



AES

ARTS+ECONOMICS

N°4

APRILE 2019

AES

ARTS+ECONOMICS

N°4

APRILE 2019



Supplemento de Lamiafinanza.it

Testata registrata presso il Tribunale di Milano n° 775 del 15 dicembre 2006

CBS Associati Srl

Sede legale: viale Premuda 46, 20129, Milano

© 2018 CBS Associati Srl

A CURA DI

Alessia Panella e Franco Broccardi

COMITATO EDITORIALE

David Blei (presidente AIMIG), Fabrizio Di Marzio (consigliere di Cassazione), Giorgio Fasol, Fabrizio Orsi (direttore finanziario Galleria Continua), Irene Sanesi (presidente Fondazione per le arti contemporanee in Toscana – Centro Pecci Prato), James Snyder (direttore emerito Israel Museum of Jerusalem), Gemma Testa (presidente ACACIA).

COORDINAMENTO EDITORIALE

Paola Gribaudo

IN COLLABORAZIONE CON



CON IL CONTRIBUTO DI



 HENRAUX
since 1821

FONDAZIONE
HENRAUX

LUCE DI CARRARA
MARMO

WHERE MARBLE LIVES
AMONG TRADITION
AND INNOVATION

SINCE 1821



BBS-Lombard e Alessia Panella Law firm si occupano di economia, diritto, gestione e fiscalità della cultura ed erogano servizi di consulenza, assistenza e formazione per musei, imprese culturali, gallerie d'arte, fondazioni e per la pubblica amministrazione.

MILANO

Viale Premuda 46
+39 02 7788631

PRATO

Via del Carmine 11
+39 0574 621208

ROVIGO

Via X Luglio 17
+39 0425 200056

bbs-lombard.com
alessiapanellalaw.com

info@bbs-lombard.com
avva.panella@gmail.com



*How to do better
what we already do very well*

RESTORATION CENTER
Piacenti S.p.a.
conservation of artistic and historical heritage ©

*Design and execution activities in the field of
restoration and conservation of protected buildings,
monumental complexes and assets of historical and
artistic interest.*

www.piacenti.org

INDICE / INDEX

- 08 – Paolo Baratta – La Biennale di Venezia: il visitatore come partner / 11 - La Biennale di Venezia: visitor as partner
- 15 – Richard Armstrong – Museo e Fondazione Solomon R. Guggenheim: finanziamenti privati per l'educazione all'arte / 19 Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation: private funding for art education
- 24 – Carola Carazzone – Investire in cultura per trasformare la società: ruolo e significato delle fondazioni private / 28 Investing in culture to transform the company: role and meaning of private foundations
- 34 – Paolo Carli – Fondazione Henraux: impresa e visione da Michelangelo a Cragg / 39 Henraux Foundation: enterprise and vision from Michelangelo to Cragg
- 45 – Giovanna Forlanelli Rovati – Impresa, storia e cultura: la Fondazione Luigi Rovati / 49 Company, history and culture: the Luigi Rovati Foundation
- 54 – Irene Sanesi – Periferia centrale: il Centro per l'Arte Contemporanea L. Pecci nel suo 30° anniversario / 60 Central suburbs: the Centro per l'Arte Contemporanea L. Pecci in its 30th anniversary
- 67 – Lorenzo Sassoli De Bianchi – L'arte modifica la società: l'assunto su cui è nata ICA Milano / 71 Art changes society: the assignment in which ICA Milan was born
- 76 – Monica De Paoli – Riforma del terzo settore e Enti Culturali: cosa cambia? / 81 Reform of the third sector and Cultural Institutions: what changes?

LA BIENNALE DI VENEZIA: IL VISITATORE COME PARTNER

Paolo Baratta¹

A partire dal 1998 la Biennale di Venezia cessò di essere parte del sistema del cosiddetto parastato e fu trasformata in un ente autonomo a carattere imprenditoriale e di diritto privato. Denominata dapprima Società di cultura, fu successivamente definita come Fondazione.

La sua missione è promuovere a livello nazionale e internazionale lo studio, la ricerca e la documentazione nel campo delle arti contemporanee e organizzare con cadenza almeno biennale manifestazioni di rilievo internazionale nei propri settori artistici. Caso assai raro al mondo, La Biennale opera in ben sei settori artistici.

La Biennale fu fondata nel lontano 1893 e nel 1895 fu tenuta la prima mostra d'arte da subito pensata come iniziativa ricorrente. A partire dal 1907 iniziò la realizzazione dei padiglioni stranieri. Nel 1930 fu deciso di introdurre il settore Musica, nel 1932 il Cinema e fu organizzato il primo festival cinematografico del mondo, nel '34 il Teatro, nel 1980 l'Architettura e infine nel 1998 la Danza. La Biennale gestisce il proprio Archivio storico.

Varie sono state le vicissitudini della Biennale in un così ampio intervallo di tempo, riflesso anche delle vicende internazionali e politiche attraversate in più di 120 anni di

¹ Presidente della Biennale di Venezia

storia. Per lungo tempo dopo il '68 si discusse una riforma statutaria in parte realizzata nel '73. Ma uno stato di difficoltà perdurante indusse a operare nel '98 una riforma più radicale, che comportò la costruzione di un nuovo sistema organizzativo, amministrativo e gestionale.

Essa può definirsi un ente pubblico avente la forma di una fondazione, governata dal diritto privato come espressamente dice la legge istitutiva. Come tale rientra in quella vasta e articolata tipologia di soggetti che il legislatore ha creato nel nostro paese ogniqualvolta ha ritenuto di attivare un'azione pubblica, che per sua natura chiedeva di essere svolta con modalità e criteri imprenditoriali, e dunque di essere affidata piuttosto che agli organismi ordinari della Pubblica Amministrazione, a un organismo autonomo, capace di operare come impresa. Nell'arcipelago degli organismi pubblici nei quali l'azione pubblica si articola nel nostro paese, La Biennale è tra quelli dotati più marcatamente di autonomia.

Le ragioni dell'autonomia e l'autonomia culturale e scientifica nel caso della Biennale

Occorre rispondere a una domanda: perché lo stato ha ritenuto di dotare il paese di una siffatta istituzione e di darle caratteristiche di forte autonomia e imprenditorialità? Alla prima parte della domanda potremmo rispondere dicendo che c'è una chiara finalità pubblica perseguita con la creazione della Biennale: con essa si intende sopperire a una relativa scarsità di strumenti di accesso da parte del pubblico e a una inadeguata presenza di strumenti di ricerca e sperimentazione nei campi in cui è chiamata a operare.

Per alcuni aspetti e per alcune delle sue attività l'obiettivo della promozione dell'accesso potrebbe esser motivo sufficiente. Ma può non apparire esauriente per tutte le sue attività, soprattutto se si tiene conto che viviamo in un'epoca di diffusa e libera informazione, di moltiplicazione dei soggetti operanti in campo artistico e di dilatazione dei mercati e degli scambi: ad esempio nel campo delle arti visive. Un intervento pubblico deve dunque qualificarsi di fronte alla possibile obiezione: quella di chi sostiene che oggi in tutti questi campi sia sufficiente quanto fa l'iniziativa privata. Si deve pertanto concludere che questa istituzione pubblica è chiamata a dare «qualcosa in più» di quanto offre il

mercato e cioè ad arricchire il panorama dei soggetti operanti in questi settori, con le sue autonome scelte, con un'azione distinta e dialettica. In particolare, essa deve escludere il perseguimento di fini non artistici, economici, politici propagandistici, ma anche l'indulgere in compiaciute adesioni a interessi corporativi, a orientamenti preferenziali a criteri estetici teorici preconetti o a ideologie delle identità e delle immedesimazioni ecc. ecc. Come dice indirettamente lo statuto, la sua missione va svolta «con spirito di ricerca», per farne luogo di conoscenza in un rapporto di libero dialogo da perseguire con scelte scevre da interessi terzi. L'autonomia attribuita alla Biennale non è dunque tanto e solo una facilitazione concessa per raggiungere maggior efficienza, ma rientra tra le sue principali ragioni d'essere: si può concludere che solo con la sua autonoma vitalità si realizza l'interesse pubblico che con essa si vuol perseguire. Per l'impresa biennale questi sono vincoli qualificanti le scelte operative e la ricerca del fatturato proprio non è obiettivo primario dell'autonoma gestione ma semmai fattore ancillare rispetto alla missione primaria: quella dell'autonomia culturale.

Negli ultimi anni si è verificato un aumento sensibile nel numero dei visitatori. Nel 1999 la prima Biennale d'Arte dopo la riforma registrava 180.000 visitatori. L'ultima, quella del 2017, ha visto 615.000 visitatori nel periodo di apertura, cui si aggiungono quelli del vernissage che furono 25.000.

L'aumento delle entrate proprie che ne è conseguito, in particolare per la mostra d'arte, rende la gestione della stessa mostra assai più indipendente da contributi di terzi e, nello specifico, da quel concorso alle spese di trasporto che nelle Biennali ha sempre rappresentato un costo elevato per la complessità dei trasporti di una mostra che si svolge in laguna. A partire dall'edizione del 2019 sono state adottate nuove disposizioni e, conseguentemente, saranno in larga misura contratti i ringraziamenti per supporti e contributi, fermo restando l'importante ruolo di sponsors e donors.

Si tratta di un traguardo molto importante nella vita della Biennale.

Il visitatore è così diventato il nostro partner. E questo in armonia con l'impostazione data a tutte le mostre, qualunque ne sia stato il titolo, quali mostre aperte, aventi prioritaria finalità quella di un libero e fertile incontro tra opera, artista e visitatore.

LA BIENNALE DI VENEZIA: VISITOR AS PARTNER

Paolo Baratta¹

La Biennale di Venezia ceased being a part of the so-called «parastato» (semi-state body) system and was transformed into an autonomous, entrepreneurial, private-law entity. After first being denominated a Cultural Society, it was later defined a Foundation.

Its mission is to promote – nationally and internationally – study, research, and documentation in the field of the contemporary arts, and to organize internationally-significant events in its artistic sectors on a biennial level or more frequently. La Biennale is active in six artistic sectors – a rarity in the world of the arts.

La Biennale was founded in 1893; in 1895, the first art exhibition was held and right from the start it was conceived as a recurring event. Starting in 1907, foreign pavilions were added. In 1930, it was decided to introduce a sector dedicated to Theatre, followed by Cinema in 1932, when the world's first film festival was organized. In 1934, it was Music's turn; in 1980, Architecture; and finally, in 1998, Dance. La Biennale oversees its own Historical Archive.

Over this long period of time, La Biennale has weathered various vicissitudes, reflections of the international and political events which have occurred in over 120 years of history. Statutory reform was debated at length after 1968 and it was partially imple-

¹ President of La Biennale di Venezia

mented in 1973. But an extended period of difficulty resulted in more radical reforms in 1998, leading to the creation of a new organizational, administrative, and management system.

La Biennale can be called a public body which has the form of a foundation governed by private law, as expressly stated in its founding statute. As such, it is part of that vast and multifaceted group of subjects that have been created by legislators in Italy every time a public action is initiated which, by its nature, must be conducted following entrepreneurial methods and criteria. Thus, it is entrusted to an autonomous organism operating as a business, rather than being governed by the ordinary organisms of public administration. In the archipelago of public organisms which define public activity in Italy, La Biennale is one of the most clearly autonomous.

The reasons behind La Biennale's autonomy; its cultural and scientific autonomy

Question: why did the State decide to endow the country with an institution of this type and to give it such an autonomous and entrepreneurial orientation?

We could answer the first part of this question by noting the evident public goal behind the creation of La Biennale: it must compensate for a relative dearth of instruments of access for the public and a deficiency in the number of instruments of research and experimentation in the fields in which it operates.

This objective, to promote access, might be a sufficient motive for a number of La Biennale's aspects and for a few of its activities. But it might not be exhaustive for all its activities, above all if one bears in mind that we are living in an era of widespread and free information, a multiplication of subjects working in the artistic fields, and an expansion of markets and exchanges: for example, in the field of the visual arts. Thus, a public intervention must qualify itself in view of the possible objection raised by those who believe that, nowadays, private initiatives are sufficient in all these areas. It can be concluded, therefore, that this public institution must provide «something more» than what the market offers; that is, through its autonomous choices and distinct, dialectic activity, it must enhance the panorama of the subjects operating in these sectors. In particular, it must avoid pursuing ends

which are non-artistic, economic, or politically propagandistic. It must also avoid indulging in the smug support of corporate interests, in a preferential orientation toward preconceived aesthetic and theoretical criteria, or in ideologies of identity and identification, etc. etc. As the statute indirectly indicates, its mission must be carried out «in a spirit of research», making it a place of knowledge within a relationship of free dialogue conducted through choices that are devoid of third-party interests. Thus, the autonomy given to La Biennale is not simply a facilitation granted in order to achieve greater efficiency, but is instead one of its primary *raison d'être*. It can be concluded that only through this autonomous vitality can the intended public interest be achieved. These obligations inform the operative decisions of the biennial venture. The pursuit of turnover is not the primary objective of its autonomous management; if anything, it is an ancillary factor compared to its primary mission: cultural autonomy.

There has been a noticeable increase in the number of visitors over the past few years. In 1999, the first Art Exhibition to be held after La Biennale's reform registered 180,000 visitors. The most recent Exhibition, in 2017, numbered 615,000 visitors during the regular opening period, plus another 25,000 visitors during the vernissage.

The increase in admissions, in particular regarding the Art Exhibition, has made the running of this latter Exhibition much more independent of third-party contributions, in particular, the participation in transportation fees, which have always represented a high expense for the Biennale due to the complexity of transportation for an exhibition taking place in the Venetian lagoon.

Starting with the 2019 exhibition, new arrangements have been adopted which will, to a large extent, reduce the number of expressions of gratitude for support and contributions, without disregarding the important role played by sponsors and donors.

This is a major achievement in the life of La Biennale.

In this way, our visitors become our partners. This is the orientation that has been given to all the exhibitions, regardless of their title: open exhibitions whose primary goal is the free and fertile encounter between work of art, artist, and visitor.



MUSEO E FONDAZIONE SOLOMON R. GUGGENHEIM: FINANZIAMENTI PRIVATI PER L'EDUCAZIONE ALL'ARTE

Richard Armstrong¹

ÆS: Fin dai suoi inizi il Solomon R. Guggenheim Museum è stato un punto di snodo per nuove forme d'arte e nuove idee. La sua architettura, non solo immobiliare ma anche legale, è unica al mondo e costituisce un esempio. Il Museo è una fondazione privata ma ha anche creato trust e altre forme di cooperazione che sono prese come esempio nel mondo. Ed è anche un hub per l'arte e il diritto fiscale. Può spiegarcelo?

RA: Il Guggenheim ha sempre avuto una visione rivolta all'esterno: dalla sua originaria attenzione all'arte non oggettiva europea sino alla creazione della sua im-

¹ Direttore del Solomon R. Guggenheim Museum and Foundation

pronta globale con l'aggiunta della collezione Peggy Guggenheim nel 1979, del Guggenheim Museum Bilbao nel 1997, e dei progetti per il futuro Guggenheim Abu Dhabi. Oltre alla nostra costellazione internazionale di musei, siamo stati anche pionieri nell'espandere la definizione di storia dell'arte globale attraverso una serie di progetti di successo e collaborazioni tra cui la nostra iniziativa artistica asiatica, la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, e la Robert H.N. Ho Family Foundation Chinese Art Initiative. In tutti questi progetti, miriamo a celebrare e a riflettere il mondo culturalmente ricco e interconnesso in cui viviamo.

ÆS: Una missione della Fondazione Solomon Guggenheim è anche aprire musei in tutto il mondo. Questo è il vostro modello organizzativo. Cosa ne pensate delle diverse legislazioni (sia nel campo del diritto che fiscali) in altri paesi? Ad esempio: la legge italiana sull'arte è più restrittiva di quella statunitense sia in termini di vendita di opere d'arte all'estero sia in termini di difficoltà di dedurre donazioni o investimenti in arte ed in generale diversa è la cultura dalla tassazione.

