

Il distretto come modello intersettoriale di sviluppo del territorio

Alessia Mariotti

*“Siamo ciò che facciamo ripetutamente.
L'eccellenza, pertanto, non è un fatto
ma un abito”
(Aristotele)*

ABSTRACT

Partendo dalla descrizione del distretto industriale come modello di interpretazione della complessità territoriale, il presente saggio vuole fornire qualche spunto di riflessione sulla valenza scientifica di tale approccio nella sua applicazione ad altri settori dell'economia, rispetto a quelli più propriamente produttivi. La lettura del territorio e più precisamente delle potenzialità di sfruttamento efficiente delle sue risorse al fine di favorirne lo sviluppo, può passare attraverso l'applicazione di alcuni degli aspetti fondamentali del distretto industriale ad aree di interesse che recentemente hanno visto aumentare la loro importanza relativa nelle scelte di politica economica: la cultura ed il turismo. Saranno posti quindi in evidenza i punti di forza e di debolezza di questo modello nelle sue implicazioni territoriali, sociali ed economiche legate a questi due settori trasversali.

1. IL DISTRETTO INDUSTRIALE COME MODELLO INTERPRETATIVO DELLA COMPLESSITÀ TERRITORIALE

La progressiva finanziarizzazione dell'economia, ha aumentato negli ultimi vent'anni la mobilità di capitali e tecnologie, mutando profondamente la struttura del business delle imprese, l'organizzazione dei cicli produttivi e quella dei mercati, penalizzando quindi la produzione nelle aree di industrializzazione storica. Anche in Italia questo mutamento ha avuto luogo a partire dall'ultimo trentennio del secolo scorso, sebbene per lungo tempo gli studiosi non vi abbiano prestato attenzione, tanto che Becattini, uno dei primi ad analizzare il fenomeno da un punto di vista diverso, ripensando al dibattito scientifico degli anni '70, afferma: "Tutta la cultura della modernizzazione, a destra come a sinistra, si era svolta fino a quel punto su linee chiarissime. Come

nel campo della produzione, chi menava la danza era la grande impresa industriale, magari verticalmente integrata, e tutto il resto era contorno residuo, così nel campo degli insediamenti abitativi chi dominava il quadro era la città, anzi la metropoli secondario-terziaria, a cui si opponeva specularmente la campagna, come luogo del primario, dell'arretratezza, dell'ignoranza, ecc., ecc." (Becattini, 2000, p.1) e continua poco oltre "La teoria che allora dominava il campo era la teoria del decentramento produttivo. La nostra grande impresa, stretta fra la concorrenza internazionale e l'aggressività dei nostri sindacati, cos'altro poteva fare – si diceva – che non decentrare fasi su fasi a piccole imprese esterne, vecchie e nuove; che lo studioso serio che non si lascia ingannare dalle apparenze, doveva considerare, sostanzialmente, come una sorta di reparti fuori fabbrica. [...] Ne discendeva che, se c'erano dei fenomeni di imprenditorialità autonoma dal basso, questi erano percepiti solo come fatti curiosi, eccezioni trascurabili; perché la sola forza trainante – questo sembrava chiaro – era data dalle decisioni di decentrare delle grandi imprese. Questa lettura dei fenomeni permeava profondamente il senso comune della gente. Il sindacato, i partiti di sinistra, ma persino i partiti di centro e di destra, la cavalcavano volentieri, perché, stabilendo che «il capitale» - che i primi vedevano in senso negativo e i secondi in senso positivo – comandava il cambiamento, trovavano già belli e pronti i propri capri espiatori. Com'era facile prendere posizione..." (Ibidem, p.7)

Fino alla fine degli anni cinquanta lo sviluppo economico dell'Italia poteva essere infatti definito "duale": le innovazioni tecnologiche consentivano lo sviluppo rigoglioso del commercio internazionale nelle regioni nord occidentali, mentre il Meridione, che non riusciva ad affrancarsi da una struttura produttiva artigianale con limitati sbocchi sui mercati locali, diventava progressivamente sempre più periferico. Quando successivamente divenne impossibile inquadrare efficacemente i processi di industrializzazione ed i loro cambiamenti negli schemi teorici tradizionali, si affermò gradualmente un approccio legato all'analisi della dimensione territoriale locale. Anziché leggere la proliferazione delle piccole e medie imprese come il risultato di processi di decentramento produttivo della grande impresa produttrice di beni di consumo, che si espandeva a partire dal triangolo industriale (Torino, Milano e Genova) verso le aree padane adiacenti, attraverso un fenomeno di diffusione e progressiva industrializzazione leggera delle aree extraurbane, si cominciò ad attribuire al fenomeno un'impronta locale o regionale, che ne evidenziava l'appartenenza ad un nuovo e diverso modello di sviluppo.

Verso la metà degli anni Sessanta, alla precoce deindustrializzazione delle aree di vecchia industrializzazione ed all'esplosione delle diseconomie di agglomerazione nella grande industria urbana, corrisponde un sempre maggior dinamismo delle PME in Emilia Romagna, Veneto e Toscana, tanto che Muscarà prima e Bagnasco poi propongono un nuovo modello interpretativo

basato sull'individuazione di una tripartizione geografica dei fenomeni di industrializzazione. E' la teoria della Terza Italia o Italia di mezzo per Muscarà e delle Tre Italie per Bagnasco (che inizialmente inquadrò l'analisi di questi ambiti territoriali fra le cosiddette "economie periferiche"), termini utilizzati per designare una costellazione di sistemi locali produttivi e di distretti industriali altamente competitivi sul mercato nazionale ed internazionale (Dini, 1995), che si erano costituiti nelle aree del Nord-Est e del Centro. "Si trattava di un modello di industrializzazione dove l'espansione della produzione industriale non si realizzava attraverso l'accrescimento delle singole dimensioni aziendali e la concentrazione produttiva – cui poteva far seguito una sorta di diffusione dello sviluppo - ma si svolgeva attraverso una crescente proliferazione di unità piccole e medie, contrassegnate dalla specializzazione produttiva (per fasi, prodotti e parti di prodotto) all'interno del settore, e che si avvantaggiava di solide economie esterne di agglomerazione." (Conti e Sforzi, 1997, p. 281)

Nonostante l'analisi empirica e teorica degli anni Settanta sia stata caratterizzata da una nuova attenzione per queste dinamiche di espansione della piccola e media impresa, solo nel decennio successivo si può assistere alla costruzione di un quadro interpretativo del funzionamento dell'economia italiana coerente con la realtà e che identificava "non nell'impresa, ma nei luoghi, la genesi della produzione" (Conti e Sforzi, 1997, p. 282). Questa attenzione tardiva per il territorio come agente di sviluppo delle dinamiche economiche da parte, non solo degli economisti, ma purtroppo anche di buona parte dei geografi del tempo¹, trova ampia giustificazione teorica in un breve, ma illuminante scritto di Rullani in cui si afferma che "[...] il secolo del fordismo è stato nemico della complessità, vista come una condizione di incertezza e di rischio, un ostacolo alla razionalizzazione. Per ridurre l'esposizione alla complessità si sono sviluppate forme sempre più codificate e rigide di previsione, programmazione e controllo, riducendo forzatamente gli spazi e gli stimoli per l'esplorazione del nuovo. [...] La complessità è stata drasticamente ridotta assegnando tutte le variabili antropologiche, sociali, istituzionali al regno delle variabili esogene [...]. Il territorio, in un contesto del genere, non poteva che rimanere ai margini dell'attenzione economica. Essendo il luogo elettivo dove si intrecciano economia, società e storia, il territorio accoglie infatti formazioni e relazioni complesse, che eccedono la sfera dell'agire calcolabile." (Rullani, 2001, pp. 2-3). Quindi, se il territorio restava ai margini dell'analisi economica, era impossibile comprendere la genesi dei nuovi fenomeni di industrializzazione, ma, facendo rientrare il territorio fra le variabili da prendere in considerazione per spiegare le interrelazioni fra realtà e teoria, occorreva ripensare il

