi.

Arrivo di fronte alla *Cattedrale di Rouen* di Claude Monet.

Ogni volta che lo guardo penso a mio padre, a una sua breve lezione, avvenuta proprio davanti a questa tela, per farmi capire la pittura impressionista.

«Vedi Massimo, se ti avvicini troppo non riesci a cogliere l'immagine. Vedi soltanto tanti trattini e macchie. Ma se ti metti alla distanza giusta dal quadro, puoi veder con chiarezza ciò che l'artista ha dipinto.»

La giusta distanza dalle cose. Una lezione di vita più che di educazione artistica.



REMO RACHINI

IMPRONTE

15-29 Settembre 2020 - Basilica di San Celso, Corso Italia 37, Milano



"L'eco delle "morte stagioni", delle vite trascorse, il senso del tempo e della rigenerazione perpetua della Natura si riconoscono nelle opere che Remo Rachini ha creato sul tema degli alberi dal 2015. Tronchi di alberi abbattuti o morti per senescenza che, imprevedibilmente, rivelano un interno prezioso e complesso costituito da una tessitura di schegge di vetro di bottiglie blu.

Nelle opere Tronco 1 e Tronco 2 l'obiettivo è mantenere intatta la natura organica della pianta, esaltata nel contrasto tra il legno nodoso e il mosaico di schegge di vetro, mentre nelle più recenti Impronte corticali (2019), realizzate partendo da un frottage, la scelta si è fatta più squisitamente concettuale con l'intendimento di catturare e fissare le tracce delle vite, delle storie individuali che con gli alberi hanno interagito o di cui gli alberi sono muti testimoni.

Le Impronte corticali, a chi sa guardarle con curiosità e attenzione, non rivelano soltanto un organigramma geometrico o la condivisione con qualunque essere vivente di strutture regolate da un sistema di equilibri e proporzioni, ma anche i segni di storie e sentimenti umani.

Quello che Rachini ci propone è solo in apparenza un gioco combinatorio, un'abilissima esecuzione, in realtà ogni sua opera è sempre una precisa analisi delle leggi naturali, una rimediazione sul senso delle cose."

Valerio Terraroli

EVENTI IN PROGRAMMA



Vernissage

Incontro con il curatore della mostra Prof. Terraroli
mar 15 set | Basilica di San Celso
Ore 18:00



Silvio Capeccia

Piano Solo
gio 17 set | Basilica di San Celso
Ore 19:00



Mirò / Frascini

Haiku
lun 21 set | Basilica di San Celso
Ore 19:00



Massimo Tammaro

Considerazioni su Risk Management e Arte
mer 23 set | Basilica di San Celso
Ore 18:00



Ruggeri / Billa

Letture d'autore
lun 28 set | Basilica di San Celso
Ore 19:00



Muzio / Capeccia

Concerto
mar 29 set | Basilica di San Celso
Ore 19:00

A | S I D E
D | R I S K

Settembre n. 19 **2020**

ARTE E RISK MANAGEMENT

Edit by:

 **accapierre**