RA: Ognuno dei musei della nostra costellazione internazionale ha una propria forma di governo. La Fondazione Solomon R. Guggenheim è stata fondata nel 1937 e comprende la Peggy Guggenheim e il Solomon R. Guggenheim Museum di New York. I musei aggiuntivi della costellazione condividono gli obiettivi della Fondazione per promuovere una maggiore comprensione e apprezzamento dell'arte moderna e contemporanea, ma sono gestiti in modo indipendente: il Museo Guggenheim di Bilbao è di proprietà e gestito dal governo basco con il contributo curatoriale e programmatico della Fondazione Guggenheim, e il futuro Guggenheim Abu Dhabi sarà di proprietà e gestito dal governo di Abu Dhabi in collaborazione con la Fondazione Guggenheim. Ciascuno di questi accordi risponde al contesto giuridico e governativo specifico e alla complessità del paese in cui si trova ogni museo.

ÆS: La Guggenheim Foundation ha capito per prima che la direzione globale nel campo delle attività senza scopo di lucro è quella di cercare una sostenibilità economica priva del contributo pubblico. In Italia questo dovrebbe essere il significato della Riforma. Negli Stati Uniti avete contributi pubblici?

RA: I contributi filantropici di individui, fondazioni e società sono una necessità per la maggior parte dei musei statunitensi, che generalmente non ricevono finanziamenti pubblici o governativi. Il Guggenheim ha una struttura più piccola di quella di altri importanti musei americani simili e quindi riusciamo ad affidarci molto alla biglietteria e alle relative entrate (ad esempio, vendite al dettaglio, ristoranti) per coprire i nostri costi operativi. Abbiamo avuto la fortuna di ricevere un forte sostegno da parte dei nostri fiduciari e di altri donatori, nonché dei membri, ma è una sfida dover costantemente raccogliere fondi. Questo è il motivo per cui le nostre solide collaborazioni globali con aziende e fondazioni sono vitali per sostenere la missione del Guggenheim e per amplificare gli effetti del nostro lavoro in modo che siamo in grado di raggiungere il pubblico più ampio e diversificato.

ÆS: *La vostra esperienza è internazionale. I vostri fiduciari siedono nei consigli di amministrazione di importanti istituzioni e siete esperti del mercato mondiale. Come vede il panorama internazionale e italiano nella partnership pubblico/privato, nell'attenzione alla raccolta, nella facilitazione dell'arte? In altre parole, cosa dovremmo fare per cercare di attirare il capitale straniero in Italia e assicurarsi che i privati ritornino a comprare nel nostro paese, alzando il nostro mercato al livello di New York o di Londra? Cosa dovremmo cambiare, che cosa dovremmo «importare» in Italia e, al contrario, che cosa possiamo esportare all'estero?*

RA: L'Italia ha un ineguagliabile patrimonio storico e molte delle politiche concernenti la vendita e l'acquisto di opere d'arte mirano a proteggere e a preservare questi tesori. Allo stesso tempo, tuttavia, queste norme sortiscono l'effetto di rendere difficile collezionare l'arte contemporanea italiana, che è uno dei motivi per cui molti collezionisti investono altrove. Il Guggenheim ha recentemente collaborato con la Galleria D'Arte Moderna a Milano, e ciò ha offerto ai visitatori l'opportunità unica di poter colà ammirare le opere provenienti da ogni parte del mondo che il museo Guggenheim ha recentemente collezionato nel contesto di un lavoro più storico. Questo tipo di collaborazioni potrebbe diventare sempre

più frequente e costituire uno strumento con cui le istituzioni contribuiscono a colmare eventuali lacune create dalla struttura giuridica nazionale senza doverne cambiare il sistema o dover sviluppare una mentalità «alternativa».

ÆS: Lavazza e UBS sono partner globali. Quale è il vostro rapporto con loro e con tutti i vostri donatori o sponsors? Ci sembra che tutti abbiano dimostrato una passione per l'arte. Questo in accordo con la vostra missione di promuovere la comprensione e l'apprezzamento dell'arte.

Ra: Il Guggenheim ha la fortuna di annoverare tra i propri sponsor le società italiane Lavazza e Ornellaia e di avere Francesca Lavazza nel proprio Consiglio di Fondazione. Lavazza è anche un generoso sostenitore della collezione Peggy Guggenheim. I nostri sponsor aziendali seguono una lunga tradizione di persone illuminate che rendono l'arte fruibile al pubblico. Nello sviluppare progetti quali quelli con la Collezione, la Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, la Robert H.N. Ho Family Chinese Art Initiative, e il BMW Guggenheim Lab, abbiamo avuto la fortuna di lavorare con imprese e istituzioni le quali ci hanno supportato, rendendo possibile istituire nuove borse di studio e ampliare la nostra collezione in modi lungimiranti. Questo supporto ci ha aiutati quindi ad estendere la nostra missione ad un pubblico più ampio e globale.

ÆS Quanto è importante l'istruzione per il vostro Museo?

Ra: Il Guggenheim ha le sue radici in un'ambizione educativa quella cioè di promuovere una maggiore comprensione e apprezzamento dell'arte moderna e contemporanea. In questo spirito, il Museo serve ogni anno quasi 300.000 persone di tutte le età e abilità con una varietà di programmi volti a promuovere un rapporto duraturo con l'arte. Le nostre collaborazioni globali sono state in gran parte create per sostenere questa missione e coltivare nuovi modi di vedere, costruire comunità, e per offrire esperienze percettive ad un pubblico più vasto e geograficamente diversificato di quanto potremmo raggiungere da soli.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM AND FOUNDATION: PRIVATE FUNDING FOR ART EDUCATION

Richard Armstrong¹

ÆS: From its very beginnings the Solomon R. Guggenheim Museum has been a hub for new art and new ideas. His architecture, not only for the buildings but legal's too, is unique in the world and an example. The museum is a private foundation but has also created trusts and other forms of cooperation that are set for example in the world. An art and fiscal law hub too. Can you explain?

RA: The Guggenheim has always been outward-looking in its worldview—from its early focus on non-objective art from Europe to the creation of its global footprint with the addition of the Peggy Guggenheim Collection in 1979, the Guggenheim Museum Bilbao in 1997, and plans for the future Guggenheim Abu

¹ Director of the Solomon R. Guggenheim Foundation and Museum

Dhabi. In addition to our international constellation of museums, we have also been pioneers in expanding the definition of global art history through a number of successful projects and collaborations including our Asian Art Initiative, the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, and the Robert H.N. Ho Family Foundation Chinese Art Initiative. In all of these projects, we aim to celebrate and reflect the culturally rich and interconnected world in which we live.

ÆS: One mission of the Solomon Guggenheim Foundation is also open museums around the world. Which is yours organizational models. What do you think of different legislations (both of law and tax) in other countries? For example: Italian Art law is more restrictive than the US one both in terms of the sale of artworks abroad and in terms of difficulty of deducting donations or investments in art and culture from taxes.

RA: Each of the museums in our international constellation has its own form of governance. The Solomon R. Guggenheim Foundation was established in 1937 and includes The Peggy Guggenheim and the Solomon R. Guggenheim Museum in New York. The additional museums in the constellation share the Foundation's goals to promote greater understanding and appreciation of modern and contemporary art, but are independently operated: The Guggenheim Museum Bilbao is owned and operated by the Basque government, with curatorial and programmatic input from the Guggenheim Foundation, and the future Guggenheim Abu Dhabi will be owned and operated by the government of Abu Dhabi in collaboration with the Guggenheim Foundation. Each of these arrangements responds to the specific legal and government context and complexities of the country in which each museum is located.

ÆS: As first Guggenheim Foundation understood that throughout the world the direction in which we are proceeding in the field of non-profit activities is to search for an economic sustainability free from the public contribution. In Italy this should be the meaning of the reform. In US do you have public contributions?

RA: Philanthropic contributions from individuals, foundations, and corpora-

tions are a necessity for most U.S. museums, which generally do not receive public or government funding. Because the Guggenheim has a somewhat smaller endowment than that of comparable American museums, we also rely heavily on admissions and related revenue (e.g., retail, dining) to help cover our operating costs. We have been fortunate to receive strong support from our trustees and other donors as well as members, but it is a challenge to consistently have to raise money. This is one reason that our strong global collaborations with corporations and foundations are so important to supporting the mission of the Guggenheim, and to amplifying the effects of our work so that we are able to reach larger and more diverse audiences.

ÆS: Your experience is of international rank. Your trustees sit on the boards of important institutions and you are expert on the world market. What about international and Italian panorama in the public/private partnership, in attention to collecting, in facilitation of art? In other words what we should change to bring foreign capital into Italy and make sure that private individuals return to buy in our country, raising our market to the level of New York or London? What should we «import» in Italy and, on the contrary, what do we envy abroad?

RA: Italy is unparalleled in historical resources, and many of the policies around selling and collecting art aim to protect and preserve these treasures. At the same time, however, these regulations have a complicating effect on the collecting of contemporary Italian art, which is one of the reasons you've seen many collectors investing elsewhere. The Guggenheim recently collaborated with the Galleria d'Arte Moderna in Milan, which offered visitors a unique opportunity to view Guggenheim's newly-collected works from around the globe in the context of more historic work at GAM. These collaborations may become an increasingly frequent way for institutions to help fill gaps created by any one country's legal structure without having to change the system or develop an «either-or» mentality.

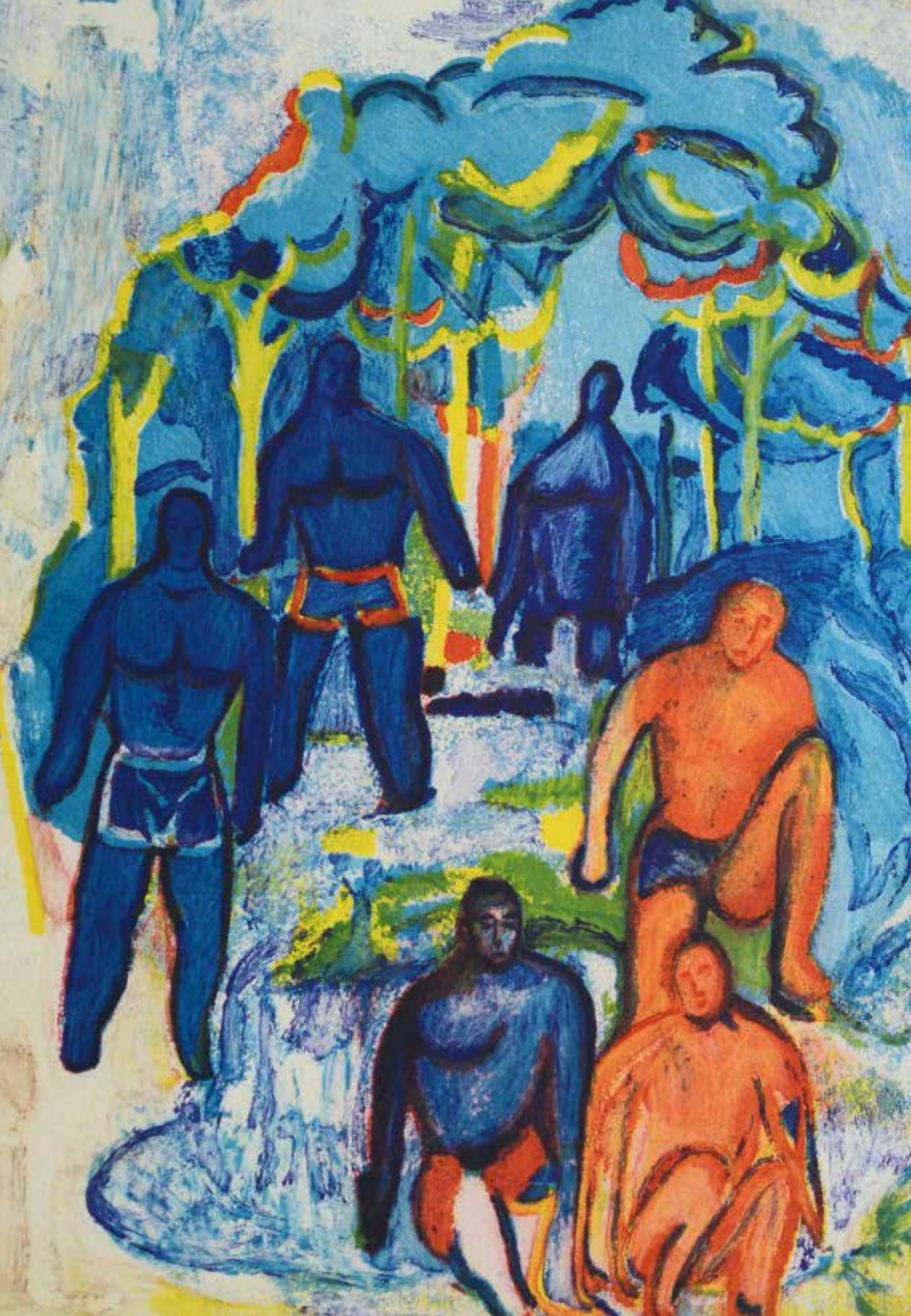
ÆS: Lavazza and UBS are global partner. Which one is your relationship with them

and with all your donors or sponsors? It seems to me that all of them demonstrated a passion for art. This in agreement with yours mission to promoting the understanding and appreciation of art.

RA: The Guggenheim is fortunate to have the Italian corporations Lavazza and Ornellaia as sponsors, and to have Francesca Lavazza on our Board of Trustees. Lavazza also is a generous supporter of the Peggy Guggenheim Collection. Our corporate sponsors follow in a long tradition of enlightened people making art available to the public. Through supported projects such as the Panza Collection Initiative, the Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative, the Robert H.N. Ho Family Chinese Art Initiative, and the BMW Guggenheim Lab, we've been fortunate to work with corporate and institutional on projects that have yielded new scholarship, built our collection in forward-looking ways, and helped us extend our mission to an expanded global audience.

ÆS: Is education important for your museum?

RA: The Guggenheim has its roots in an educational ambition: to promote greater understanding and appreciation of modern and contemporary art. In that spirit, the museum serves nearly 300,000 people of all ages and abilities each year with a variety of programs aimed at fostering a long-lasting relationship with art. Our global collaborations have largely been created to support this mission and nurture new ways of looking, building community, and expanding immersive experiences to a wider and more geographically diverse audience than we can reach on our own.



INVESTIRE IN CULTURA PER TRASFORMARE LA SOCIETA': RUOLO E SIGNIFICATO DELLE FONDAZIONI PRIVATE

Carola Carazzone¹

Gli anni della crisi hanno portato a una distorta concezione della cultura in Italia. Più che risorsa, più che patrimonio, troppo spesso è ancora vista come lusso, come un qualcosa di decorativo, di ancillare, di cui occuparsi la domenica pomeriggio. Questo, in un paese come il nostro - la nazione al mondo che ha più siti Unesco patrimonio dell'umanità - che soffre di stagnazione economica e tassi di disoccupazione tra i più alti d'Europa, è miopia politica pura: significa svalutare e continuare cecamente a ruotare intorno a bisogni, senza essere capaci di vedere asset fondamentali (*asset based community development*) e partire da essi per innescare processi di sviluppo umano e sostenibile. La cultura è da sempre contaminazione, ricerca di identità aperte, propensione al dialogo e alla creazione di ponti e finalmente questo ruolo della cultura quale humus

¹ Segretario generale di Assifero - Associazione italiana delle fondazioni ed enti della filantropia istituzionale e membro del board di Ariadne- European Funders for Social Change and Human rights, DAFNE - Donors and Foundations Networks in Europe e ECFI- European Community Foundations Initiative

straordinario sia per la condivisione dei valori sia per la costruzione di realtà in dialogo, aperte, capaci di comprendere le ragioni dell'altro e di integrarle in sintesi nuove sta emergendo. Si veda a riguardo, per esempio, il lavoro di avanguardia promosso da European Cultural Foundation.