¹ Si veda un breve commento in merito nel paragrafo introduttivo del lavoro di Menegatti B., "Alle radici dello sviluppo industriale bolognese: il caso della Ducati", in *L'Italia che cambia. Il contributo della geografia*, atti del congresso della Società Geografica Italiana, Catania, 1989, p. 200. In cui si sottolinea la scarsa attenzione dimostrata nei confronti dell'analisi marshalliana delle economie esterne e del distretto industriale nel corso degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta.

mondo economico eliminando l'illusoria ambizione di poterlo ridurre ad uno strumento calcolabile e controllabile. Allora "Non è stato un caso se, con queste premesse, il programma scientifico e pratico della modernità ha sostanzialmente ignorato la realtà dei distretti industriali, nonostante gli autorevoli spunti di A. Marshall e nonostante la ricca casistica di distretti o milieu territoriali di qualche successo, emersa a più riprese nella storia del secolo scorso. [...] Il legame sotterraneo che lega, nella realtà, la qualità del settore alla qualità dei luoghi risultava invisibile e, in fondo, privo di interesse, alimentando al massimo la curiosità di pochi – anomali – economisti teorici (in Italia soprattutto Giacomo Becattini e Sebastiano Brusco)." (Rullani, 2001, p. 5). Si affaccia allora sulla scena nazionale una nuova teoria della localizzazione industriale che si rifà agli studi di fine Ottocento condotti da Marshall² sulle realtà produttive dell'Inghilterra della rivoluzione industriale e che prende come modello interpretativo un sistema locale produttivo per eccellenza: il distretto industriale.

Il distretto industriale è un'entità socio-territoriale caratterizzata dalla presenza attiva di una comunità di persone e di una popolazione di imprese in un dato spazio storico e geografico, in cui vi è perfetta osmosi fra imprese e comunità locale. Il distretto "prende forma quando un numero consistente di imprese appartenenti alla stessa filiera produttiva o a filiere collegate si addensa (cluster) nello stesso luogo utilizzando la contiguità territoriale come mezzo di relazione e di scambio. Il territorio, inteso come luogo in cui sono sedimentate cultura, storia, istituzioni condivise dagli operatori locali, funziona come un *frame* relazionale e comunicativo, capace di integrare migliaia di intelligenze decentrate e interdipendenti che, interagendo tra loro danno luogo ad un comportamento aggregato non solo organizzato, ma efficiente. Così efficiente da risultare competitivo in numerosi settori dell'economia moderna." (Rullani, 2001, p. 6). La forma distrettuale costituisce quindi una particolare modalità di organizzazione economico-territoriale, basata sulla specializzazione della produzione, sia a livello di area che a livello di impresa, e su di una spinta divisione del lavoro fra le singole imprese del sistema produttivo locale. I rapporti di monopsonio (casi in cui il mercato è controllato dal compratore) sono limitati e di fatto impediti dall'elevato numero di imprese, capofila, terziste o terminali, presenti nel sistema produttivo, che favoriscono la compresenza sia di fattori di competitività che di collaborazione fra le imprese. Il fatto che più imprese siano agglomerate in un medesimo ambito geografico è inoltre giustificato dalla presenza di forti economie esterne (accumulazione di conoscenze professionali e tecniche, presenza di consolidate relazioni scuola-lavoro e di istituzioni locali che favoriscono l'innovazione e la qualità, ecc.) e dai vantaggi competitivi specifici dell'area che non sono trasferibili in altri contesti

² I due testi di riferimento in cui questo autore delinea i tratti fondamentali del modello distrettuale sono: Marshall A., *Industria e commercio*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1934. e Marshall A., *Principi di economia*, Torino, UTET, 1972.

territoriali. Il processo di sviluppo di un sistema produttivo locale è basato quindi su forze endogene, che, nel caso specifico del distretto, assumono caratteri particolari quali: una crescente divisione del lavoro determinata da un lato dagli effetti di diffusione/imitazione delle conoscenze e dall'altro da quelli di progressiva complementarietà delle imprese, generata dal bisogno di rispondere alle specifiche esigenze delle aziende del distretto. I vantaggi competitivi locali e le economie esterne all'impresa, ma interne all'area, permettono che molte delle risorse utilizzate dalle imprese locali, (a partire dal lavoro), siano risorse specifiche del sistema locale, non reperibili in altri luoghi, il tasso di formazione di nuove imprese è assai elevato, poiché le possibilità di produzione e riproduzione di capacità organizzative-imprenditoriali vengono incrementate dai meccanismi di apprendimento sul campo. Il sistema economico locale aumenta infine la sua complessità con il progressivo coinvolgimento di nuovi settori produttivi, rendendo difficile la misurazione dei connotati dei distretti solo sulla base di indicatori statistici.

2. LA CULTURA COME PRODOTTO TERRITORIALE

Nell'ultimo decennio, la consapevolezza che la gestione della complessità territoriale imponeva di prendere in considerazione tutte le variabili ed i settori produttivi, ha spinto a maturare sul campo alcune esperienze di sviluppo territoriale basate sulla cultura e sul patrimonio culturale, inteso come “[...] l'insieme dei siti, quartieri, collezioni o pratiche che una società eredita dal suo passato e che intende preservare e trasmettere alle generazioni future.” (Grefe, 2003, p. 15) Effettivamente “A priori niente è più lontano dell'economia della produzione e dello scambio da questo insieme di beni immutabili e non riproducibili. Eppure lo sviluppo del turismo culturale, le rinnovazioni urbane, l'importanza dei mestieri dell'arte, la vitalità dei mercati dell'arte, testimoniano dell'esistenza di una realtà economica del patrimonio culturale. Attraverso le risorse che egli genera, direttamente o meno, il patrimonio culturale crea attività, redditi e lavoro” (*ibid.*, p. 15)

Contestualmente al periodo di declino industriale che caratterizza non solo il nostro paese, ma molti stati dell'Europa occidentale, si sta affermando infatti una sorta di “economia della conoscenza”, in cui si esprimono tutte le evoluzioni in materia di cultura, che si concretizzano molto spesso nel passaggio da un consumo di tipo funzionale ad uno di tipo informativo. Nel campo della cultura come d'altronde anche in quello del turismo in generale e del turismo culturale in particolare, si assiste ad una metamorfosi nella percezione del bene consumato, o per meglio dire, ad una diversificazione in fasi evolutive del consumo, in cui si passa dal possesso di una merce,

all'acquisto di un prodotto, alla fruizione di un servizio, per giungere poi alla pratica di un'esperienza. (Pine e Gilmore, 1998)

In questo processo la cultura ed il tempo libero sono stati attratti nell'insieme delle merci oggetto di scambio, soprattutto in quanto portatori di quel valore aggiunto che costituisce il vantaggio competitivo per eccellenza di questa "società dell'immateriale", che è dato dal valore simbolico dell'oggetto scambiato, poiché niente come la cultura possiede "il più grande contenuto simbolico che si possa immaginare, da cui traspaiono le tradizioni, il pensiero, la storia di un paese" (Valentino, 2003, p. XIII).

La cultura conserva quindi una duplice accezione: da un lato può essere infatti descritta come un insieme di prodotti, che aumenta progressivamente di dimensione poiché accoglie al suo interno ogni aspetto dell'espressione intellettuale, partendo dalla tradizione popolare per arrivare alla sperimentazione in qualsiasi campo delle arti (musica, arte plastica e pittorica, multimedia, architettura, ecc.). Le caratteristiche dei prodotti culturali sono, in questa prima definizione e come già accennato, il valore simbolico, ma anche l'unicità e l'irriproducibilità dei beni³, la loro "inutilità" relativa e la loro capacità decorativa (Santagata, 1998). Dall'altro lato la cultura può essere vista, secondo l'approccio cognitivo, come una stratificazione di conoscenze, di convenzioni e di stili che contribuiscono a definire l'identità dei diversi gruppi sociali e la cui rilevanza risiede nel contributo che essa può dare nelle scelte produttive e di consumo. Il luogo in cui questi due modi di leggere la cultura si fondono è il territorio, inteso come un "sistema complesso di relazioni", per il quale la cultura e più in generale i beni culturali costituiscono la risorsa capace di assicurare un consistente vantaggio competitivo.

Già da una ventina d'anni gli studiosi di diverse discipline, economisti, storici dell'arte, architetti, ecc. si sono contesi questo campo della ricerca, in cui la metamorfosi dei beni culturali e della cultura appunto da "beni" a "risorse", si è rivelata di difficile analisi, poiché si intreccia con altre forme di capitale (e quindi di input produttivo), quello fisico, quello umano e quello naturale, imponendo un approccio interdisciplinare spesso difficilmente applicabile. (Cicerchia, 2002) Nel nostro paese le notevoli dimensioni del patrimonio culturale, l'elevata qualità e reputazione dell'offerta culturale (nonostante la struttura poco elastica del settore, come ad esempio nel caso dello spettacolo dal vivo) ed il fatto che l'immagine stessa del paese sia intrinsecamente associata al nostro patrimonio culturale⁴, ha dato una notevole spinta, sempre più a scala locale e secondo una logica di "decentramento produttivo" della cultura, alla commercializzazione del territorio e delle

³ Questo è ancora più vero qualora si prendano in considerazione non più solo i prodotti, ma le esperienze culturali, che essendo riferite al campo percettivo individuale, restano per ciò stesso uniche e non universalmente riproducibili.

⁴ Cui ha certamente contribuito anche un'affermazione falsa e tendenziosa, che vorrebbe l'80% dei beni culturali mondiali di pertinenza del nostro paese...

sue risorse sul mercato turistico. A questo tentativo, forse eccessivamente semplicistico, di associazione fra beni culturali e comparto turistico, corrispondono però anche una serie di difficoltà intrinseche al settore, come la rigidità e staticità nell'allocazione delle risorse, proprio per le loro caratteristiche peculiari cui si faceva riferimento poco sopra, la valorizzazione assai limitata del capitale umano e delle professionalità nel campo della cultura e l'assenza di una vera "cultura imprenditoriale" o di incentivi all'imprenditorialità nel campo delle arti. Proprio a causa di questi fattori negativi, dei numerosi tentativi che sono stati condotti nel corso degli anni, per l'utilizzazione del comparto al fine di favorire lo sviluppo dell'occupazione e dell'economia, in particolare nelle zone meno favorite del nostro paese, solo pochi hanno dato i risultati sperati, mentre molti di più sono stati i fallimenti⁵.

Le ragioni dello scarso successo di alcune iniziative di promozione del territorio attraverso le sue risorse culturali, sono anche da ricercare nelle caratteristiche del fenomeno turistico, cui gli enti locali attribuiscono il ruolo di panacea economica e che spesso risulta di difficile gestione, perché legato alle scelte comportamentali dei turisti ed all'alea dell'esperienza che questi ricercano. Ne sono un esempio tipico i villaggi vacanza o i parchi tematici, la cui offerta in termini di *loisirs* è completamente avulsa dal contesto storico e territoriale in cui si trovano, tanto da poter essere definiti come "non luoghi". In questo contrasto si sostanzia anche quello legato all'analisi statistica relativa alle ricadute in termini economici ed occupazionali della cultura. Se i dati sull'occupazione culturale sono infatti estremamente lacunosi ed imprecisi (e non solo in Italia), di più facile raccolta sono invece quelli relativi all'occupazione turistica e all'impatto economico dei parchi tematici. Questo spiega in larga parte le scelte attuate dagli amministratori locali in termini di licenze e concessioni edilizie per la costruzione di questi poli turistici, spesso a discapito delle voci di bilancio per la cultura.

Gli altri paesi europei, non meno dotati del nostro in termini di risorse culturali e territoriali, propongono modelli differenti, che rilevano dalla loro storia sociale e politica, possiamo così distinguere tre modelli in particolare, quello francese, quello anglosassone e quello spagnolo. Il primo può essere definito anche come modello dello "Stato culturale", in cui il decisore pubblico ha un ruolo dominante nel campo della cultura, l'organizzazione degli eventi avviene in modo centralizzato, seguendo spesso la politica delle grandi opere e la promozione dell'arte contemporanea. Se è possibile affermare che dal 1982, anno in cui è stata approvata la legge sulla regionalizzazione, ovvero sul decentramento di alcune competenze dello Stato alle regioni, la situazione stia evolvendo, i principi di fondo che regolano la diffusione delle pratiche culturali sul territorio francese sono rimaste per lo più immutate. Anche le recenti iniziative adottate in campo di

⁵ Si veda il caso emblematico del cosiddetto Progetto giacimenti culturali, citato in Cicerchia, 2002, p. 27.

pianificazione territoriale della cultura, con la creazione dei *Pôles d'Economie du Patrimoine* (PEP), sottolineano la volontà dello Stato francese di dirigere (sempre da Parigi) le scelte in materia di cultura, attraverso la valorizzazione delle risorse locali al fine di creare un contrappeso agli effetti negativi della mondializzazione (Virassamy, 2002).

Il modello anglosassone si riferisce più propriamente alle “leggi del mercato” con una netta preponderanza degli aspetti didascalici e formativi in cui il finanziamento privato ha un forte peso nell’orientamento al mercato delle politiche culturali. Al mondo anglosassone fanno riferimento esperienze di ricomposizione dello spazio urbano attraverso la cultura, come nel caso del quartiere di Temple Bar a Dublino o della città di Glasgow in Inghilterra, in cui l’agglomerazione spaziale di edifici a forte carattere culturale (musei, teatri, cinema, gallerie d’arte, ecc.) ha contribuito ad attribuire una nuova immagine a queste aree, aiutando le amministrazioni locali a contrastarne il forte declino economico e sociale (Santagata S., 2002)⁶.