Per quanto riguarda le fondazioni private italiane - fondazioni di famiglia, di impresa, di comunità e altri enti filantropici-, spesso emergenze economiche e sociali di vario tipo hanno catalizzato la loro attenzione e incentrato la loro azione sull'assistenza e i servizi alle persone vulnerabili, andando a colmare le falle di un welfare italiano in grande difficoltà.

Negli anni più recenti però si sono formati esempi fantastici che dimostrano la capacità del patrimonio culturale di costituire una leva fondamentale del benessere della società e della valenza strategica della cultura e delle sue potenzialità uniche di trasformazione individuale e sociale nell'attuale momento storico. In merito all'impatto sulla persona di cui è capace l'investimento sulla cultura basta leggere l'Atlante dell'infanzia a rischio sulle periferie dei bambini e la povertà educativa. In merito all'impatto sociale, ed economico, di cui è capace l'investimento sulla cultura, basta guardare alle ramificazioni del nuovo ecosistema ibrido della «cultura trasformativa» di cui ormai fanno parte migliaia di organizzazioni e decine di migliaia di persone, sia nelle grandi città che nelle zone rurali e nelle aree interne, in cui la cultura diventa straordinaria leva di crescita, di sviluppo economico, di buona occupazione e di riconversione dei territori.

Si tratta di realtà che sfuggono alle distinzioni classiche, muovendosi agilmente tra terzo settore, imprenditoria giovanile, sperimentazione artistica e tecnologica. Tante di loro sono emerse proprio su iniziativa di fondazioni private e di alcuni bandi innovativi da esse promossi: Culturability (di Fondazione Unipolis), Il bene torna comune (di Fondazione CON IL SUD), FUnder35 (di Acri), cheFare (dell'omonima associazione), iC-InnovazioneCulturale (di Fondazione Cariplo), Open E Ora! (di Compagnia di San Paolo).

Le organizzazioni della «cultura trasformativa» sono caratterizzate da: una nuova e

diversa consapevolezza della sostenibilità economica della progettualità culturale; l'essere immersi in reti di relazioni trasversali con pubblici dinamici (online ed offline) e stakeholder su livelli molto diversi; un capitale enorme di competenze, dato da biografie professionali che passano spesso per percorsi accademici nazionali ed internazionali; un legame con i territori in cui operano che li porta ad essere attivatori di processi coesione sociale; un ruolo di attivatori nei processi di rigenerazione urbana; una costante attenzione agli impatti, non solo economico, ma anche sociale, culturale, ambientale, civile.

Ora, il punto è che queste organizzazioni della cultura trasformativa hanno le potenzialità per essere attivatori e attori di *system change*, ma hanno bisogno di finanziamenti per la missione, non per progettini; finanziamenti non solo legati alle attività di un progetto, ma all'organizzazione stessa, al rafforzamento delle sue capacità, anche di cogliere nuove opportunità e collaborare con altre organizzazioni del terzo settore e altri partner diversi.

I finanziamenti di cui hanno bisogno vitale sono di lungo periodo, flessibili, non solo donazioni monetarie a fondo perduto, ma un portfolio di donazioni monetarie e non, come relazioni, connessioni e altri tipi di supporto (per esempio uso di spazi, prestiti, garanzie per l'ottenimento di prestiti).

Da parte delle fondazioni private è necessario un cambio di paradigma, una vera e propria trasformazione del modo di finanziare, di investire, di erogare che necessita di nuove policy e modalità di finanziamento, diverse dai bandi.

Il primo passo che i finanziatori privati dovrebbero fare è spostare la loro attenzione dagli input – e dal controllo su quegli input - ai processi e ai risultati, o meglio all'impatto: *outcomes* e non solo *outputs* e selezionare gli enti del terzo settore su cui investire, non certo aprioristicamente (amici degli amici), ma attraverso policy di *scouting*, dialogo costante, accreditamento e costruzione di relazioni di fiducia basate sulla condivisione della missione e meccanismi di comparazione degli obiettivi strategici. Costruire partnership strategiche su missioni, che scardinino la relazione erogatore- beneficiario di progetto, verso un modello in cui il partner finanziatore e il

partner implementatore stanno in una relazione di partnership strategica e non di dipendenza top-down.

Questo nel nostro paese – dove il 99% delle fondazioni private usano ancora le stesse modalità di finanziamento degli enti statali e pubblici - sarebbe un cambio epocale, un cambio di paradigma.

L'unicità del valore delle fondazioni filantropiche infatti sta nella qualità della ricchezza privata che possono mettere a disposizione del bene comune, non certo nella quantità, visto che anche messe tutte insieme non potrebbero mai sostituire i budget pubblici.

La loro unicità sta nel fatto che essendo politicamente e finanziariamente indipendenti, non sono legate ai tempi brevi della politica di oggi che deve fagocitare risultati di breve periodo: le fondazioni filantropiche hanno una enorme libertà strategica e una ampia flessibilità e agilità di azione.

Negli ultimi dieci anni le fondazioni private più importanti del mondo hanno scelto di investire in supporto generale operativo (*core support*) per i loro partners (in italiano si dice ancora beneficiari) per buona parte dei loro budget: Bill and Melinda Gates, Ford Foundation, OSF- Open Society Foundation, OAK Foundation, Jacobs Foundation. Abbiamo bisogno di fondazioni filantropiche italiane che abbiano, allo stesso tempo, l'umiltà e il coraggio per fare questo passo: l'umiltà di riconoscere nelle organizzazioni dei veri partner strategici e non dei meri beneficiari- ricettori di finanziamenti e il coraggio di rivoltare completamente le dinamiche di potere erogatore-beneficiario dell'attuale sistema incentrato sui bandi e il punto di partenza dal controllo degli input agli outcome, per favorire l'*empowerment* e la partecipazione attiva, libera e significativa di partner- enti del terzo settore al cambiamento sociale. Questo concretamente significa anche superare l'idea della percentuale dei costi cosiddetti di struttura sui finanziamenti erogati per progetti.

Le fondazioni filantropiche hanno il potere per prendere l'iniziativa e rompere il circolo vizioso della fame delle organizzazioni del terzo settore e il circolo vizioso che le porta in una situazione di debolezza e dipendenza.

INVESTING IN CULTURE TO TRANSFORM THE COMPANY: ROLE AND MEANING OF PRIVATE FOUNDATIONS

Carola Carazzone¹

The years of crisis led to a distorted conception of culture in Italy. More than a resource, rather than a heritage, too often it is still seen as a luxury, as something decorative, of ancillary, to be dealt with on Sunday afternoons. This, in a country like ours - the nation in the world that has the most UNESCO world heritage sites - which suffers from economic stagnation and unemployment rates among the highest in Europe, is pure political myopia: it means devaluing and continuing blindly to revolve around needs, without being able to see fundamental assets (asset based community development) and start from them to trigger processes of human and sustainable development.

Culture has always been a contamination, a search for open identities, a propen-

¹ General Secretary of Assifero - Italian Association of Foundations and Institutions of Institutional Philanthropy and Member of the Board of Ariadne - European Funders for Social Change and Human Rights, DAFNE - Donors and Foundations Networks in Europe and ECFI- European Community Foundations Initiative.

sity for dialogue and the creation of bridges, and finally this role of culture as an extraordinary humus both for the sharing of values and for the construction of reality in dialogue, open, capable of understanding the reasons of the other and to integrate them in new syntheses is emerging. See, for example, the avant-garde work promoted by the European Cultural Foundation.

As regards Italian private foundations - family, business, community and other philanthropic foundations -, often economic and social emergencies of various types have attracted their attention and focused their action on assistance and services to vulnerable people, going to fill the gaps of an Italian welfare in great difficulty. In recent years, however, fantastic examples have been formed that demonstrate the ability of cultural heritage to constitute a fundamental lever for the well-being of society and the strategic value of culture and its unique potential for individual and social transformation in the current historical moment. With regards to the impact on the person of whom the investment in culture is capable, it is sufficient to read the atlas of children at risk on the peripheries of children and educational poverty.

With regard to the social and economic impact that investment in culture is capable of, it is enough to look at the ramifications of the new hybrid ecosystem of the «transformative culture» of which thousands of organizations and tens of thousands of people are now part, both in the large cities in rural areas and in inland areas, where culture becomes an extraordinary lever for growth, economic development, good employment and the conversion of territories.

These are realities that escape the classic distinctions, moving easily between the third sector, youth entrepreneurship, artistic and technological experimentation. Many of them have emerged precisely on the initiative of private foundations and of some innovative tenders promoted by them: Culturability (of the Unipolis Foundation), The common good returns (of Foundation CON IL SUD), FUnder35 (of Acri), cheFare (of the homonymous association), iC-InnovazioneCulturale (from Foundation Cariplo), Open E Ora! (of Compagnia di San Paolo).

The organizations of the «transformative culture» are characterized by: a new and different awareness of the economic sustainability of cultural planning; being immersed in networks of transversal relationships with dynamic audiences (online and offline) and stakeholders at very different levels; an enormous capital of skills, given by professional biographies that often pass for national and international academic courses; a link with the territories in which they operate that leads them to be activators of social cohesion processes; a role of activators in urban regeneration processes; constant attention to impacts, not only economic, but also social, cultural, environmental, civil.

Now, the point is that these transformative culture organizations have the potential to be system change activators and actors, but they need funding for the mission, not for projects; funding not only linked to the activities of a project, but to the organization itself, to strengthening its capacities, also to seize new opportunities and collaborate with other third sector organizations and other different partners. Funding needed by civil society organizations is long-term, flexible and not necessarily just grants, but instead a portfolio of monetary and non-financial support, such as relationships, connections and other types of contributions (for example, use of spaces, loans, guarantees for obtaining loans).

On the part of the funders there is a need for a real transformation in their way of financing, of investing, of grant-making: this requires new policies and alternative methods of financing, other than simple calls for proposals.

The first step that the funders should make is to shift their attention from the inputs - and from control over those inputs - to the processes and results, or better to the impact generated (*outcomes*, not just *outputs*) when it comes to selecting the civil society organizations they'll invest in. This certainly should not be an a priori (friends of friends), but through scouting policies, constant dialogue, accreditation and building trust relationships based on the sharing of the mission and mechanisms for comparing strategic objectives. It's about building strategic partnerships on missions and disrupting the funder-ben-

eficiary relationship, towards a model in which both actors are part of a strategic partnership rather than a top-down dependency.

The unique value of philanthropic foundations lies in the private wealth that they can make available for the common good and in the quality of their assets, not their quantity, given that even combined they could never replace public budgets. Politically and financially independent, philanthropic foundations have enormous strategic freedom as well as wide flexibility and agility in action.

As opposed to emergency - driven public policies, foundations today -- far from being mere «buffer funders»- are probably among the most capable actors of innovation and social change, more effective in putting the future back at the centre of political and social action.

Why do foundations - that have distinctive features that no other public donor has - need to invest in organizations and strategic objectives, rather than just in projects?

In recent years the world's most important foundations such as the Bill and Melinda Gates, Ford Foundation, OSF-Open Society Foundation, OAK Foundation and others engaged in venture philanthropy and impact investment have chosen to invest in core support for their partners (which in Italian are still called «beneficiaries») for most of their budgets.

allowed us to contribute to the development of strong, resilient and effective organizations - which we're very proud of.

We need Italian philanthropic foundations to have, at the same time, the humility and courage to take this step: the humility to recognize in non-profit organizations true strategic partners (and not mere recipients of funding) and the courage to completely overturn on the one hand the donor-beneficiary power dynamics typical of the current system focused on calls for funding and on the other the starting focus (from the control of inputs to outcomes), to foster the empowerment and an active, free and significant participation of civil society partners in social change processes.

If philanthropic foundations don't lead the way, no one else will: not public donors and even less their «beneficiaries».

The power dynamics between funders and grantees today, in Italy - where the legacy of «low pay, make do, and do without» is widespread culture - make it difficult if not impossible for non-profit organizations to take the initiative and escape the vicious cycle of the «project factory» - no core funding.

Foundations have all the power to take the initiative and break the vicious circle of hunger in civil society organizations, to eradicate both the myth of «doing increasingly more with increasingly less» and the vicious cycle that leads them into situations of weakness and dependency.



FONDAZIONE HENRAUX: IMPRESA E VISIONE DA MICHELANGELO A CRAGG

Paolo Carli¹

Una storia di passione

La Fondazione Henraux nasce nel 2011 per dare corpo all'idea di Erminio Cidonio di realizzare a Querceta un polo internazionale di scultura.

All'inizio della mia carriera ho lavorato nell'azienda di famiglia. Nel 2003 mi è stato chiesto di rilevare la società Henraux ormai al fallimento e, in un momento di «follia», ho accettato di intraprendere questa avventura.

Ero consapevole di assumermi una grande responsabilità, sia per l'impegno finanziario necessario a risollevere le sorti dell'azienda, sia per il territorio e il tessuto sociale in cui ha operato per quasi due secoli. Henraux ha da sempre rappresentato l'eccellenza nella lavorazione del marmo grazie all'elevata maestria degli artigiani e l'avanzato grado di tecnologia.

È stato per me illuminante l'incontro ideale con colui che ha reso grande questa società: Erminio Cidonio, l'amministratore che l'ha diretta tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

¹ Presidente Fondazione Henraux

Cidonio proveniva da una famiglia di costruttori che nel dopoguerra assunse il controllo della Henraux Spa in occasione della ricostruzione dell'Abbazia di Montecassino. La sua famiglia aveva deciso di acquisire un'azienda in grado di ristrutturare tutti i grandi edifici religiosi in un'Europa devastata dalla guerra.

Henraux realizzò tutto il figurativo religioso in marmo dell'epoca, in una Pietra-santa già famosa dai tempi di Michelangelo. Terminato il periodo delle ristrutturazioni sacre, Cidonio comprese che era venuto meno il filone fino ad allora portante ma, nel contempo, ebbe la fortuna di incontrare Henry Moore, arrivato in Versilia per produrre una grande scultura commissionata dall'Unesco.

La società ha iniziato in questo modo a confrontarsi con le grandi opere plastiche e monumentali contemporanee. Moore si rivolse a Henraux che al tempo era l'unica azienda strutturata in grado di interpretare e lavorare i bozzetti con tecnologie avanzate e maestranze secolari.

Con Moore arrivarono tutti i più importanti scultori, tra i quali, Noguchi, Arp, Marini, Mirò, Papa, Vantongerloo, Poncet e Querceta divenne uno dei principali poli internazionali di scultura.

Cidonio conobbe personalmente alcuni tra i più importanti artisti dell'epoca e organizzò un simposio durante il quale gli scultori venivano invitati a realizzare con il marmo messo a disposizione da Henraux due copie di un'opera: la prima per l'artista e la seconda da lasciare in dono all'azienda. In questo modo prese vita la grande Collezione Cidonio, oggi quasi del tutto acquisita da IntesaSanPaolo.

Il simposio è stato una eccezionale opportunità industriale (permettendo alla società di acquisire una collezione di grande valore) e di comunicazione. Cidonio diede forma a una strategia di marketing innovativa, interpretando il percorso di Olivetti e declinandolo inoltre in un'iniziativa editoriale: *Marmo*, una rivista in 5 edizioni, dal 1960 al 1972, a cui hanno contribuito famosi grafici e fotografi dell'epoca come ad esempio Ugo Mulas.

Successivamente la società, a causa di investimenti sbagliati, si trovò ad affrontare una grave crisi finanziaria e venne acquisita dalla Banca Commerciale.

Studiando la storia dell'azienda sono venuto a conoscenza del progetto di Cidonio e ho deciso di recuperarlo dando continuità a quanto già fatto in passato. Nel 2011 ho dato vita alla Fondazione Henraux che tra i suoi compiti ha quello di promuovere eventi e iniziative culturali per la valorizzazione e lo sviluppo del marmo apuo-versiliese.

Seguendo le orme del mio visionario predecessore, con la Fondazione ho ripreso a pubblicare *Marmo* e ho riattivato all'interno delle strutture produttive della società un atelier di scultura. Ho inoltre dato vita al premio Henraux che nasce dalla volontà di sostenere i giovani nell'utilizzo del marmo e nella produzione di opere che possano coniugare le antiche tradizioni manifatturiere con le nuove tecnologie ed esigenze concettuali della creatività presente.

La prima edizione del premio ha avuto luogo il 21 luglio 2012 in concomitanza dei 60 anni dall'ultimo simposio voluto da Cidonio (a cui il premio è dedicato) ed è stato realizzato in meno di sei mesi grazie all'aiuto determinante di Philippe Daverio, alla presenza di 400 ospiti e con 3 artisti premiati. In questa occasione ho conosciuto Rossana Orlandi che mi ha traghettato verso il design del marmo. Grazie a lei conosco, e ho la fortuna di collaborare, non solo con grandi scultori contemporanei ma anche con i più grandi designer, Michael Anastassiades, Archea Associati, Baldessari e Baldessari, Nacho Carbonell, Ron Gilad, Tomáš Libertíny, Scholten & Baijings.

Oggi, come ieri, le caratteristiche della società Henraux sono quelle di essere all'avanguardia in campo tecnologico (grazie a hardware e software sempre più avanzati), di utilizzare maestranze uniche formatesi nel solco della tradizione e di avere un settore dedicato all'arte e uno al design. Con Henraux oggi lavorano molti artisti tra i quali, per citarne alcuni, Tony Cragg, Helidon Xhixha, Jenny Holzer, Park Eun Sun ed i designer appena citati.

Quando ho rilevato l'azienda e ne ho conosciuto la storia, gli archivi e le vicende, ho compreso di aver a che fare con una realtà che per due secoli è stata un'eccellenza in Italia e nel mondo e la cui memoria va preservata creando un museo

d'impresa. Un progetto che non deve avere uno sguardo rivolto solo al passato, alla storia delle cave, del lavoro duro delle maestranze e degli artisti ma soprattutto verso il presente e il futuro. Un museo che sia un polo culturale contemporaneo dove realizzare una sorta di università del marmo.

La Fondazione Henraux è una Fondazione di diritto privato a partecipazione mista pubblico/privata in cui sono coinvolti oltre a Henraux Spa, che ne ha il controllo, i comuni di Serravezza, Stazzema, Forte dei Marmi e la provincia di Lucca. Tramite la Fondazione ho voluto fortemente rafforzare il legame del territorio con il marmo e gli artigiani che per tradizione lo lavorano, essendo quelli versiliesi tra i più bravi al mondo, nonché la storia del connubio tra marmo e arte. Per questo motivo la fondazione promuove, tra l'altro, la formazione di giovani scultori e l'arte contemporanea in un luogo dove si fa e si respira arte, cultura, marmo vivo, tradizione e contemporaneità. E' la storia della nostra terra e di ciò che la rende un posto unico.

Finanziare la Fondazione

La fondazione non gode di alcun contributo pubblico o aiuto fiscale. Le mostre e il premio Henraux sono economicamente sostenuti dalla società Henraux Spa e dalle aziende private che collaborano con noi.

Nel 2021 festeggeremo 200 anni di storia ed è nostra intenzione celebrare in maniera importante questa ricorrenza. L'arte è nel nostro DNA e questo lo testimoniano le grandi collaborazioni con gli artisti che risalgono già all'800. Le risorse a disposizione non possono però sostenere tutti i progetti che vorremmo porre in essere. Quello del museo risale al 2005 e dopo quasi 14 anni stiamo cominciando solo ora a realizzarlo ristrutturando tutto lo spazio storico. Con maggiori contributi il museo Henraux avrebbe già visto la luce e il grande insediamento industriale e artistico compreso nelle quattro palazzine esistenti sarebbe già fruibile al pubblico.

Il sistema Italia tra finanza e politica

Il sistema fiscale non avvantaggia le relazioni tra pubblico e privato. Le detrazioni

per chi investe in cultura o a fronte di donazioni sono molto basse diversamente da quanto accade in molti altri paesi, specialmente negli Stati Uniti. Una misura urgente che ci darebbe forza nel portare avanti i nostri obiettivi sarebbe l'approvazione di agevolazioni fiscali, così come sarebbe altrettanto utile il rafforzamento l'art bonus per incentivare erogazioni liberali a sostegno dell'arte contemporanea. In questi ultimi anni c'è stata una crescente consapevolezza a riguardo ma c'è ancora molto da fare a partire dai necessari sgravi su operazioni d'impatto culturale, come l'importante ristrutturazione che stiamo realizzando in vista dell'apertura di un museo che restituirà al territorio la fruizione di uno spazio storico.

Il settore pubblico, però, oltre a faticare nell'erogazione di aiuti finanziari al privato che investe nell'arte e nella cultura, non sempre ha un progetto politico culturale chiaro. La politica in questo campo spesso manca di visione. La partecipazione della provincia di Lucca e dei tre comuni nella Fondazione, da me fortemente voluta nell'ottica della fruizione di un spazio importante per la Toscana, ha purtroppo prodotto burocrazia e rallentamenti amministrativi senza, al contrario, diventare il collante per lo sviluppo sociale e culturale.

L'auspicio è quindi che l'amministrazione pubblica sappia adottare politiche economiche adeguate, prevedere lo stanziamento di risorse e costruire una chiara strategia a lungo termine per sostenere il privato nella produzione di cultura ed arte.

La nostra idea di museo d'impresa, in un territorio dove l'arte si crea, comprenderebbe le visite ai centri di produzione delle sculture, l'illustrazione delle tecnologie utilizzate insieme all'indispensabile apporto dei nostri maestri di scultura che lavorano fianco a fianco con gli artisti in un rapporto simbiotico di reciproco apprendimento.

HENRAUX FOUNDATION: ENTERPRISE AND VISION FROM MICHELANGELO TO CRAGG

Paolo Carli¹

A story of passion

The Henraux Foundation was founded in 2011 to give substance to Erminio Cidonio's idea of creating an international sculpture centre in Querceta. At the beginning of my career I worked in the family business. In 2003 I was asked to take over the company Henraux, which was now in financial crisis and, in a moment of «craziness», I accepted to undertake this adventure. I was aware of assuming a great responsibility, both for the financial commitment necessary to revive the fortunes of the company, and for the territory and the social fabric in which it operated for almost two centuries. Henraux has always represented the excellence in marble processing thanks to the high mastery of the artisans and the advanced degree of technology.

¹ President of Henraux Foundation

I was enlightened by the ideal encounter with the one who made this society great: Erminio Cidonio, the administrator who directed it between the fifties and sixties.

Cidonio came from a family of builders who took control of Henraux Spa after the war after the reconstruction of the Abbey of Montecassino. His family had decided to acquire a company capable of restructuring all the great religious buildings in a war-ravaged Europe.

Henraux created all the religious figurative in marble of the time, in a Pietrasanta already famous since the time of Michelangelo. After the period of sacred renovations, Cidonio realized that the hitherto bearing tradition had disappeared but, at the same time, he had the good fortune to meet Henry Moore, who had arrived in Versilia to produce a large sculpture commissioned by UNESCO.

In this way the company began to confront the great contemporary plastic and monumental works. Moore turned to Henraux who at the time was the only structured company able to interpret and work sketches with advanced technologies and centuries-old craftsmen.

With Moore all the most important sculptors arrived, among which, Noguchi, Arp, Marini, Mirò, Papa, Vantongerloo, Poncet and Querceta became one of the main international centres of sculpture.

Cidonio personally knew some of the most important artists of the time and organized a symposium during which the sculptors were invited to make with marble made available by Henraux two copies of a work: the first for the artist and the second for leave as a gift to the company. In this way the great Cidonio Collection came to life, today almost entirely acquired by IntesaSanPaolo.

The symposium was an exceptional industrial opportunity (allowing the company to acquire a collection of great value) and communication. Cidonio gave shape to an innovative marketing strategy, interpreting Olivetti's path and also declinating it in an editorial initiative: *Marmo*, a magazine in 5 editions, from 1960 to 1972, to which famous graphic designers and photographers of the time

contributed as to example Ugo Mulas.

Subsequently the company, due to wrong investments, faced a serious financial crisis and was acquired by the Commercial Bank.

Studying the company's history, I learned about Cidonio's project and decided to recover it, giving continuity to what has been done in the past.

In 2011 I set up the Henraux Foundation which has among its tasks to promote cultural events and initiatives for the enhancement and development of Apuan-Versilia marble.

Following in the footsteps of my visionary predecessor, with the Foundation I resumed publishing *Marmo* and reactivated a sculpture atelier within the company's production facilities. I have also given birth to the Henraux prize that comes from the desire to support young people in the use of marble and in the production of works that can combine ancient manufacturing traditions with the new technologies and conceptual needs of the present creativity.

The first edition of the award took place on 21 July 2012 to coincide with the 60th anniversary of the last symposium commissioned by Cidonio (to which the prize is dedicated) and was created in less than six months thanks to the decisive help of Philippe Daverio, in the presence of 400 guests and 3 award-winning artists. On this occasion I met Rossana Orlandi who led me to the design of marble. Thanks to her I know, and I have the good fortune to collaborate, not only with great contemporary sculptors but also with the greatest designers, Michael Anastasiades, Archea Associati, Baldessari and Baldessari, Nacho Carbonell, Ron Gilad, Tomáš Libertíny, Scholten & Baijings.

Today, as yesterday, the characteristics of the Henraux company are to be at the forefront of technology (thanks to increasingly advanced hardware and software), to use unique craftsmen formed in the tradition and to have a sector dedicated to art and one to design. Many artists now work with Henraux, including, to name a few, Tony Cragg, Helidon Xhixha, Jenny Holzer, Park Eun Sun and the designers just mentioned.

When I took over the company and learned about its history, archives and events, I realized I had to deal with a reality that for two centuries has been an excellence in Italy and in the world and whose memory must be preserved by creating a business museum. A project that should not only have a glance at the past, at the history of the quarries, the hard work of the workers and artists but above all towards the present and the future. A museum that is a contemporary cultural centre where a sort of marble university can be built.

The Henraux Foundation is a private-law foundation with mixed public / private participation in which, in addition to Henraux Spa, which controls it, the municipalities of Serravezza, Stazzema, Forte dei Marmi and the province of Lucca are involved. Through the Foundation I strongly wanted to strengthen the bond of the territory with marble and the artisans who traditionally work it, being the Versilia ones among the best in the world, as well as the story of the marriage between marble and art. For this reason, the foundation promotes, among other things, the training of young sculptors and contemporary art in a place where art, culture, living marble, tradition and modernity are made and breathed. It is the history of our land and of what makes it a unique place.

Financing the Foundation

The foundation does not enjoy any public contribution or tax assistance. The exhibitions and the Henraux prize are economically supported by the Henraux Spa company and by the private companies that collaborate with us.

In 2021 we will celebrate 200 years of history and it is our intention to celebrate this anniversary in an important way. Art is in our DNA and this is demonstrated by the great collaborations with artists that date back to the 1800s. However, the available resources cannot support all the projects we would like to put into place. That of the museum dates back to 2005 and after almost 14 years we are only now beginning to realize it by restructuring all the historical space. With greater contributions, the Henraux museum would have already seen the

light and the large industrial and artistic settlement included in the four existing buildings would already be accessible to the public.

The Italian system between finance and politics

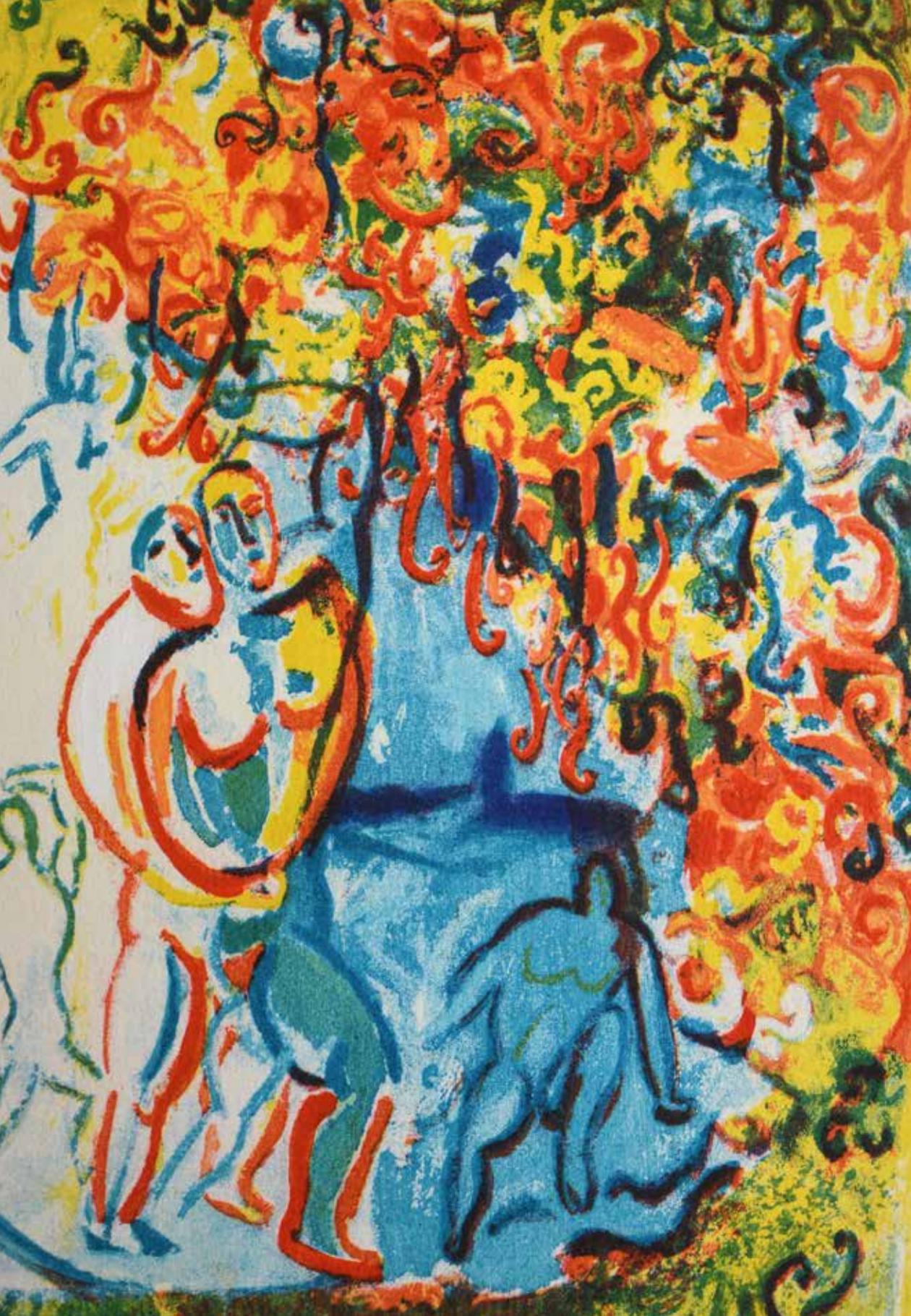
The tax system does not benefit public-private relations. Deductions for those who invest in culture or donations are very low, unlike in many other countries, especially in the United States. An urgent measure that would give us strength in pursuing our goals would be the approval of tax breaks, just as it would be equally useful to strengthen the art bonus to encourage liberal donations in support of contemporary art.