Mantiene invece aspetti molto più legati alla sperimentazione il modello spagnolo, in cui vi sono forti legami fra la creatività culturale e la vita sociale ed in cui vengono promosse le contaminazioni fra le forme d’arte tradizionali e le modalità espressive delle nuove generazioni. L’esperienza più pertinente relativa alla creazione di competenze professionali anche a beneficio di altri settori economici e produttivi è anch’essa spagnola. Si tratta delle “scuole - laboratorio”, create in occasione del restauro di un bene culturale immobile (una piazza, edifici antichi, parchi, ecc.) che per la sola durata del cantiere, consentono ai giovani che vi vengono coinvolti di beneficiare di corsi di formazione specifici, che potranno poi riutilizzare in altri ambiti lavorativi (edilizia, lavori pubblici, ecc.) (Greffé, 2003, p. 30).

Pensando alla realtà del nostro paese, viene allora spontaneo chiedersi se esiste e quale è la “via italiana” nella gestione spaziale dell’attività di produzione culturale. Utilizzando come punto di riferimento i lavori di due dei maggiori studiosi italiani di questo ambito disciplinare, Walter Santagata e Pietro Valentino, i prossimi paragrafi cercheranno di verificare l’esistenza di un modello italiano, quello dei distretti culturali, di delinearne i tratti principali e di evidenziarne anche i limiti.

3. GLI ELEMENTI DISTRETTUALI NELLA PRODUZIONE CULTURALE

La validità scientifica del modello del distretto culturale risiede nelle forti analogie che si possono riscontrare fra le sue caratteristiche di aggregazione economico-territoriale e quelle tipiche del

⁶ Per le loro peculiarità e caratteristiche, alcuni autori hanno letto in queste realtà una nuova forma di economia distrettuale applicata al settore della cultura, come vedremo in maniera più approfondita nei paragrafi successivi

distretto industriale in senso stretto. Anche nel campo della cultura troviamo infatti gli elementi fondanti di questo sistema locale:

- a) tessuto di piccole e medie imprese operanti in aree geografiche delimitate (musei civici, teatri comunali, parchi archeologici)
- b) una comunità locale coesa e delle tradizioni culturali condivise
- c) apprendimento progressivo e “ambientale”, informalità e sperimentality dei processi di formazione del capitale umano (*savoir faire e learning by doing*)
- d) “specializzazione” territoriale di settori specifici dell’offerta culturale (teatri di tradizione in Emilia-Romagna, sperimentazione musicale a Napoli)
- e) un basso livello di standardizzazione del prodotto
- f) tendenza all’allungamento e all’integrazione delle filiere produttive, legame con i settori delle riproduzioni, della ricerca e dell’informazione
- g) accumulazione di risparmio e presenza di attività finanziarie legate alla cooperazione
- h) apertura verso i mercati internazionali
- i) produzione congiunta di servizi multifunzionali (complementarietà e *trade-off* tra obiettivi culturali e religiosi, turistici, ricreativi)
- j) alto tasso di nascita di nuove imprese e di *spin off*

I distretti culturali, tanto quanto quelli industriali, devono la loro origine a processi spontanei di aggregazione delle imprese che li costituiscono e per tale ragione risultano di difficile riproduzione in ambiti territoriali diversi da quelli in cui si sono formati. In particolare la struttura stessa del distretto, mira a massimizzare l’efficienza nello scambio e nella formazione della forza lavoro, la cui disponibilità e specializzazione costituisce una delle economie di agglomerazione che influenza le scelte di localizzazione degli imprenditori. La prossimità territoriale favorisce inoltre lo scambio delle informazioni ed il contenimento dei costi di transazione, contribuendo in tal modo ad accrescere il clima di fiducia e flessibilità necessario alla costruzione di forme di micro-corporativismo fra le imprese.

Santagata individua alcune ulteriori caratteristiche, proprie esclusivamente del distretto culturale, come il cosiddetto “effetto atelier” e la “differenziazione del prodotto dovuto alla creatività” (Santagata, 2000a), p. 39) che derivano dall’elevato numero di persone che all’interno del distretto esercitano la professione tipica dell’area e che sono all’origine delle esternalità positive create dal distretto stesso. Un ulteriore elemento di distinzione del distretto culturale risiede nella nascita, accanto alla produzione dei beni culturali tipici dell’area di riferimento, di servizi culturali complementari come musei, punti vendita, centri ed associazioni culturali di varia natura che hanno

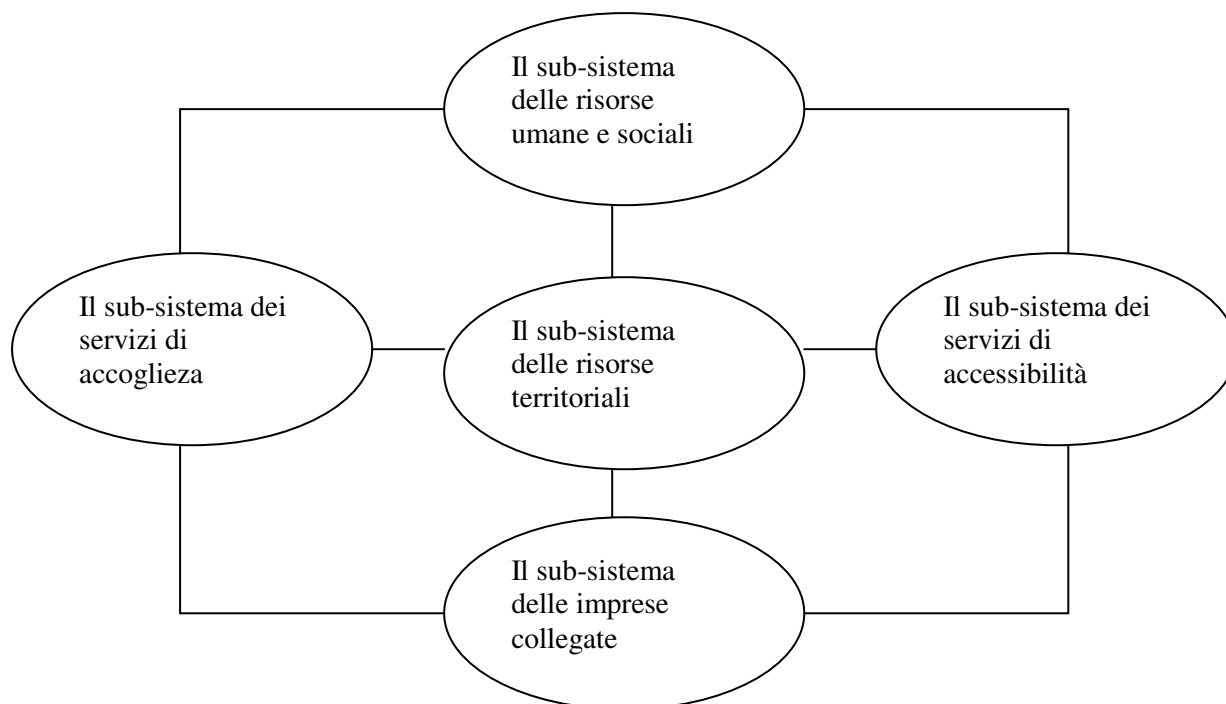
una particolare “influenza sia sulle abitudini culturali locali che sul turismo e rappresentano il vero tratto caratteristico di questo modello” (Santagata S., 2002, p. 11).