In recent years there has been a growing awareness of this, but there is still much to be done, starting with the necessary relief on cultural impact operations, such as the important restructuring we are carrying out in view of the opening of a museum that will give back to the territory the use of a historical space.

The public sector, however, in addition to struggling to provide financial assistance to the private sector that invests in art and culture, does not always have a clear cultural political project. Politics in this field often lacks vision. The participation of the province of Lucca and the three municipalities in the Foundation, which I strongly desired in view of the use of an important space for Tuscany, has unfortunately produced bureaucracy and administrative slowdowns without, on the contrary, becoming the glue for social development and cultural.

The hope is therefore that the public administration will know how to adopt adequate economic policies, foresee the allocation of resources and build a clear long-term strategy to support the private sector in the production of culture and art.

Our idea of a business museum, in a territory where art is created, would include visits to sculpture production centres, an illustration of the technologies used together with the indispensable contribution of our sculpture masters who work side by side with the artists in a symbiotic relationship of mutual learning.



IMPRESA, STORIA E CULTURA: LA FONDAZIONE LUIGI ROVATI

Giovanna Forlanelli Rovati¹

La Fondazione Luigi Rovati nasce nel 2016 da una forte passione per l'arte e la cultura intrecciata con una lunga storia nell'industria farmaceutica da cui raccoglie un'esperienza decennale di iniziative di responsabilità sociale basate su progetti innovativi, spesso visionari, incentrati sull'arte – dall'antica alla contemporanea – e sulle sue applicazioni educative e formative, nonché sulla volontà di contaminare cultura scientifica, umanistica e storica artistica.

La Fondazione non ha scopo di lucro e opera negli ambiti della promozione e valorizzazione dei beni culturali, artistici e storici, oltre a quelli del sostegno e della promozione della ricerca scientifica in ambito medico.

A oggi la Fondazione ha identificato come progetto principale la realizzazione di un Museo di Arte Etrusca a Milano e ha già avviato collaborazioni con Istituzioni pubbliche e private, operando nel più ampio contesto della restituzione e reintegrazione del patrimonio archeologico del nostro Paese da parte di privati.

¹ Ricopre la carica di Direttore Generale della società di ricerca scientifica e farmaceutica Rottapharm Biotech S.r.l. ed è Vice Presidente Esecutivo della Fondazione Luigi Rovati. Appassionata e collezionista d'arte, nel 2005 fonda la casa editrice *Johan & Levi*

La fruibilità come valore primario

Il museo non è nato per esporre la nostra collezione privata, ma come progetto culturale più ampio. Quando si è presentata la possibilità di acquisire un'importante collezione etrusca di impasti e bucheri residente in Svizzera e di poterla far rientrare in Italia permettendone la fruizione pubblica, non abbiamo avuto indugi. A questa sono seguite altre acquisizioni, principalmente di collezioni storiche residenti in Italia.

Sono inoltre in corso accordi per prestiti da parte di musei pubblici. Il museo vuole dunque proporsi come centro di eccellenza nel campo della conservazione, dello studio e della valorizzazione dei reperti antichi, configurandosi come un polo di aggregazione per le realtà legate all'archeologia etrusca dislocate sul territorio nazionale. Per questo la scelta della sede museale è ricaduta su Milano, snodo di flussi turistico-culturali che si muovono poi in un territorio sempre più esteso e integrato.

Da sempre, ogni iniziativa imprenditoriale della nostra famiglia ha avuto come obiettivo produrre un valore aggiunto nei confronti dei suoi principali interlocutori, attraverso un'intensa attività di ricerca tesa a migliorare la qualità di vita. Questo stesso obiettivo ci ha spinto a «contaminare» la cultura aziendale con l'amore per l'arte.

La ricerca medica, che è il nostro campo di conoscenza (io sono laureata in medicina, così come mio marito, mio suocero e ora nostra figlia), condivide con la pratica artistica valori fondamentali come il desiderio di innovazione e il coraggio della sperimentazione. Negli anni abbiamo perseguito una strategia mirata di promozione e sostegno del patrimonio artistico pubblico e privato che ha arricchito i diversi soggetti del sistema, sviluppando le nostre attività di filantropia. La volontà di continuare tale contaminazione tra spirito imprenditoriale, cultura e coinvolgimento della comunità è alla base del nostro nuovo progetto.

L'arte e la cultura sono un ambito di intervento in cui il privato può contribuire attivamente ed è ormai sempre più chiaro il compito specifico di azioni filantro-

piche pionieristiche: sperimentare nuovi modelli, perseguire progetti visionari e nuove audaci iniziative. L'approccio che utilizziamo nell'attività della Fondazione è lo stesso che impieghiamo nella gestione dell'azienda: metodo, obiettivi, sistemi di valutazione dei risultati e impegno responsabile a favore della collettività.

Dalla società benefit alla sostenibilità

Al momento tutte le attività della Fondazione sono interamente finanziate dalla Holding di famiglia, che nel 2016 si è costituita anche come Società Benefit. Le SB sono società che, nell'esercizio di una attività economica, oltre allo scopo di generare e dividere gli utili perseguono una o più finalità di beneficio comune operando in modo responsabile, sostenibile e trasparente (legge n.208 del 28/12/2015).

Questa nuova forma giuridica è stata scelta dalla famiglia per dare continuità alle sue attività filantropiche: infatti il perseguimento del beneficio comune costituisce un vincolo statutario di cui gli amministratori sono chiamati a rispondere e al quale va prestata particolare attenzione anche nell'organizzazione interna della società.

Per le attività di esecuzione, sviluppo e monitoraggio dei progetti approvati dal C.d.A. è stato costituito un Comitato Benefit in cui sono state attribuite deleghe anche a soggetti estranei agli organi di governo, con riporto diretto agli amministratori designati quali responsabili della realizzazione del beneficio comune.

Questa struttura resta in ogni caso aperta alla possibilità di future alleanze con altri soggetti pubblici o privati, con apporto di contributi o finanziamenti.

Essere Fondazione in Italia

Nella tradizione anglosassone il ruolo del privato è tradizionalmente fondamentale per la sostenibilità delle istituzioni culturali pubbliche. Conseguentemente, la normativa fiscale è molto favorevole e incentiva questa collaborazione. In Italia, nazione in cui la fiscalità è sicuramente meno favorevole e in cui questa relazione stretta tra pubblico/privato è meno usuale, assistiamo sempre più alla nascita di iniziative private che colmano quei «vuoti» che, per la scarsità di risorse, le amministrazioni pubbliche non possono riempire.

Milano, con Fondazioni private quali Cariplo, Prada, Trussardi, Carriero, è un esempio di questa logica. In tutti questi casi il rapporto con il sistema pubblico è fondamentale per poter realizzare e rendere concrete e durature le iniziative. Ma il sistema pubblico deve essere in grado di innovare tempi e modi per creare una relazione che dia valore ai rispettivi ruoli: il privato porta non solo denaro ma competenze, capacità di progettazione e di realizzazione, organizzazione, visione imprenditoriale; il pubblico deve da parte sua saper valorizzare questa ricchezza di contributi in una collaborazione virtuosa e proficua.

La passione per l'archeologia e i suoi vincoli

La scelta di aprire un Museo con raccolte archeologiche è stata lungamente dibattuta all'interno della famiglia.

Complesso è il sistema di norme legate all'acquisto, all'importazione, alla conservazione e alla valorizzazione di questo tipo di reperti, la cui errata interpretazione e applicazione, anche se fatta in buona fede, può portare al sequestro del bene e perfino a sanzioni penali.

Questo spinge molte volte figli o nipoti che si trovano a dover gestire collezioni ereditate, formate nel tempo e scarsamente documentate, a non rivolgersi alle autorità competenti per timore di dichiararne il possesso.

Una semplificazione e una applicazione corretta delle norme potrebbe certamente facilitare l'emergere di queste collezioni antiche «nascoste» e anche favorire il rientro in Italia di reperti provenienti dal nostro patrimonio archeologico.

COMPANY, HISTORY AND CULTURE: THE LUIGI ROVATI FOUNDATION

Giovanna Forlanelli Rovati¹

The Luigi Rovati Foundation was born in 2016 from a strong passion for art and culture intertwined with a long history in the pharmaceutical industry from which it gathers decades of experience in social responsibility initiatives based on innovative, often visionary, projects focused on art - from ancient to contemporary - and on its educational and training applications, as well as on the desire to contaminate scientific, humanistic and artistic historical culture.

The Foundation is non-profit and operates in the areas of promotion and enhancement of cultural, artistic and historical assets, as well as those of support and promotion of scientific research in the medical field.

To date, the Foundation has identified the creation of a Museum of Etruscan Art in Milan as the main project and has already initiated collaborations with public and private institutions, operating in the broader context of the return and reintegration of the archaeological heritage of our country by private individuals.

¹ General Manager of the scientific and pharmaceutical research company Rottapharm Biotech S.r.l., Executive Vice President of the Luigi Rovati Foundation. Founder of the publishing house Johan & Levi

Usability as a primary value

The museum was not born to exhibit our private collection, but as a broader cultural project. When the possibility of acquiring an important Etruscan collection of dough and bucheri resident in Switzerland was presented and we were able to return it to Italy, allowing it to be used in public, we had no hesitation. This was followed by other acquisitions, mainly of historical collections residing in Italy. Agreements are also underway for loans from public museums. The museum therefore intends to present itself as a centre of excellence in the field of conservation, study and enhancement of ancient artefacts, taking the form of an aggregation pole for the realities linked to Etruscan archaeology located throughout the national territory. For this reason, the choice of the museum site fell on Milan, a hub of cultural-tourist flows that then move into an increasingly extended and integrated territory.

Always, every entrepreneurial initiative of our family has had as objective to produce an added value towards its main interlocutors, through an intense research activity aimed at improving the quality of life. This same goal has led us to «contaminate» corporate culture with a love of art.

Medical research, which is our field of knowledge (I am a medical graduate, as well as my husband, my father-in-law and now our daughter), shares fundamental values with artistic practice such as the desire for innovation and the courage of experimentation. Over the years we have pursued a targeted strategy to promote and support the public and private artistic heritage that has enriched the various subjects of the system, developing our philanthropy activities. The desire to continue this contamination between entrepreneurial spirit, culture and community involvement is the basis of our new project.

Art and culture are an area of intervention in which the private can actively contribute and the specific task of pioneering philanthropic actions is now increasingly clear: to experiment with new models, pursue visionary projects and new daring initiatives. The approach we use in the activity of the Foundation is the

same that we employ in the management of the company: method, objectives, systems for evaluating results and a responsible commitment to the community.

From the company benefits to sustainability

At the moment, all the activities of the Foundation are entirely financed by the Family Holding, which in 2016 also became a Benefit Company. The SBs are companies that, in the exercise of an economic activity, in addition to the purpose of generating and dividing profits pursue one or more aims of common benefit, operating in a responsible, sustainable and transparent way (law n.208 of 28/12/2015).

This new legal form has been chosen by the family to give continuity to its philanthropic activities: in fact, the pursuit of the common benefit constitutes a statutory constraint which the administrators are called to respond and to which particular attention must also be paid in the internal organization of the company.

For the activities of execution, development and monitoring of the projects approved by the C.d.A. a Benefit Committee was established in which powers were also assigned to subjects outside the governing bodies, reporting directly to the appointed directors who are responsible for the realization of the common benefit.

In any case, this structure remains open to the possibility of future alliances with other public or private subjects, with contributions or funding.

Being a Foundation in Italy

In the Anglo-Saxon tradition the role of the private is fundamental for the sustainability of public cultural institutions. Consequently, the tax legislation is very favourable and encourages this collaboration. In Italy, a country in which taxation is certainly less favourable and in which this close relationship between public and private is less usual, we are witnessing more and more the emergence of private initiatives that fill those «gaps» that, due to the scarcity of resources, administrations public cannot fill.

Milan, with private foundations such as Cariplo, Prada, Trussardi, Carriero, is an example of this logic. In all these cases the relationship with the public system is fundamental in order to be able to implement and make the initiatives concrete and lasting. But the public system must be able to innovate times and ways to create a relationship that gives value to the respective roles: the private one brings not only money but skills, planning and realization skills, organization, entrepreneurial vision; the public must know how to value this wealth of contributions in a virtuous and profitable collaboration.

The passion for archaeology and its constraints

The choice to open a museum with archaeological collections has long been debated within the family.

Complex is the system of rules related to the purchase, import, conservation and enhancement of this type of finds, whose incorrect interpretation and application, even if done in good faith, can lead to the seizure of the asset and even sanctions criminal.

This often leads children or grandchildren who find themselves having to manage inherited collections, formed over time and poorly documented, not to contact the competent authorities for fear of declaring their possession.

A simplification and correct application of the rules could certainly facilitate the emergence of these ancient «hidden» collections and also favour the return to Italy of finds coming from our archaeological heritage.



YTIMV099
PROXIMITY
A STAR
AS FAR
AS THE EYE
CAN SEE
AND
AS NEAR
AS MY EYE
IS TO ME

PERIFERIA CENTRALE: IL CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA L. PECCI NEL SUO 30° ANNIVERSARIO

Irene Sanesi¹

Per introdurre, da visionari

Il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato ha soffiato nel 2018 sulle sue *prime* trenta candeline. L'età della piena maturità per la *prima* architettura italiana costruita *ex novo* e dedicata all'arte contemporanea.

Non siamo qui però solo per parlare di primogeniture, ben inteso.

Vorremmo parlare di visione, *governance*, *accountability*², intangibili e di Europa.

Si, perché «Europa oggi» fu (il passato remoto dopo trent'anni mi sembra d'obbligo) il titolo, terribilmente contemporaneo, della mostra inaugurale curata dal suo *primo* (di nuovo, sì!) direttore Amnon Barzel. Un pò apolide un pò cavaliere errante, Barzel aveva fatto propria la visione di un industriale, Enrico Pecci,

¹ Dottore commercialista, partner dello studio BBS-Lombard. Esperta in economia, gestione, fiscalità della cultura e di fundraising, svolge attività di consulenza e formazione in tali ambiti. Presidente della Fondazione per le Arti Contemporanee in Toscana di Prato e dell'Opera Santa Croce e a Firenze, è membro del gruppo di lavoro Economia e cultura presso il CNDCEC e presiede la Commissione Economia della Cultura dell'UNGDCCEC.

² Si rinvia ai due Annual report (2016 e 2017) pubblicati sul sito web del Centro Pecci.

che insieme ad altri visionari imprenditori e politici (quando privato e pubblico trovano le giuste congiunzioni) aveva dato vita ad una imponente sfida contemporanea: far albergare l'arte e gli artisti coevi, e tra questi, coloro che erano stati obliati nel frattempo dalle più autorevoli Biennali. «Europa oggi» divenne un duplice manifesto: da un lato segnò la nascita di un luogo internazionale frutto al contempo della vocazione produttiva del distretto tessile, dall'altro sfidò l'establishment artistico come un vero e proprio giro di boa.

Su Artribune³ ci siamo interrogati in senso ampio su quella che è stata una delle operazioni più complesse nel panorama culturale nei ruggenti anni '80, provando a riflettere sul ruolo di questi contenitori: più museo o più centro? Con una vocazione turistica o civica? E, se possibile, come tenere insieme le due anime? Come riuscire ad essere *dilemma* e al tempo stesso *risposta* alle istanze di una *civitas* che è sempre più community?

Dopo una fase delicata che sembrò anche ipotizzarne la chiusura definitiva, la scelta visionaria di mettere mano all'ampliamento, o meglio ad un raddoppio degli spazi, per consentire il superamento di alcuni limiti che la struttura progettata da Italo Gamberini ed inaugurata nel 1988 avrebbe presentato negli anni, a partire dagli spazi espositivi fino ai depositi. Certo, nel frattempo, era cambiato il mondo e in questo cambiamento l'arte contemporanea a livello globale assumeva il ruolo di player non solo apprezzabile ma determinante.