3.1 Distretti culturali: alcune ipotesi

Secondo Valentino (1998) la produzione culturale può essere descritta come somma di distretti, egli identifica 117 distretti culturali con un possibile impatto occupazionale da 55.991 a 115.489 unità, partendo dal presupposto che il distretto culturale nasca da un disegno progettuale e da un esplicito indirizzo politico. Secondo questo approccio teorico il distretto culturale viene letto come un “sistema di relazioni” che crea la connessione fra le diverse risorse culturali e ambientali, tangibili e intangibili, riproducibili e non riproducibili, per la loro valorizzazione secondo un processo integrato (Valentino, 2003, p. 20). Inoltre mette in relazione questo *processo integrato di valorizzazione* con le offerte infrastrutturali, di servizi e di manodopera dell’ambito spaziale specifico cui fa riferimento (Valentino, 2003). Valentino propone quindi che, a partire dalle specifiche risorse territoriali e culturali presenti in un’area - beni e istituzioni culturali, spettacolo dal vivo, arte contemporanea, editoria, multimedia, prodotti tipici locali, moda e design, festivals, parchi archeologici, ecc. - venga realizzato un distretto culturale con finalità specifiche quali l’aumento del grado di efficacia ed efficienza del processo di produzione della cultura e l’ottimizzazione degli impatti economici e sociali della cultura stessa a scala locale. “Un modello di sviluppo centrato sulla valorizzazione dei beni culturali postula un’economia di distretto (...) in cui la produzione di beni e servizi vada di pari passo con la produzione dei fattori umani che (...) partecipano al funzionamento del sistema locale” (Valentino, 1999). Ogni territorio realizzerà quindi un distretto culturale con caratteristiche strutturali specifiche e di volta in volta diverse a seconda delle esigenze e della scala territoriale cui è applicato. Appare così evidente che secondo questa visione ogni comunità locale (se dotata di adeguate risorse) potrebbe costituire un distretto, ma è altresì evidente che a questa logica distrettuale manca una delle caratteristiche tipiche del modello stesso, ovvero la sua origine spontanea e fondata su input endogeni e non provenienti da alcun processo di pianificazione politica o territoriale esogena. Ha d’altronde il merito di ricercare i tratti comuni e generalizzabili del modello territoriale. Nella sua proposta Valentino vede infatti il distretto come una rete di relazioni che smista le informazioni e gestisce gli scambi fra diversi sottosistemi relazionali: quello delle *risorse territoriali*, che è teso alla valorizzazione dell’insieme delle risorse storiche, culturali e ambientali presenti sul territorio; quello delle *risorse umane e sociali*, comprendente sia il “capitale umano” (forza lavoro disponibile sul territorio) che il “capitale sociale” (ovvero il grado di identità sociale espresso dalla comunità); quello dei *servizi di accessibilità* che riguarda l’offerta dei servizi di trasporto all’interno dell’area distrettuale e fra il

distretto e le aree circostanti; quello dei *servizi di accoglienza* sia di tipo ricettivo che di svago; ed il *sistema delle imprese*, sia quelle fornitrici di input che utilizzatrici di output del processo di valorizzazione delle risorse territoriali (Fig: 1.).

Fig: 1 - I nodi del distretto culturale



Fonte: Valentino P., *Le trame del territorio*, Milano, Sperling & Kupfer, 2003, p. 25.

Uno degli aspetti cruciali del distretto industriale classico è quello legato alla produzione e diffusione dell'innovazione, che risulta spesso di difficile gestione poiché necessita di ingenti investimenti nel campo della ricerca e sviluppo, cui le imprese di piccole e medie dimensioni faticano a far fronte. Questo anello debole del modello distrettuale si ripercuote anche sulla sua variante culturale, che soffre, soprattutto nel nostro paese, di una annosa mancanza di canali preferenziali di cooperazione e comunicazione fra il settore pubblico della ricerca e quello della produzione di innovazione nel campo della cultura. Come sottolinea lo stesso Valentino, "la ricerca di base, come conoscenza storica, artistica e materiale degli oggetti, svolge nel processo di valorizzazione delle risorse culturali un ruolo strategico e non può essere surrogata dai risultati della ricerca applicata, autonomamente svolta dalle imprese operanti nel settore. Per esemplificare, il settore della comunicazione, indipendentemente dalle tecnologie che usa (informatiche e tradizionali), non può sostituire la conoscenza dei significati e delle valenze degli oggetti culturali, così come la conoscenza empirica del restauratore non può sostituire la ricerca storico-artistica sulle

opere.” (Valentino, 2003, p. 30) La conoscenza che si sviluppa all’interno del distretto, per portare al raggiungimento dell’efficienza economica e di un consistente vantaggio competitivo verso l’esterno, deve non solo essere condivisa, ma codificata, tradotta cioè in un linguaggio di immediata comprensione e applicazione per gli attori del distretto. Nel campo della cultura questa esigenza si traduce nella necessità di mobilitare finanziamenti ed investimenti pubblici, riportando così l’accento sul carattere distintivo del distretto culturale rispetto a quello industriale classico, che per lunghi anni non ha visto intervenire nella sua economia alcun tipo di iniezione di liquidità dall’esterno.

Se nel distretto industriale tradizionale la presenza di una rete familiare solida e di un sentimento di identità culturale diffuso erano garanzia di scambi e solidità nelle forme di cooperazione, tanto più nel distretto culturale l’esistenza di un’atmosfera sociale capace di rinforzare i modelli di collaborazione e partecipazione alla vita economica dell’area, assicura il successo nei processi di sviluppo a scala locale. Il livello qualitativo e quantitativo dell’identità sociale espressa dalle collettività locali costituisce infatti il metro di valutazione del processo integrato di valorizzazione delle risorse locali, che saranno tanto più tutelate, quanto più saranno considerate come bene comune. Questo aspetto delle dinamiche distrettuali costituisce anche una delle economie esterne di urbanizzazione create dai sistemi culturali locali, che possono avvantaggiare settori produttivi complementari rispetto a quelli strettamente legati alla cultura, che non sono purtroppo in grado di mobilitare da soli quote consistenti di redditività.

Da quanto fin qui descritto emergono le notevoli potenzialità del modello distrettuale come formula di *governance* locale delle risorse culturali, ma appare chiaro come le esigenze di coordinamento delle relazioni fra i diversi sub-settori del sistema culturale, possono costituire un freno quando non un ostacolo all’effettiva efficienza delle dinamiche di produzione culturale.

Sempre nel tentativo di formalizzare dal punto di vista teorico un modello territoriale generalizzabile, Santagata (2000a) identifica quattro categorie di distretti culturali: a) industriali; b) istituzionali; c) museali; d) metropolitani (vedi Tab. I). L’approccio teorico di fondo è per questo autore il seguente: “The cultural districts lie at the intersection of three modern revolutions dominated by intellectual factors: the revolution of technological knowledge, that of the production of informational knowledge, and (...) that of the production of cultural knowledge, whose expansion transforms lifestyles and possibilities, modifying the time constraint of the consumer” (Santagata, 2000b). In questo senso i beni dei distretti culturali sono il “prodotto di fattori idiosincratici poiché hanno bisogno del “tacit knowledge” per essere prodotti, ovvero di quel sistema informativo che è contemporaneamente libero e circoscritto in uno spazio geografico e

comunitario definito dall'esperienza personale degli individui che lo compongono [...] esso circola nell'aria e non può essere trasmesso meccanicamente oppure attraverso appositi servizi formativi" (Santagata S., 2002, p. 10) Vediamo ora brevemente le caratteristiche salienti delle quattro tipologie di distretto individuate.

a) Distretto culturale industriale

E' quello che conserva in assoluto il maggior numero di caratteristiche in comune con il distretto industriale classico quali:

- Comunità locale coesa nelle sue tradizioni culturali e sedimento di accumulazione di conoscenza tecnologica e capitale sociale
- Basso livello di standardizzazione del prodotto
- Accumulazione di risparmio e presenza di attività finanziaria cooperativa
- Forte apertura verso i mercati internazionali
- Alto tasso di nascita di nuove imprese
- Capacità di fare distretto, di diventare sistema locale e produrre esternalità positive nel campo del design, dell'innovazione tecnologica, dell'organizzazione manageriale e della creazione di nuovi prodotti, della flessibilità del mercato del lavoro e della distribuzione commerciale. (Santagata S., 2002, *ibidem*)

Questi distretti sono il frutto di un processo di costruzione spontaneo e per questa ragione, come già più volte accennato sono difficilmente esportabili in altri contesti socio-territoriali. Per tale ragione questa categoria non presenta, dal punto di vista empirico, elementi di omogeneità assoluta per dimensione ed importanza.

b) Distretti culturali istituzionali

Si distinguono dai distretti culturali industriali, poiché contrariamente a quanto accade per i primi, questi ultimi debbono la loro creazione all'azione di istituzioni giuridiche specifiche che assegnano diritti di proprietà ai prodotti tipici dell'area geografica che delimita il distretto permettendo così alle imprese che vi si localizzano, di differenziarsi dalle concorrenti. Il contenuto dei beni prodotti si identifica quindi con la cultura e le tradizioni locali, che ispirano tutte le diverse fasi del processo produttivo, da quelle a contenuto più prettamente tecnologico, fino a quelle essenzialmente di carattere estetico.

Un esempio paradigmatico di distretto culturale istituzionale sono, in particolare nel nostro paese, le aree di produzione del vino, la cui nascita è stata subordinata all'approvazione della legge sui diritti di proprietà "D.O.C." che ha dato vita a fenomeni socio economici di grande interesse:

- L'aumento dei prezzi dei prodotti del distretto (e anche dei redditi a scala locale), ha favorito la nascita di un monopolio
- Il valore attribuito dalla domanda ai prodotti soggetti al diritto di proprietà collettivo, ha costituito un incentivo all'investimento nella cultura locale, permettendo di riscoprire valori e tradizioni di costume, letterarie e tecnologiche tipiche dell'area e rinforzando l'identità della collettività locale
- La protezione legale dei beni prodotti ha introdotto standard minimi di qualità e conseguentemente un maggiore controllo del processo produttivo e distributivo con relativo aumento della qualità dei prodotti.

c) Distretti culturali urbani

Si tratta di un'agglomerazione di edifici come musei, gallerie d'arte, centri espositivi, associazioni ed organizzazioni culturali capaci di produrre cultura, servizi e beni culturali, concentrati all'interno di un medesimo ambito spaziale urbano. A questo tipo di distretto culturale ricorrono spesso le amministrazioni di grandi città ed agglomerati residenziali nel corso di processi di riqualificazione urbana al fine di contrastare il declino economico di una città e rilanciarne l'immagine culturale e turistica. Il distretto culturale metropolitano nasce quindi da una esplicita decisione politica dell'autorità locale. Esempi di tali distretti si trovano in particolare nelle città inglesi ed americane (vedi paragrafo 2) dove vengono utilizzati con maggior frequenza nelle aree cittadine in cui vaste lottizzazioni appartengono allo stesso proprietario, in modo da evitare di appesantire le pratiche burocratiche per l'acquisizione dei terreni e degli edifici. La costituzione di questi sistemi culturali urbani è guidata spesso da un'agenzia apposita che si fa carico sia della fase di progettazione che di quella successiva di gestione e marketing del distretto. Sulla falsariga delle esperienze anglosassoni, il legislatore italiano ha deciso di dotarsi recentemente di un nuovo strumento di pianificazione urbanistica, le STU (Società di Trasformazione Urbana), che potrebbero consentire anche ai piccoli comuni di applicare il modello di interpretazione dello spazio urbano proposto dal distretto metropolitano.

Ciò che lo differenzia dai distretti meramente museali è l'assenza di un patrimonio storico-artistico ricco e variegato all'interno del tessuto urbano, mancano cioè collezioni permanenti, monumenti, piazze, ecc., che costituiscono il cuore dei distretti museali, ma possiedono una consistente capacità di produrre cultura grazie alla presenza di artisti e di spazi per la creazione e l'esposizione delle opere, ne sono un esempio tipico le cosiddette Città della Cultura (Santagata S., 2002, p. 13).

d) Distretti museali

Vengono definiti distretti museali le aree urbane ed extraurbane in cui vi è un'elevata concentrazione spaziale delle istituzioni museali che evidenziano il forte legame fra tali istituzioni e la storia sociale e culturale del territorio in cui sono localizzate. Il contenuto delle collezioni ha carattere di unitarietà come espressione di uno stesso filo conduttore semantico, mentre fra le diverse istituzioni vi è una forte gerarchia organizzativa che è espressione una politica organica e coerente, coadiuvata da metodi di direzione e di persuasione. La localizzazione più frequente di tale tipologia di distretto sono i centri storici delle città, poiché in queste aree è presente un maggior flusso di pubblico e di turisti. Anche i distretti museali sono il risultato di una decisione politica, ma affinché sia possibile creare in un'area specifica un distretto culturale museale occorre che vi siano due condizioni:

- la presenza di collezioni permanenti conservate nelle singole istituzioni museali
- un capitale umano specializzato nella gestione dei musei

Secondo questa accezione il distretto culturale museale è il punto di intersezione fra la produzione integrata di cultura e servizi culturali e la cultura locale, i sistemi di valori urbani, la storia della città, ecc. (Santagata S., 2002, p. 16)

Ritroviamo in questa definizione alcuni elementi salienti di quella proposta da Valentino nella sua definizione di distretto, in particolare la necessità di una vera e propria volontà politica che guidi la creazione del distretto al fine di assicurarne il funzionamento ed il ruolo di motore dello sviluppo sociale ed economico a scala locale.

Tab. I - Distretti culturali per classe e caratteristiche economico- istituzionali

Caratteristiche	Distretto culturale industriale	Distretto culturale istituzionale	Distretto culturale museale	Distretto culturale urbano
Beni e servizi offerti	Beni di design, audiovisivi, cinematografia, moda	Cultura del “savoir vivre” Mostre e fiere	Reti di musei	Teatri, cinematografi, Gallerie d'arte
Il modello	Storico evolucionista	Fondato sulle istituzioni	Politica pubblica	Politica urbana
Esternalità positive	Esternalità di produzione	Esternalità di produzione e di consumo	Esternalità di consumo e di rete	Esternalità di agglomerazione
Protezione della conoscenza e della reputazione	Brevetti, segreti, conoscenze, marchi di fabbrica	Diritti di origine, Diritto collettivo di denominazione	Copyright Marchio fabbrica (logo, insegna)	Copyright, Diritti d'autore

Fonte: Santagata W., *Distretti Culturali, Diritti di Proprietà e crescita economica sostenibile*, op.cit., p.58

Secondo l'approccio di Santagata, il distretto culturale produce quindi beni idiosincratici caratterizzati da creatività e proprietà intellettuale.