Una nuova governance

Da quel contesto identitario, seppur in chiave internazionale (ma il mondo dell'arte contemporanea si sa, alla fine, è facilmente identificabile anche nel globo) alla scelta di un nuovo strumento di governance, il passo è stato naturale.

Così, nel luglio 2015, il Comune di Prato e l'Associazione Centro per l'arte contemporanea L. Pecci (il soggetto giuridico costituito negli anni '80 fondativi), hanno proceduto a costituire la fondazione per le arti contemporanee in Toscana,

¹ <https://www.artribune.com/arti-visive/2018/08/musei-europa-centro-pecci-prato/>

un'istituzione iscritta al Registro delle Persone Giuridiche della Regione Toscana al n. 975 e sostenuta dalla Regione Toscana stessa che l'ha indicata nella L.R. 25/02/2010, n. 21 come il Centro regionale per l'arte contemporanea.

La missione è indicata all'art. 3 dello Statuto:

«La Fondazione, segnatamente, è costituita per il perseguimento degli scopi seguenti:

- la gestione del Centro per l'Arte contemporanea Luigi Pecci;
- la valorizzazione della collezione permanente attraverso lo studio, la catalogazione, il restauro, la conservazione e l'esposizione;
- l'incremento del patrimonio attraverso l'acquisizione di opere, collezioni, pubblicazioni e documentazione d'ogni tipo e quant'altro inerente con la propria attività;
- la programmazione e la realizzazione di eventi espositivi di carattere anche nazionale e internazionale;
- l'attivazione di mostre, indagini, approfondimenti di carattere scientifico dal Novecento artistico fino alla contemporaneità;
- l'organizzazione di eventi e attività culturali multidisciplinari nell'ambito della contemporaneità;
- la collaborazione con i soggetti pubblici e privati che operano nel territorio regionale nell'ambito delle stesse finalità anche attraverso azioni di coordinamento e di promozione della produzione artistica contemporanea in Toscana;
- l'organizzazione di studi, ricerche, iniziative scientifiche, attività formative, didattiche e divulgative, espositive e progettuali anche in collaborazione con il sistema scolastico ed universitario, con istituzioni culturali, universitarie e di ricerca, con soggetti pubblici e privati italiani e stranieri;
- la costituzione e l'incremento e la conservazione di materiale informativo e documentale su tutte le espressioni artistiche contemporanee e principalmente nell'ambito delle attività del Centro di Informazione e Documentazione per le Arti Visive con sede al Centro Pecci;

- l'organizzazione di iniziative tese a promuovere e facilitare la fruizione delle attività culturali da parte del pubblico e in particolare dei giovani;
- la collaborazione con gli altri musei e gli altri istituti culturali della regione nell'ambito della rete regionale per le arti contemporanee;
- la realizzazione di tutte le attività, i servizi e le iniziative che possono contribuire al conseguimento degli scopi di cui ai precedenti punti».

Il Consiglio di Amministrazione risulta così composto:

- Il presidente e tre consiglieri sono di nomina del socio fondatore Comune di Prato;
- un consigliere è espressione dell'altro socio fondatore, associazione Centro per l'arte contemporanea L. Pecci;
- due consiglieri sono stati nominati dal socio sostenitore Regione Toscana e un altro consigliere è espressione di altri soci sostenitori.

Il consiglio di amministrazione opera nel contesto degli obiettivi statutari e in linea con gli indirizzi generali espressi dal collegio dei fondatori. I consiglieri, incluso il presidente, svolgono il loro mandato a titolo puramente gratuito.

L'operatività amministrativa operativa e gestionale è condotta dal Direttore, che è direttore della Fondazione ai sensi dell'art. 12 dello statuto con il supporto di un Segretario (art. 13) che lo coadiuva in particolare per la gestione del personale e il bilancio.

Non un (semplice) direttore artistico dunque, ma un direttore tout court.

La nuova architettura

7.815 metri quadrati di ampliamento per un totale di 12.125 metri quadrati di superficie, di cui 3.110 metri quadrati di aree espositive, un cinema/auditorium da 140 posti, una nuova sala polivalente per 120 persone; una biblioteca specializzata con oltre 50.000 volumi; due dipartimenti specifici – Arti Visive, per le mostre e la collezione; Ricerca e Progetti speciali, che comprendono le sezioni Cinema, Musica, Teatro-Danza e Architettura e la rinata sezione di Educazione; un ristorante e un bar/bistrot.

L'edificio di Maurice Nio affronta e risolve alcuni aspetti rimasti aperti negli anni dall'edificio firmato da Italo Gamberini. Il primo riguardava l'ingresso che non era evidente. Composto da una serie di cubi accostati uno all'altro, a ricordare l'architettura paratattica dell'industria tessile pratese, il museo non aveva un focus chiaro sull'entrata. Oggi, in tempi in cui l'accessibilità è diventata centrale, comprendere come si arriva, qual è l'ingresso, come ci si muove all'interno di un edificio, risulta fondamentale per accompagnare il visitatore. La seconda questione consisteva nel fatto che una volta visitata la mostra, attraversate una dopo l'altra le stanze del museo, il pubblico doveva tornare sui suoi passi e compiere necessariamente un percorso a ritroso, in quanto l'uscita coincideva con l'ingresso. Maurice Nio, costruendo un semianello che abbraccia il vecchio edificio, a guisa di navicella, crea un circuito continuo tra la prima e l'ultima stanza, al centro del quale ora appare, visibilmente, l'ingresso, collocato in direzione dell'incrocio delle strade principali.

Una forma che abbraccia, superandola, la forma della fabbrica, quasi ad indicare una tensione verso nuove prospettive, con un'antenna che sovrasta l'edificio – *Sensing the waves*- vera icona architettonica che annuncia ai naviganti che Prato è la città del contemporaneo.

Il Centro Pecci, periferia centrale

A livello internazionale e nazionale l'arte contemporanea sembra vivere un momento di particolare fioritura. Lo dimostra il numero crescente di visitatori nei musei e nelle fiere, l'attenzione dell'Europa riguardo ad alcune specifiche linee di finanziamento, l'apertura di sedi italiane da parte di gallerie estere in città come Venezia e Napoli, una nuova sensibilità in merito agli aspetti fiscali del mercato dell'arte in chiave di competitività, e molto altro ancora. Il Centro per l'arte contemporanea L. Pecci si colloca all'interno di questo contesto generale dinamico e stimolante, lavorando come player all'interno di un sistema articolato e complesso dal punto di vista sociale, economico e antropologico a livello locale.

Per la città di Prato il Centro Pecci assume il ruolo e la funzione di vera e propria «*periferia centrale*»: la sua riapertura ha segnato uno di quei passaggi strategici sotto il profilo del presidio architettonico e urbano (lo spazio aperto e vissuto), della proposta culturale (con la varietà delle attività e l'orario lungo), della prossimità sociale e comunitaria (come luogo da vivere) divenendo punto di riferimento, di racconto e di identità.

Quale polo di raccordo del contemporaneo in Toscana ha affiancato enti ed istituzioni avviando quella fase centrifuga nel post riapertura con numerose irradiazioni.

L'Europa ed il mondo arrivano a Prato (come sosteneva ieri magistralmente Curzio Malaparte) -e viceversa- (possiamo affermare con forza oggi), attraverso la fitta rete di collaborazioni che il Centro ha con enti, gallerie e istituzioni straniere e soprattutto con gli artisti.

E questo nuovo ruolo di «*periferia centrale*», come zona di confine e sperimentazione che il Centro Pecci sta costruendo dalla sua riapertura, rappresenta sicuramente uno dei segni più interessanti e significativi.

CENTRAL SUBURBS: THE CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI IN ITS 30TH ANNIVERSARY

Irene Sanesi¹

To introduce, as visionaries

The Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato blew its first thirty candles in 2018. The age of full maturity for the first Italian architecture built from scratch and dedicated to contemporary art.

We are not here only to speak of primogeniture, of course.

We would like to talk about vision, governance, accountability², intangibles and Europe.

Yes, because «Europa oggi» was (the distant past seems mandatory to me thirty

¹ Chartered accountant, partner of BBS-Lombard. Expert in economics, management, taxation of culture and fundraising, she carries out consultancy and training activities in these areas. President of the Foundation for Contemporary Arts in Tuscany of Prato and of the Santa Croce Opera and in Florence, he is a member of the Economics and Culture working group at the CNDCEC and chairs the Culture Economics Commission of the UNGDCEC.

² Please refer to the two Annual reports (2016 and 2017) published on the Centro Pecci website

years later) the terribly contemporary title of the inaugural exhibition curated by its first (again, yes!) Director Amnon Barzel. A bit stateless and somewhat errant knight, Barzel had taken on the vision of an industrialist, Enrico Pecci, who together with other visionary entrepreneurs and politicians (when private and public find the right conjunctions) had given birth to an impressive contemporary challenge: to host contemporary art and artists, and among them, those who had been forgotten in the meantime by the most authoritative Biennials. «Europe today» became a double manifest: on the one hand it marked the birth of an international place that was at the same time the productive vocation of the textile district, on the other it challenged the artistic establishment as a turning point. On Artribune³ we questioned ourselves in a broad sense on what was one of the most complex operations on the cultural scene in the roaring 80s, trying to reflect on the role of these containers: more museum or more center? With a tourist or civic vocation? And, if possible, how to keep the two souls together? How to manage to be a dilemma and at the same time a response to the demands of a civitas that is increasingly a community?

After a delicate phase that also seemed to hypothesize its definitive closure, the visionary choice to work on the enlargement, or rather a doubling of the spaces, to allow the overcoming of some limits that the structure designed by Italo Galanterini and inaugurated in 1988 would have presented over the years, starting from the exhibition spaces to the deposits. Of course, in the meantime, the world had changed and in this change contemporary art on a global level assumed the role of player not only appreciable but decisive.

A new governance

From that context of identity, albeit in an international key (but the world of contemporary art is known, in the end, it is easily identifiable also in the world) to the choice of a new instrument of governance, the step was natural.

³ <https://www.artribune.com/arti-visive/2018/08/musei-europa-centro-pecci-prato/>

Thus, in July 2015, the Municipality of Prato and the Association of Contemporary Art Center L. Pecci (the legal entity established in the 1980s foundations), proceeded to establish the foundation for contemporary arts in Tuscany, a institution registered in the Register of Legal Entities of the Tuscany Region at no. 975 and supported by the Tuscany Region itself which indicated it in the L.R. 02/25/2010, n. 21 as the Regional Center for Contemporary Art.

The mission is indicated in the art. 3 of the Statute:

“The Foundation, in particular, is established for the pursuit of the following purposes:

- the management of the Luigi Pecci Center for Contemporary Art;
- the enhancement of the permanent collection through the study, cataloging, restoration, conservation and display;
- the increase of assets through the acquisition of works, collections, publications and documentation of every type and anything else inherent with its own activity;
- the planning and realization of exhibition events of a national and international nature;
- the activation of exhibitions, investigations, scientific insights from the artistic twentieth century to the contemporary;
- the organization of multidisciplinary cultural events and activities in the context of contemporaneity;
- the collaboration with public and private entities operating in the regional territory in the context of the same purposes, also through coordination and promotion actions of contemporary artistic production in Tuscany;
- the organization of studies, research, scientific initiatives, educational and informative, exhibition and planning activities also in collaboration with the school and university system, with cultural, university and research institutions, with Italian and foreign public and private subjects;

- the constitution and increase and preservation of informative and documentary material on all contemporary artistic expressions and mainly within the activities of the Information and Documentation Center for Visual Arts based at the Pecci Center;
- the organization of initiatives aimed at promoting and facilitating the use of cultural activities by the public and in particular by young people;
- the collaboration with other museums and other cultural institutes in the region within the regional network for contemporary arts;
- the realization of all the activities, services and initiatives that can contribute to the achievement of the purposes set out in the previous points».

The Board of Directors is composed as follows:

- The president and three directors are appointed by the founding member of the Municipality of Prato;
- one director is an expression of the other founding member, the L. Pecci Center for Contemporary Art;
- two directors have been appointed by the supporting member of the Tuscany Region and another director is an expression of other supporting members.

The board of directors operates in the context of the statutory objectives and in line with the general guidelines expressed by the board of founders. The councilors, including the president, carry out their mandate purely for free.

Administrative and operational operations are carried out by the Director, who is director of the Foundation pursuant to art. 12 of the statute with the support of a Secretary (art. 13) who assists him, in particular, for personnel management and the budget.

Not a (simple) art director then, but a director tout court.

The new architecture

7,815 square meters of extension for a total surface area of 12,125 square meters, of which 3,110 square meters of exhibition areas, a 140-seat cinema / auditorium, a new

multi-purpose hall for 120 people; a specialized library with over 50,000 volumes; two specific departments - Visual Arts, for exhibitions and the collection; Research and special projects, which include the sections Cinema, Music, Theater-Dance and Architecture and the revived Education section; a restaurant and a bar / bistro.

The building by Maurice Nio deals with and solves some aspects that were opened over the years by the building signed by Italo Gamberini. The first concerned the entrance which was not evident. Composed of a series of cubes juxtaposed with one another, recalling the paratactic architecture of the Prato textile industry, the museum did not have a clear focus on entry. Today, in times when accessibility has become central, understanding how to get there, what is the entrance, how one moves within a building, is fundamental to accompany the visitor. The second question consisted in the fact that once the exhibition was visited, one after another crossed the rooms of the museum, the public had to retrace its steps and necessarily take a backward path, since the exit coincided with the entrance. Maurice Nio, building a half-ring that embraces the old building, in the shape of a spaceship, creates a continuous circuit between the first and last room, at the center of which now appears, visibly, the entrance, placed in the direction of the intersection of main roads.

A form that embraces the shape of the factory, as if to indicate a tension towards new perspectives, with an antenna that overlooks the building - Sensing the waves - a true architectural icon that announces to sailors that Prato is the city of the contemporary.

The Pecci Center, central suburbs

At international and national level contemporary art seems to live a moment of particular flowering. This is demonstrated by the increasing number of visitors in museums and fairs, Europe's attention to some specific lines of financing, the opening of Italian branches by foreign galleries in cities such as Venice and Naples, a new sensitivity in this regard to the tax aspects of the art market in terms of competitiveness, and much more. The Centro per l'Arte Contem-

poranea Luigi Pecci fits within this dynamic and stimulating general context, working as a player within an articulated and complex system from a social, economic and anthropological point of view at the local level.

For the city of Prato, the Centro Pecci assumes the role and function of a true «central periphery»: its reopening has marked one of those strategic steps in terms of architectural and urban protection (the open and lived space) of the cultural proposal (with the variety of activities and long hours), of social and community proximity (as a place to live) becoming a point of reference, of narration and identity.

As a pole of connection of the contemporary in Tuscany it has joined institutions and institutions starting the centrifugal phase in the post-reopening with numerous irradiations.

Europe and the world arrive in Prato (as Curzio Malaparte claimed yesterday) -and viceversa- (we can strongly affirm today), through the dense network of collaborations that the Centro Pecci has with foreign bodies, galleries and institutions and above all with the artists.

And this new role of «central periphery», as a border and experimentation area that the Centro Pecci has been building since its reopening, is certainly one of the most interesting and significant signs.



L'ARTE MODIFICA LA SOCIETA': L'ASSUNTO SU CUI E' NATA ICA MILANO

Lorenzo Sassoli De Bianchi¹

Si è pensato per secoli di spiegare l'arte con la società, mentre è l'arte che chiarifica, almeno in parte, il vero carattere di una collettività. Oggi non si considera più la ricerca artistica autentica come un ornamento, una sovrastruttura sociale, un accessorio, al contrario la si analizza e la si interroga come una funzione fondamentale. Carlo Ludovico Ragghianti, indimenticato maestro di tanti di noi che ci occupiamo di riflessione e di pensiero sull'arte calati pragmaticamente nella fattualità, ci ha insegnato che l'arte non è puro fatto estetico, ma un'attività che «implica nella sua effettuazione componenti intellettuali, scientifiche, etiche che agiscono nel mondo sociale in cui l'opera d'arte si produce». In sintesi: l'arte modifica la società e contribuisce anche a un mutamento del vedere che induce nuove forme di sensibilità, di percezione e di comportamento. In buona sostanza, l'arte è materia vivente, cosa che può sembrare miracolosa o meravigliosa. Chi non riconosce e non include questa fondamentale esistenza umana tra le altre, questa parte della storia che è presente con la testimonianza della sua vita perenne, dimostra di avere un approccio arbitrario, finto o libresco. L'arte può essere problema intellettuale e relativa soluzione, può essere sigla estetica, può essere impegno o strumento di cultura, può gravitare sulla funzione piuttosto

¹ Presidente Fondazione ICA

che sulla forma, ma spesso stenta a guadagnare la pienezza della sua autonomia nella coscienza delle persone e tra le componenti della storia. Anche il Ragghianti riconosceva che «l'arte non è sempre canto che sveglia, talvolta resta latente in attesa di scoperta o di comprensione».

Ecco perché è fondamentale l'esistenza di organismi che aiutino a comprendere e a leggere, nel processo singolare di elaborazione delle opere, gli atti effettivi e significativi che sono stati compiuti.

Le arti contemporanee hanno guadagnato sempre maggiore spazio nell'esistenza quotidiana della società in varie forme anche impreviste e permesse da nuove tecniche. Più stringente diventa quindi il problema della riflessione e della comprensione per superare le più superficiali modalità comunicative le quali conservano in potenza il fattore creativo, ma come latente e misconosciuto, senza riconoscere o cercare l'agente. È come servirsi di un automa senza porsi il problema del principio che ne ha permesso la costruzione.

Ecco quindi l'importanza di istituzioni dedicate a quella ricerca artistica che, invece di riflettere i valori determinati dalle sovrastrutture della società, interviene nel disegno generale di una cultura di cui accentua certi tratti, tempera o sfuoca certi altri, aggiungendo ulteriori elementi e diventando così materia costitutiva della società stessa. Questi sono i presupposti su cui ha preso vita la Fondazione ICA Milano, un istituto per tutte le arti, un organismo per la cultura contemporanea, un centro culturale nato per stimolare il pensiero e la riflessione, un progetto ecologico per l'arte fondato sul principio di sostenibilità e sulle relazioni tra le persone, il loro contesto e il mondo dell'arte.

Più nello specifico ICA Milano è un'istituzione no-profit frutto della volontà, del desiderio e della passione di persone che hanno in comune l'interesse per la ricerca nelle più diverse espressioni artistiche contemporanee. La natura giuridica di ICA prevede una funzione totalmente pubblica senza alcun ritorno o vantaggio economico. La partecipazione e la condivisione diventano, così, voci determinanti per la riuscita del progetto.

Le attività della Fondazione sono molto articolate: da un programma espositivo dedicato a figure di artisti del '900 fino all'attualità, all'interdisciplinarietà dei linguaggi contemporanei nei quali le categorie si affievoliscono lasciando spazio a un'intertestualità dei pensieri e delle azioni in grado di coinvolgere ogni tipologia di pubblico. Editoria d'arte, ceramica, cinema, performance, musica, attività seminariale di divulgazione, formazione e terapeutica saranno alcune delle voci caratteristiche dell'ecosistema rappresentato da ICA.

I programmi culturali seguono un modello di partecipazione in cui il pubblico, i sostenitori, gli amici della Fondazione condividono il progetto di costruzione e di relazione tra le parti, siano esse altre istituzioni, artisti e operatori culturali con un processo di coinvolgimento diretto.

Nessuno dei fondatori di ICA è milanese, ma è stata scelta la città di Milano perché si è ritenuto fosse il contesto in cui la ricchezza del tessuto urbano, di iniziative pubbliche e private ha permesso uno sviluppo di modalità di pensiero e di approccio alla cultura della condivisione, sia sul piano artistico che su quello sociale.

Il nome ICA, Istituto per le Arti Contemporanee, inserisce la Fondazione nella costellazione degli istituti che hanno la loro matrice identitaria nella cultura anglosassone in cui nacquero alla metà degli anni quaranta, il primo a Londra nel 1946, tuttora modello insuperato.

In quale contesto generale si inserisce il progetto di ICA?

Viviamo in un Paese che versa in una condizione cronica di scarsità di risorse. Gli italiani hanno un rapporto con i beni culturali di «dipendenza senza sostanza». Quando ciascun italiano è interpellato, sottolinea la grande importanza della cultura, ma poi se ne dimentica, non se ne occupa, non la cura. E' come avere una miniera d'oro ma non le risorse, la tecnologia, la voglia, la capacità di estrarlo e ci avviamo sul grande valore delle testimonianze che abbiamo ricevuto, senza intervenire per estrarre quel bene prezioso.

In Italia l'investimento per la cultura rappresenta l'1,1% del PIL contro una media europea del 2,2%. Lo stato ha ridotto lo stanziamento per il MIBAC negli ultimi

5 anni del 25% e oggi questo contributo corrisponde allo 0,19% del bilancio dello Stato e allo 0,1% del PIL, nettamente al di sotto dei Paesi occidentali.

Le erogazioni delle Fondazioni Bancarie sono scese negli ultimi 10 anni del 50%, così come sono calate del 50% negli ultimi 5 anni le sponsorizzazioni delle aziende private. È, oltretutto, sempre più complicato incrociare offerta di progetti culturali e sponsorizzazioni, sostegni ed erogazioni.

In questo quadro piuttosto desolante si inseriscono progettualità, il più delle volte private, di altissimo valore, ma troppo spesso legate all'iniziativa e alla passione di una persona e quindi destinate ad avere una vita problematica nel tempo.

Manca un progetto statale organico che contenga e valorizzi ogni encomiabile iniziativa, non c'è una strategia di lungo respiro. Sarebbe intanto necessario dare più autonomia alla cultura svincolandola il più possibile dalla politica, snellendo le pesantezze burocratiche e gli intralci legislativi e, soprattutto, è indispensabile incrementare le risorse pubbliche e incentivare gli investimenti privati.

I tempi della cultura non sono quelli della politica che ha orizzonti brevi, mentre chi opera in campo culturale ha necessità di programmare a lungo termine attraverso competenze che si formano nel tempo.

La fotografia dell'attuale situazione italiana sui beni culturali ricorda l'immagine di Michelangelo sdraiato su un ponteggio che tenta di finire il suo capolavoro. Dipingere da sdraiati è complicato, lui ci è riuscito. Noi dobbiamo trovare la forza di alzarci in piedi almeno per prendere coscienza della grande risorsa che la storia ci ha reso disponibile.

In conclusione, penso che investire in cultura significhi partecipare in maniera diretta alla crescita del Paese. L'autonomia, la trasparenza, le risorse e i meccanismi per stimolarla sono le condizioni indispensabili per valorizzare il nostro patrimonio e incentivare la ricerca.

ICA Milano cercherà, nei suoi limiti, di dare il proprio contributo.

ART CHANGES SOCIETY: THE ASSIGNMENT IN WHICH ICA MILAN WAS BORN

Lorenzo Sassoli De Bianchi¹

For centuries it has been thought of explaining art with society, while it is art that clarifies, at least in part, the true character of a community. Today authentic artistic research is no longer considered as an ornament, a social superstructure, an accessory; on the contrary, it is analysed and questioned as a fundamental function. Carlo Ludovico Ragghianti, the unforgettable master of so many of us who are concerned with reflection and thinking about art, pragmatically descended into factuality, taught us that art is not a pure aesthetic fact, but an activity that «implies in its execution components intellectuals, scientists, ethics who act in the social world in which the work of art is produced». In summary: art changes society and it also contributes to a change in seeing that induces new forms of sensitivity, perception and behaviour. Basically, art is living matter, which may seem miraculous or wonderful. Whoever does not recognize and does not include this fundamental human existence among others, this part of the story that is present with the testi-

¹ President of ICA Foundation

mony of his perennial life, shows that he has an arbitrary, fake or bookish approach. Art can be an intellectual problem and a relative solution, it can be an aesthetic abbreviation, it can be a commitment or an instrument of culture, it can gravitate on function rather than form, but it often finds it difficult to gain the fullness of its autonomy in people's consciousness and between components of history. Even Raghianti recognized that «art is not always song that wakes up, sometimes it remains latent waiting for discovery or understanding».

Therefore, the existence of bodies that help to understand and read, in the singular process of elaborating the works, the actual and significant acts that have been accomplished is fundamental.

Contemporary arts have gained more and more space in the daily existence of society in various forms, including unforeseen ones and allowed by new techniques. The problem of reflection and understanding becomes therefore more stringent in order to overcome the more superficial communicative modalities which retain the creative factor in power, but as latent and misunderstood, without recognizing or seeking the agent. It is like using an automaton without posing the problem of the principle that allowed its construction.

Hence the importance of institutions dedicated to that artistic research which, instead of reflecting the values determined by the superstructures of society, intervenes in the general design of a culture of which it accentuates certain traits, tempera or blurs certain others, adding further elements and thus becoming constituent material of the company itself.

These are the premises on which the ICA Milan Foundation, an institute for all the arts, a body for contemporary culture, a cultural centre created to stimulate thought and reflection, an ecological project for art founded on the principle of sustainability and on the relationships between people, their context and the art world.

More specifically, ICA Milan is a non-profit institution, the result of the will, desire and passion of people who share a common interest in research in the most diverse

contemporary artistic expressions. The legal nature of ICA provides a completely public function without any return or economic advantage. Thus, participation and sharing become decisive voices for the success of the project.

The activities of the Foundation are very articulated: from an exhibition program dedicated to 20th-century artist figures to current events, to the interdisciplinary nature of contemporary languages in which the categories weaken, leaving room for an intertextuality of thoughts and actions to involve every type of audience.

Publishing of art, ceramics, cinema, performances, music, dissemination, training and therapeutic seminars will be some of the characteristic voices of the ecosystem represented by ICA.

The cultural programs follow a model of participation in which the public, the supporters, the friends of the Foundation share the project of construction and relationship between the parts, be it other institutions, artists and cultural operators with a process of direct involvement.

None of the founders of ICA is Milanese, but the city of Milan was chosen because it was considered to be the context in which the richness of the urban fabric, of public and private initiatives allowed a development of ways of thinking and approach to the culture of sharing, both artistically and socially.

The name ICA, Institute for Contemporary Arts, places the Foundation in the constellation of institutions that have their identity matrix in the Anglo-Saxon culture in which they were born in the mid-forties, the first in London in 1946, still an unsurpassed model.

In what general context does the ICA project fit in?

We live in a country that is in a chronic condition of scarce resources. Italians have a relationship with the cultural heritage of «dependence without substance». When each Italian is consulted, he underlines the great importance of culture, but then he forgets, he does not take care of it. It is like having a gold mine but not the resources, the technology, the desire, the ability to extract it and we screw on the great value of the testimonies we have received, without intervening to extract that precious good.

In Italy, investment in culture represents 1.1% of GDP against a European average of 2.2%. The state has reduced the allocation for the MIBAC in the last 5 years by 25% and today this contribution corresponds to 0.19% of the state budget and 0.1% of the GDP, clearly below the western countries.

The disbursements of the Banking Foundations have fallen in the last 10 years by 50%, just as the sponsorships of private companies have fallen by 50% in the last 5 years. It is, moreover, more and more complicated to meet the offer of cultural projects and sponsorships, supports and disbursements.

In this rather bleak picture, projects are inserted, most of the times private, of very high value, but too often linked to the initiative and passion of a person and therefore destined to have a problematic life over time.

There is no organic state project that contains and enhances every praiseworthy initiative, there is no long-term strategy. In the meantime, it would be necessary to give more autonomy to the culture by freeing it as much as possible from politics, streamlining bureaucratic burdens and legislative obstacles and, above all, it is essential to increase public resources and encourage private investments.

The times of culture are not those of politics that has short horizons, while those who work in the cultural field need to plan in the long term through skills that are formed over time.

The photograph of the current Italian situation on cultural heritage recalls the image of Michelangelo lying on a scaffolding that attempts to finish his masterpiece. Painting while lying down is complicated, he succeeded. We must find the strength to stand up at least to become aware of the great resource that history has made available to us.

In conclusion, I think that investing in culture means participating directly in the growth of the country. Autonomy, transparency, resources and mechanisms to stimulate it are the indispensable conditions to enhance our heritage and encourage research.

ICA Milan will try, within its limits, to contribute.



RIFORMA DEL TERZO SETTORE E ENTI CULTURALI: COSA CAMBIA?

Monica De Paoli¹

Riprendo il filo ideale delle considerazioni di Franco Broccardi pubblicate nello scorso numero di *ÆS*, sugli strumenti giuridici a disposizione di chi si occupa di cultura, tra profit e non profit, con un focus sulla riforma del Terzo settore e le opportunità che offre (o non offre) agli operatori culturali.

Si parla molto di forme di co-economy, di economia generativa, di ibridazione tra mondo profit e non profit; sono segnali di una sensibilità mutata e ancora agli esordi - da parte di chi si occupa di impresa in generale e in particolare di economia sociale. Alla sua origine le nuove esigenze che la società manifesta, incluso l'accresciuto senso di partecipazione e di responsabilità verso beni e valori comuni.

Spinge con forza in questa direzione la progressiva sostituzione del pubblico con il privato, che in molti settori rende pressochè obbligatorie forme di collaborazione e «messa in rete» di esperienze e risorse. E che necessita anche di una maggiore professionalizzazione degli operatori.

La riforma del Terzo settore interviene in un momento topico e in una serrata discussione. Aspettando i numerosi decreti attuativi e il via libera della Commis-

¹ Notaio in Milano, membro della Commissione Terzo Settore del Consiglio nazionale del Notariato

sione Europea per le agevolazioni fiscali, l'analisi sui tipi di Enti di Terzo settore e sulla loro governance iniziata anche in vista dei prossimi adeguamenti statutari. Sia il Codice del Terzo settore che il decreto sull'Impresa sociale ricomprendono l'attività rivolta alla salvaguardia e alla valorizzazione dei beni culturali tra quante possono essere esercitate dagli ETS (le imprese sociali sono ETS di diritto) e che quindi possono godere delle agevolazioni fiscali ad essi riservate. Le aree di intervento previste sia dal Codice del Terzo settore che dal decreto sull'Impresa sociale sono:

- interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio, ai sensi del d.lgs 42/04 e successive modificazioni;
- organizzazione e gestione di attività culturali, artistiche o ricreative di interesse sociale, incluse anche la promozione e diffusione della cultura e della pratica del volontariato e delle attività di interesse generale.

Per l'Impresa sociale sono anche previste le attività di organizzazione e gestione turistica di interesse sociale, culturale o religioso.

Non è questo il luogo per approfondire i contenuti della riforma, ma vorrei proporre qualche spunto di riflessione per chi si occupa di cultura e si trova di fronte alla scelta se diventare ETS (sappiamo infatti che non si tratta di una scelta obbligata, ma su opzione o condizionata dalle finalità e attività che l'ente si prefigge di svolgere) e con quali modalità, o che sta per intraprendere un nuovo progetto culturale.

Una volta deciso il campo di gioco (non profit - ETS), nella scelta del modello è fondamentale individuare la tipologia di struttura più adatta, anche e soprattutto in termini di crescita, di sostenibilità, di opportunità di aggregazione che possono essere colte.