Entrambe le definizioni di distretto culturale fin qui delineate appaiono generose, poiché rispetto alle caratteristiche fondanti di un distretto mancano sia l'identità differenziale del prodotto distrettuale che la spontanea integrazione verticale e orizzontale dei processi decisionali. Ciononostante è possibile affermare che alcune esperienze produttive nel settore culturale presentano le caratteristiche tipiche dei distretti industriali, in particolare quando siamo di fronte a sistemi di produzione di beni ad elevato contenuto informativo. È altresì innegabile che il settore culturale è quello in cui maggiormente la qualità dei prodotti dipende dal grado di identificazione territoriale del prodotto stesso e dalla stratificazione storica della vocazione produttiva del territorio. Infine, è proprio nel settore della produzione culturale che si evidenzia maggiormente il processo di creatività e produttività "a cascata" tipico delle dinamiche distrettuali, favorito e consentito dall'elevata commerciabilità del prodotto in mercati a struttura concentrica.

4. LIMITI DELL'APPLICABILITÀ DEL MODELLO

L'industria culturale presenta alcune caratteristiche peculiari che possono costituire un freno per il corretto funzionamento delle economie di distretto. La sua capacità di generare fatturato resta ancora abbastanza limitata, con conseguenti esigue possibilità di attivazione di nuovi posti di lavoro, che risentono inoltre dell'elevata stagionalità del settore. L'azione necessaria ad attutire queste derive dovrebbe quindi tendere sia alla diversificazione della domanda e quindi del comportamento dei consumatori, sia alla diversificazione dei prodotti e servizi offerti in modo da consentirne la commercializzazione anche all'esterno dell'area di riferimento.

Il processo produttivo dell'industria culturale è caratterizzato da una forte trasversalità settoriale e ciò limita l'efficacia delle economie di scala e di agglomerazione per le imprese sussidiarie, la cui domanda di prodotti è sorretta anche da quella provenienti da settori diversi da quello culturale ed esterni all'area del distretto.

Un altro limite è costituito dalla struttura stessa della domanda di cultura, che è estremamente instabile poiché dipende dalle variazioni dei gusti e dei comportamenti dei consumatori. Su questo aspetto hanno puntato anche le politiche promosse negli ultimi anni in Italia, che nel tentativo di allargare il segmento della popolazione potenzialmente interessato al consumo culturale, hanno però tralasciato di considerare alcuni aspetti fondamentali come l'educazione del consumatore alla

fruizione culturale. Ciò ha dato origine ad una fascia di consumatori di cultura poco attrezzati dal punto di vista della loro dotazione iniziale di istruzione e di reddito, che sono quindi risultati molto sensibili alle mode ed hanno indotto le istituzioni culturali ad elevati sforzi di promozione e marketing, i cui risultati spesso non hanno giustificato gli investimenti iniziali. Questa situazione ha fatto però emergere la necessità di puntare l'attenzione sul ruolo della domanda locale, che troppo spesso è stata trascurata a favore di quella più propriamente turistica, proveniente dall'esterno dell'area. (Valentino, 2003)

Un ulteriore ostacolo allo sviluppo del distretto industriale della cultura è rappresentato dalla mancanza di cultura imprenditoriale diffusa, sempre nel settore culturale, in un ambito territoriale delimitato. Questa situazione è dovuta all'azione di diversi fattori (Trimarchi, 1996), legati a componenti sia di carattere storico che istituzionale quali:

- modelli di riferimento obsoleti nei percorsi formativi pubblici e nella griglia delle professionalità. Contrariamente ad altri paesi europei che hanno saputo diversificare l'offerta formativa nel campo culturale (si veda l'esempio del caso spagnolo cui si è fatto cenno nel paragrafo 2), l'Italia non è stata in grado di cogliere appieno le opportunità in questo ambito e si assiste solo recentemente ad un ampliamento delle proposte in questo settore. L'analisi delle ricadute in termini di posti di lavoro effettivi cui le nuove professionalità nel campo della cultura hanno dato accesso, resta però alquanto vaga e lacunosa e non siamo molto lontani dalla realtà affermando che le potenzialità create spesso non vengono sfruttate in modo adeguato. Basti pensare all'ingente numero di laureati in storia dell'arte che vengono impiegati come custodi nei musei, con un conseguente enorme spreco di risorse.
- prevalenza delle competenze culturali specifiche rispetto alle capacità imprenditoriali. L'imprenditorialità nel campo della cultura non è stata favorita nel nostro paese da adeguate politiche di incentivo e sostegno, ma è stata anzi spesso ostacolata da regolamenti eccessivamente restrittivi nell'attribuzione dei fondi, come nel caso dello spettacolo dal vivo.
- imprecisa definizione degli obiettivi imprenditoriali e istituzionali, spesso legati a parametri qualitativi autocertificati. La valutazione dell'attività svolta, in particolare per quanto concerne il campo dello spettacolo e delle performance artistiche, non avviene sulla base di parametri standardizzati, così come poco chiare e vaghe restano le missioni che le diverse organizzazioni culturali devono perseguire nel corso della loro attività.
- competizione tra istituzioni culturali per il mantenimento del finanziamento pubblico nel tempo. La difficoltà di creare la necessaria coesione e cooperazione fra le imprese nel campo della cultura deriva infatti anche dalla struttura stessa dei finanziamenti, che

provenendo quasi esclusivamente dalla stessa fonte pubblica, generano elevati livelli di competizione fra le istituzioni come teatri musei e compagnie teatrali.

Se si prendono in considerazione tutti questi fattori, appare evidente come la prima esigenza sia quella di assicurare l'integrazione dell'industria culturale sia con i suoi elementi interni, che con quelli esterni, ovvero con il territorio, il capitale sociale e l'identità locale e non da ultimo, gli altri settori produttivi. Ciò permetterebbe di garantire anche una certa capacità di autofinanziamento del settore, legata alla nascita di forme di mecenatismo, sponsorizzazione e donazioni ed all'utilizzo di adeguati strumenti fiscali, che saranno più facilmente applicabili con il progredire del processo di decentramento dei poteri statali.

5. DISTRETTI TURISTICI: UN PROGETTO INNOVATIVO

L'analisi geografica dei fenomeni di aggregazione distrettuale è certamente connessa ai processi di ricomposizione territoriale, intesi come il processo politico con cui le istituzioni tendono a modificare la propria organizzazione nello spazio. Infatti il distretto può costituire lo strumento per un'efficace progettualità territoriale (Dallari, 2003), poiché si fonda sulla sovrapposizione fra la dimensione economica e quella sociale. Sono quindi un modello applicabile anche a contesti e settori economici in forte ascesa, come l'industria del turismo e del tempo libero, soprattutto se si prendono in considerazione i vantaggi legati alla promozione territoriale attraverso i nuovi strumenti di finanziamento di tipo comunitario.

E' possibile individuare infatti forti analogie fra la consistenza geografica dei distretti industriali e quella di eventuali distretti turistici o sistemi locali di offerta turistica, dovute in particolare alle concentrazioni in contesti geografici ristretti, di aziende ed organizzazioni dello stesso settore e di settori complementari o ausiliari. Anche in questo caso, come accade per i distretti culturali, il differenziale competitivo è dato dalla qualità territoriale e dalle risorse presenti nell'area di riferimento, cui può essere ancorato un progetto di sviluppo turistico. Il sistema del distretto turistico è costituito quindi da un "insieme di attività integrate fra loro e al territorio, con il coinvolgimento ed il coordinamento del maggior numero di attori presenti" (*ibid.*, p. 8).