Sappiamo che né il Codice né la nuova disciplina dell'Impresa sociale hanno modificato i modelli civilistici esistenti, e quindi le forme sono quelle delle associazioni, delle fondazioni, dei comitati previsti dal Libro I del codice civile e, per le imprese sociali, anche alcuni tipi di società.

Si poteva fare di più e meglio? Certamente sì, seguendo le direttive della Legge delega del 2016 e operando una profonda quanto necessaria riforma del Libro I del codice civile, applicabile a tutti gli organismi non profit, ETS o non ETS. Il Codice del Terzo settore detta una disciplina esaustiva delle associazioni, mentre tratta marginalmente delle fondazioni (tipicamente uno strumento molto utilizzato nell'ambito culturale) che richiedevano invece una regolamentazione seria per ridurre i margini interpretativi e le diverse prassi invalse a livello territoriale negli ultimi decenni, spesso a causa di indirizzi difformi dettati dagli enti pubblici preposti al riconoscimento della personalità giuridica.

L'unico intervento in materia di governance delle fondazioni riguarda l'ammissibilità delle cosiddette Fondazioni di partecipazione (ossia fondazioni la cui struttura di governance affianca agli organi amministrativo e di controllo un altro organo partecipativo, sulla falsariga del sistema dualistico delle società per azioni). Si tratta di un modello molto utilizzato soprattutto da enti di maggiori dimensioni o partecipati da enti pubblici o soggetti istituzionali, inclusi i big donors, perché consente di fare partecipare questi soggetti alla vita dell'ente con funzioni per lo più di indirizzo o consultive.

Le forme associative rappresentano la scelta più immediata e più giusta per attività di affiancamento di realtà culturali (la formula degli «Amici di...») l'organizzazione di eventi, la raccolta fondi, l'aggregazione comunitaria in progetti di piccole o medie dimensioni, la valorizzazione di realtà locali. La Fondazione resta la forma naturale per «mettere in sicurezza» un patrimonio o determinati valori con una lunga prospettiva di tempo, così da andare oltre le persone che l'hanno ideata e realizzata. Non è un caso che molti musei privati siano costituiti come fondazioni e che enti di lunga tradizione nati in forma associativa a un dato punto si trasformino in fondazione per consolidare i risultati raggiunti.

Per assumere la qualifica ETS le associazioni e le fondazioni dovranno iscriversi nel Registro unico optando per una delle categorie previste (tra le quali è stata introdotta quella degli enti filantropici) o per la categoria residuale («altri enti

che svolgono le attività di cui all'art. 5») assoggettandosi agli obblighi previsti in tema di rendicontazione, pubblicità ecc..

Sia le associazioni riconosciute che le fondazioni che acquisiscono la qualifica di ETS (l'art 10 direbbe solo se iscritte al Registro delle imprese, ma ho ragione di credere che sia una svista del legislatore) potranno costituire patrimoni destinati, secondo la disciplina prevista per le società per azioni. Si tratta di un istituto introdotto con la riforma delle società del 2004, sino a ora non utilizzato ma che può rivelarsi utile agli enti di Terzo settore, per aggregare anche soggetti estranei all'ente attorno allo sviluppo di singoli progetti, con la garanzia della segregazione patrimoniale.

Questa tipologia di fondi diventa particolarmente interessante quando vengono costituiti all'interno di fondazioni (penso all'esperienza delle fondazioni di intermediazione filantropica) che svolgono professionalmente il ruolo di gestori e accompagnano lo sviluppo di progetti (occupandosi oltre che della gestione delle risorse patrimoniali, della selezione di professionisti e partner, della raccolta fondi, di servizi aggiunti ecc.). Spesso avviene infatti che la costituzione di una fondazione porti con sé significativi costi di gestione, problemi di sostenibilità, difficoltà di trovare soggetti competenti per le cariche istituzionali.

Il fondo acquista così anche il senso di «incubatore» temporaneo che copre la fase di start-up e può poi evolvere in fondazione in presenza di condizioni favorevoli. Tanto più perché, in quanto costituiti all'interno di un ETS, i fondi usufruiscono delle agevolazioni fiscali ad essi riservate.

Se poi l'ente culturale svolge attività economica in via prevalente - pur in ambito non lucrativo - la scelta dell'impresa sociale in forma societaria e in particolare in quella di società per azioni può offrire la possibilità di raccogliere finanziamenti ed equity attraverso l'emissione di strumenti finanziari partecipativi o con la previsione di quote e azioni di diverse categorie per attirare capitali esterni (si veda l'esperienza di Music Innovation Hub).

Il Codice non disciplina i trust (che in passato hanno anche ottenuto la qualifica

onlus) ma ritengo che potranno rientrare fra gli ETS nella categoria residuale del Registro unico, accedendo alle relative agevolazioni fiscali.

Ulteriore esclusione dagli ETS riguarda il contratto di rete (riservato, come noto, agli imprenditori) disciplinando solo la Rete associativa. Questa appare come un'occasione perduta di dotare gli enti - culturali e non - di uno strumento leggero ma con grandi capacità di mettere a fattor comune risorse, esperienze, segmenti complementari di attività.

Una conclusione? La riforma del Terzo settore offre qualche opportunità interessante ma non rivoluziona l'approccio (anzi, mantiene uno spirito molto *ancien regime* sulla netta divaricazione tra attività non profit in senso tradizionale e attività commerciale) apparendo già in affanno di fronte ai tanti progetti che avanzano, spesso appartenenti a logiche di impatto più avanzate.

REFORM OF THE THIRD SECTOR AND CULTURAL INSTITUTIONS: WHAT CHANGES?

Monica De Paoli¹

I take up the ideal thread of Franco Broccardi's considerations published in the last issue of *ÆS*, on the legal instruments available to those who deal with culture, between profit and non-profit, with a focus on the reform of the Third sector and the opportunities it offers (or not) offers) to cultural operators.

There is much talk about forms of co-economy, generative economy, hybridization between the profit and non-profit worlds; they are signs of a changed sensitivity and still in its infancy - on the part of those involved in business in general and in particular in the social economy. At its origin the new needs that society manifests, including the increased sense of participation and responsibility towards common goods and values.

In this direction, it strongly pushes the progressive replacement of the public with the private sector, which in many sectors makes forms of collaboration and «networking» of experiences and resources almost mandatory. And that also re-

¹ Notary in Milan, member of the Third Sector Commission of the National Council of Notaries

quires greater professionalisation of the operators.

The reform of the Third Sector intervenes in a topical moment and in a tight discussion. Waiting for the numerous implementing decrees and the go-ahead by the European Commission for tax breaks, the analysis on the types of Third Sector Entities and their governance, which also began in view of the next statutory adjustments.

Both the Third Sector Code and the decree on the Social Enterprise include the activity aimed at safeguarding and enhancing the cultural assets among those that can be exercised by the ETS (social enterprises are ETS by right) and therefore can enjoy tax benefits reserved for them. The areas of intervention envisaged both by the Third Sector Code and by the decree on the Social Enterprise are:

- interventions to protect and enhance the cultural heritage and the landscape, pursuant to Legislative Decree 42/04 and subsequent amendments;
- organization and management of cultural, artistic or recreational activities of social interest, including the promotion and dissemination of the culture and practice of volunteering and activities of general interest.

For the social enterprise there are also activities of organization and tourist management of social, cultural or religious interest.

This is not the place to go into the contents of the reform, but I would like to offer some food for thought for those who deal with culture and are faced with the choice of becoming an ETS (we know that this is not an obligatory choice, but an option or conditioned by the aims and activities that the institution intends to carry out) and by what means, or that is about to undertake a new cultural project. Once the playing field has been decided (non-profit - ETS), in choosing the model it is fundamental to identify the most suitable type of structure, also and above all in terms of growth, sustainability, opportunities for aggregation that can be seized.

We know that neither the Code nor the new discipline of the Social Enterprise

have changed the existing civil models, and therefore the forms are those of the associations, foundations, committees provided for by Book I of the Civil Code and, for social enterprises, also some types of companies.

Could more have been done and better? Of course, following the directives of the 2016 delegation law and making a profound and necessary reform of Book I of the civil code, applicable to all non-profit organizations, ETS or non-ETS. The Third Sector Code defines an exhaustive discipline of associations, while it deals marginally with foundations (typically an instrument widely used in the cultural sphere) which instead required serious regulation to reduce interpretative margins and the various practices established at territorial level in recent decades, often due to different addresses dictated by the public bodies responsible for the recognition of legal personality.

The only intervention on the governance of the foundations concerns the admissibility of the so-called participation Foundations (ie foundations whose governance structure joins the administrative and control bodies with another participatory body, along the lines of the dualistic system of joint stock companies). It is a model widely used above all by larger bodies or organizations owned by public bodies or institutional subjects, including big donors, because it allows these subjects to participate in the life of the institution with functions that are mostly of a guidance or consultative nature.

The associative forms represent the most immediate and right choice for activities of support of cultural realities (the formula of the «Friends of ...») the organization of events, the fundraising, the community aggregation in small or medium sized projects, the enhancement of local realities. The Foundation remains the natural form to «secure» a heritage or certain values with a long perspective of time, so as to go beyond the people who conceived and created it. It is no coincidence that many private museums are established as foundations and that long-established associations born at a given point become a foundation to consolidate the results achieved.

To take the ETS qualification, the associations and foundations must register in the Single Register opting for one of the planned categories (among which the one of the philanthropic bodies has been introduced) or for the residual category («other entities that carry out the activities referred to in article 5 ») subjecting itself to the obligations envisaged with regard to reporting, advertising, etc..

Both the recognized associations and the foundations that acquire the status of ETS (Article 10 would only say if they are registered in the Business Register, but I have reason to believe that this is an oversight of the legislator) may constitute destined assets, according to the rules laid down for the joint stock company. This is an institute introduced with the company reform of 2004, which up until now has not been used but which may prove useful to Third Sector bodies, to aggregate even subjects outside the organization around the development of individual projects, with the guarantee of asset segregation.

This type of funds becomes particularly interesting when they are set up within foundations (I am thinking of the experience of philanthropic brokerage foundations) that play the role of managers professionally and accompany the development of projects (taking care of the management of capital resources, of the selection of professionals and partners, fundraising, added services, etc.). In fact, it often happens that the establishment of a foundation brings with it significant management costs, sustainability problems, difficulty in finding competent subjects for institutional positions.

The fund thus also acquires the sense of a temporary «incubator» that covers the start-up phase and can then evolve into a foundation in favorable conditions. All the more so because, as constituted within an ETS, the funds benefit from the tax advantages reserved for them.

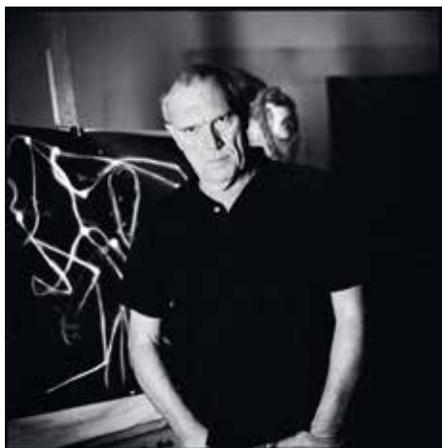
If then the cultural institution carries out economic activity mainly - even in a non-profit context - the choice of the social enterprise in corporate form and in particular in that of a joint stock company can offer the possibility of collecting loans and equity through the issue of participatory financial instruments or with

the provision of quotas and shares of different categories to attract external capital (see the Music Innovation Hub experience).

The Code does not regulate trusts (which in the past have also obtained the non-profit status) but I believe that they can be included among the ETS in the residual category of the Single Register, by accessing the relative tax benefits.

A further exclusion from the ETS concerns the network contract (reserved, as is known, to entrepreneurs) regulating only the associative network. This appears as a lost opportunity to provide institutions - cultural and otherwise - with a light tool but with great capacity to share resources, experiences and complementary segments of activity.

A conclusion? The reform of the Third Sector offers some interesting opportunities but does not revolutionize the approach (indeed, it maintains a very strong spirit on the clear divergence between non-profit activities in the traditional sense and commercial activity) appearing already in trouble in front of the many projects that are progressing, often belonging to more advanced logics of impact.



SANDRO CHIA

Sandro Chia nasce a Firenze il 20 aprile 1946. Vive e lavora tra Miami, Roma e Montalcino (SI).

Agli esordi il suo lavoro è legato all'arte concettuale ma presto se ne distanzia a favore della scoperta del linguaggio pittorico attirando l'attenzione della critica italiana e internazionale. Negli anni Ottanta diventa uno dei protagonisti del gruppo della Transavanguardia.

E' stato invitato a esporre alle Biennali di Parigi e San Paolo e, più volte, alla Biennale di Venezia.

Nel 2003, lo Stato italiano ha acquistato tre sue opere per la collezione permanente del Senato della Repubblica a Palazzo Madama, mentre nel 2005 sono state collocate due sculture monumentali davanti alla sede della Provincia di Roma.

Tra gli importanti musei che gli hanno dedicato mostre personali si ricordano lo Stedelijk Museum of Amsterdam, il Metropolitan Museum di New York, la Nationalgalerie di Berlino, il Museo d'Arte Moderna di Parigi, Palazzo Reale a Milano, il Museo Archeologico Nazionale di Firenze e Palazzo Pitti, la GNAM di Roma e Villa Rufolo Ravello.

Dal 2015 e' rappresentato dalla galleria Marc Straus a New York con la quale sta' preparando la sua terza mostra personale.

Sandro Chia was born in Florence on April 20, 1946. He lives and works in Miami, Rome and Montalcino (SI).

At the beginning his work is linked to conceptual art but soon he distances himself from it in favor of the discovery of pictorial language attracting the attention of Italian and international critics. In the eighties he became one of the protagonists of the Transavanguardia group.

He has been invited to exhibit at the Biennials of Paris and San Paolo and, several times, at the Venice Biennale.

In 2003, the Italian State purchased three of his works for the permanent collection of the Senate of the Republic at Palazzo Madama, while in 2005 two monumental sculptures were placed in front of the headquarters of the Province of Rome.

Among the important museums that have dedicated personal exhibitions to him are the Stedelijk Museum of Amsterdam, the Metropolitan Museum of New York, the Nationalgalerie of Berlin, the Museum of Modern Art in Paris, Palazzo Reale in Milan. the Archaeological Museum National of Florence and Palazzo Pitti, the GNAM of Rome and Villa Rufolo Ravello.

Since 2015 he has been represented by the Marc Straus gallery in New York with which he is preparing his third personal exhibition.

archiviochia@msn.com



Israel Museum Jerusalem

passato, presente, futuro

Save The Date: CENA DI GALA Maggio 2019

Il Direttore dell'Israel Museum Prof. Ido Bruno
onora Arturo Schwarz

Save The Date: VENICE TRIP 12-15 Settembre 2019

Alla ricerca delle nuove Mostre, con le cene in casa di Amici
veneziani e la visita alla Biennale di Arte Contemporanea

Save The Date: ISRAEL TRIP 3-8 Aprile 2019

Mar Morto, Deserto e Gerusalemme:
2 facce dell'Israele di ieri e di oggi

INFO: info@aimig.it – Tel. 335 8126666 – www.aimig.it



AIMIG Onlus

Amici Italiani del Museo d'Israele di Gerusalemme

Amici Italiani del Museo d'Israele di Gerusalemme

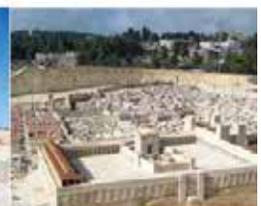
Via Marina, 3 - 20121 Milano

<http://www.aimig.it> Email: info@aimig.it

C.F.97505450151 IBAN: IT 9 IT 03268 01603 0524 6985 4600 -SWIFT SELBIT2BXXX

Richiedeteci i programmi

Associatevi !!!



Stampato nel mese di Aprile 2019
da L'Artistica Savigliano (CN)



LMF

la mia finanza