La connessione fra il distretto culturale e quello turistico risiede invece nel localismo che quest'ultimo esprime e che si concretizza nel carattere specifico del sistema di ospitalità derivante dalla valorizzazione della cultura e dei fattori di attrazione che lo contraddistinguono, ovvero la gamma dei prodotti turistici (beni, servizi, cultura, capacità di soddisfazione della domanda, ecc.)

Come i distretti industriali i distretti turistici sono dei grandi bacini di professionalità in cui la concentrazione spaziale funge da motrice per l'innovazione e dove la comunità locale mostra una spiccata propensione a presentare la propria offerta sui mercati internazionali (*ibid.*, p. 9) attraverso l'immagine del territorio stesso. In questi contesti il territorio costituisce un vero e proprio valore aggiunto cui ancorare gli intenti di sviluppo della collettività locale.

L'applicazione della teoria alla pratica risulta anche in questo caso difficoltosa, soprattutto se riferita al contesto nazionale, in cui appare impossibile parlare di distretti turistici, se non forse esclusivamente per le aree di Rimini, Cortina d'Ampezzo e Ischia, dove si riesce a raggiungere la massa critica che rende il sistema locale di offerta turistica efficiente dal punto di vista economico. Quello che manca alle altre destinazioni turistiche per diventare veri e propri distretti sono la vivacità e la dinamica innovativa interne alle singole aziende, ancora troppo spesso legate a forme di competizione che non lasciano spazio alla cooperazione a scala locale. Anche per i distretti turistici, come per quelli culturali, l'anello debole è rappresentato dalla struttura della domanda, anche se nel caso del settore turistico, proprio i mutamenti qualitativi provenienti dall'evoluzione della domanda stessa, possono favorire la nascita di nuove destinazioni e prodotti turistici che si ispirano al concetto della *total leisure experience*.

Il recente intervento normativo in materia di turismo (la legge n.135 del 2001) ha favorito le regioni nell'individuazione sul loro territorio di agglomerazioni di servizi turistici secondo l'approccio dei sistemi locali e, anche se non tutte le circoscrizioni amministrative italiane hanno scelto questa strada, si può leggere in questo intento politico uno sforzo istituzionale volto a fornire uno strumento strategico efficiente e capace di dare avvio a processi innovativi di sviluppo endogeno del territorio. Questa volontà di innovazione risponde inoltre alle richieste sempre più pressanti di tutela e salvaguardia del *mileu* locale e di maggiore attenzione verso quelle risorse che, come la cultura, le arti, i monumenti e le tradizioni, non sono rinnovabili.

CONCLUSIONI

Il modello distrettuale può essere un valido strumento interpretativo della ricomposizione territoriale nelle sue forme più svariate, ma presenta alcune difficoltà quanto alla sua individuazione empirica, poiché non è possibile circoscriverne le caratteristiche a meri dati quantitativi o statistici. Il distretto può quindi essere fattore di sviluppo solo nel momento in cui la sua organizzazione interna si fonda sulle capacità di integrazione fra il settore economico e gli elementi costitutivi del territorio (la sua cultura, la sua storia, la sua società, le sue risorse, ecc.). Questa peculiarità si

identifica anche con uno dei maggiori limiti del modello stesso che risiede nella sua non trasferibilità e che impone, come abbiamo visto, l'adozione di approcci interpretativi nei quali ampio spazio è lasciato alle variabili di tipo esogeno e quindi alle precise volontà politiche degli attori locali. Strettamente connesso a questo limite ve ne è un secondo che è quello imposto dalle difficoltà di carattere normativo e di istituzionalizzazione del modello che sono originate dalle dinamiche di sviluppo endogeno su cui si basa. Il dibattito resta quindi aperto, sulla possibilità di attribuire l'epiteto di distretto, sia esso culturale o turistico, alle realtà territoriali in cui questo carattere di attivazione spontanea delle dinamiche distrettuali non sia presente.

Bibliografia

- BECATTINI G., 1987, *Mercato e forze locali: il distretto industriale*, Bologna, Il Mulino.
- BECATTINI G., 18/05/2000, "Alle origini della campagna urbanizzata", dispense per il seminario tenutosi presso la Facoltà di Architettura, corso di Urbanistica, Università di Firenze.
- BECCHETTI, L. e ROSSI S.P.S., 2000, "The Positive Effect of Industrial Districts on the Export Performance of Italian Firms", *Review of Industrial Organization*, 16, 1, pp. 53-68.
- BELLANDI M., 1996, "Innovation and Change in the Marshallian Industrial District", *European Planning Studies*, 4, 3.
- CICERCHIA A., 2002, *Il bellissimo vecchio*, Milano, Franco Angeli.
- CONTI S. e SFORZI F., 1997, "Il sistema produttivo italiano", in Coppola P. (a cura di), *Geografia politica delle regioni italiane*, Torino, Einaudi.
- DALLARI F., 2002, "Il distretto industriale tra spazio e territorio", Dispense per il corso di Geografia applicata, Facoltà di Economia, Università di Bologna.
- DALLARI F., 2003, "Sviluppo e ricomposizione territoriale: sistemi locali e turismo", Dispense per il corso di Geografia applicata, Facoltà di Economia, Università di Bologna.
- DINI F. (a cura di), 1995, *Geografia dell'industria. Sistemi locali e processi globali*, Torino, Giappichelli Editore.
- GOVERNA F., 2004, "Modelli e azioni di Governance. Innovazioni e inerzie al cambiamento", in *Rivista Geografica Italiana*, n. 1.
- GREFFE X., 2003, *La gestione del patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli.
- LANDES D.S., 2001, *La ricchezza e la povertà delle nazioni. Perché alcune sono così ricche e altre così povere*, Milano, Garzanti.
- PINE e GILMORE, 1998, *Welcome to the experience Economy*, HBR.
- PYKE, F., BECATTINI G. e SENGENBERGER W., 1990, *Industrial Districts and Interfirm Cooperation in Italy*, International Institute for Labour Studies, Genève.
- RULLANI E., 2001, "Il distretto industriale come sistema adattivo complesso", paper presentato in occasione degli Incontri pratesi I.R.I.S. su "Lo sviluppo locale", Villa medicea di Artimino, 10-14 settembre 2001.
- SANTAGATA S., 2002, *I distretti culturali museali. Le collezioni Sabaude di Torino*, Torino, EBLA.
- SANTAGATA W., 1998, *Simbolo e merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

- SANTAGATA W., 2000a, “Distretti culturali, Diritti di Proprietà e crescita economica sostenibile”, in *Rassegna economica*, n.1, anno LXIV, gennaio – giugno.
- SANTAGATA W., 2000b, “Cultural Districts for Sustainable Economic Growth”, mimeo.
- SFORZI F., 1991, *Sistemi locali di piccola e media impresa*, Firenze, IRPET.
- TRIMARCHI M., 1996, “Regulation, Integration and Sustainability in the Cultural Sector”, *Quaderni del Dipartimento di Organizzazione Pubblica*, Università di Catanzaro, n. 1.
- VALENTINO P.A., 1999, “Strategie innovative per uno sviluppo economico locale fondato sui beni culturali”, in VALENTINO P.A., MUSACCHIO A. e PEREGO F. (a cura di), *La Storia al Futuro. Beni Culturali, Specializzazione del Territorio e Nuova Occupazione*, Firenze, Giunti, pp. 3-67.
- VALENTINO P.A., 2003, *Le trame del territorio*, Milano, Sperling e Kupfer.
- VIRASSAMY C., 2002, *Les Pôles d'économie du patrimoine*, Parigi, La Documentation Française.