



Corso di Laurea magistrale in  
Economia e Gestione delle Arti e delle  
Attività Culturali

Tesi di Laurea

## **La cultura come bene comune**

**Relatore**

Prof. Daniele Goldoni

**Correlatore**

Prof. Michele Tamma

**Laureando**

Stefano Conte

Matricola 819111

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**



## **INTRODUZIONE 4**

### **1. La fabbrica della cultura 7**

### **2. La fabbrica della cultura a Venezia 25**

### **3. I beni comuni 31**

- Breve storia dei beni comuni 31
- Principali fonti sui beni comuni 47
- Beni Relazionali 56

### **4. La cultura è un bene comune? 62**

- Che cosa si intende per cultura 62
- La Convenzione di Faro 66

### **5. Le nuove istituzioni culturali 70**

- Relazioni ed effetti sul territorio 80
- Effetti economici 85
- Riconoscimento istituzionale: la fondazione 94
- Il caso veneziano di S.a.L.E. Docks 100

## **CONCLUSIONI 106**

## **BIBLIOGRAFIA 116**

## **FONTI WEB 119**

## **FILMOGRAFIA 121**

## **APPENDICI 122**

### **APPENDICE A - Convenzione di Faro**

### **APPENDICE B - Commissione Rodotà per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici (14 giugno 2007) – Relazione**

### **APPENDICE C – Statuto Fondazione Teatro Valle Bene Comune**

## INTRODUZIONE

Lo scopo di questo elaborato è fornire una panoramica sui recenti sviluppi nel campo delle organizzazioni culturali, con un occhio di riguardo a quelle appartenenti alla “neonata” Rete Italiana dei Teatri Occupati.

Prendendo in analisi i concetti di *fabbrica della cultura* e di *creative city* cercherò di svelare contraddizioni e punti di forza del sistema culturale e artistico contemporaneo, approfondendo anche gli aspetti di *gentrification* e *precarizzazione* come ovvia conseguenza delle pratiche culturali esistenti, oltreché gli effetti economici a queste connessi.

Una particolare attenzione sarà anche rivolta alla crescente importanza che stanno acquisendo i *beni comuni*, come fattore determinante dei più svariati aspetti della vita quotidiana dell'uomo, a partire dal referendum sulla privatizzazione dell'acqua per arrivare al libero accesso alla cultura e all'istruzione.

A sostegno della tesi proposta saranno anche presentati alcuni testi che legittimano ognuno a suo modo la teoria di *cultura come bene comune*, ossia la Convenzione di Faro, il testo elaborato dalla Commissione Rodotà e lo Statuto che dà vita alla nuova Fondazione del Teatro Valle Occupato.

Una parte del lavoro sarà poi dedicata alla situazione locale veneziana, attraverso la presentazione dello spazio Sale Docks, in qualità di occupante di rilievo nel chilometro dell'arte lagunare, assieme, ma, allo stesso tempo, in contrapposizione ad altri esponenti dell'arte contemporanea, quale ad esempio la Fondazione Pinault.

La volontà di scrivere questa tesi nasce da un convegno che ha avuto luogo all'Ateneo Veneto delle Arti il 10 maggio 2013.

Intitolato “La fabbrica della cultura”, all'incontro hanno preso parte alcune tra le maggiori istituzioni culturali di Venezia. L'assenza di una realtà come S.a.L.E. Docks, che dell'analisi della fabbrica della cultura si è sempre occupato (e contro la quale, in realtà, ha addirittura determinato la nascita del filone teorico critico), mi ha convinto ad analizzare la questione da un punto di vista differente da quello esposto al convegno.

La mia militanza di alcuni anni al Sale, gli avvenimenti degli ultimi mesi, soprattutto al Teatro Valle, e tutta la serie di occupazioni che hanno caratterizzato le lotte sociali in questo periodo hanno contribuito alla scelta del tema della tesi.

Nel primo capitolo cerco di analizzare il sistema della fabbrica della cultura, modello ormai affermato nella società contemporanea, soffermandomi sulle questioni che rendono il modello criticabile. Mi riferisco ai problemi che vengono generati dalla fabbrica della cultura, ovvero *gentrification* e precarizzazione del lavoro, portando degli esempi al riguardo, presentando alcune teorie elaborate sia dai fautori e sostenitori delle teorie della “creative city” (accezione positiva di fabbrica della cultura) come Florida, sia di teorici che criticano questo sistema. Questo dibattito avviene all’interno di un contesto più generale che ha visto il cambio dei sistemi produttivi mondiali. Negli ultimi decenni infatti, l’attenzione capitalistica è passata da un sistema fordista di produzione materiale, ad uno di produzione cognitiva, culturale e immateriale che ci ha fatto entrare nella così detta epoca post-fordista.

Nel secondo capitolo analizzo la fabbrica della cultura a Venezia. Città in cui vivo e studio, e nella quale i meccanismi che metto in evidenza nel primo capitolo appaiono evidenti. In particolare la mia attenzione cade sul chilometro dell’arte, nel quale hanno preso vita molte istituzioni culturali, e dove sono evidenti tutte le fasi della produzione immateriale, dalle università ad alcune delle più grandi istituzioni culturali del mondo, tra cui la Biennale.

Nel terzo capitolo invece, cerco di dare una panoramica storica e bibliografica sulla questione dei beni comuni. Tracciando la storia dei beni comuni, e degli avvenimenti che hanno sancito l’egemonia della proprietà, pubblica e privata, arrivo fino al XX secolo, nel quale si affermano i dispositivi della fabbrica della cultura, e vengono elaborate le teorie “pro e contro” i beni comuni e alla loro gestione. Analizzo quindi gli autori e i testi che ritengo maggiormente influenti per l’evoluzione del dibattito giuridico-politico sul tema dei *commons*. Argomento, questo, che sempre più sta assumendo un ruolo centrale nell’agenda di molte nazioni e *corporations* impegnate nel continuo tentativo di privatizzare

tali beni, e dei movimenti sociali, che al contrario si battono per mantenere e riappropriarsi dei beni e delle ricchezze comuni.

In quest'ottica ho inserito una riflessione sui bei relazionali, che andrebbero a costituire le fondamenta dei beni comuni e della loro gestione.

Nel quarto capitolo cerco di definire la cultura, e di capire se essa possa essere considerata un bene comune. A tal proposito inserisco la Convenzione di Faro, documento redatto dal Consiglio d'Europa nel 2005. Questa convenzione, infatti, racchiude al proprio interno interessanti spunti e diverse analogie con il pensiero che vede la cultura come un bene comune vero e proprio. L'intero testo della Convenzione richiama ai principi che hanno sostenuto il lavoro della Commissione Rodotà, l'organo preposto a istituzionalizzare, nel nostro Paese, i beni comuni.

Nel quinto ed ultimo capitolo, fornisco una mappatura degli spazi che hanno dato vita alla "Rete italiana dei teatri occupati" e che negli ultimi anni hanno sostenuto e praticato la lotta a favore dei beni comuni in generale, e della cultura come tale in particolare. Dopo una breve cronistoria di ogni spazio, cerco di analizzare gli effetti economici e di interazione che questi luoghi hanno con il proprio ambiente contestuale e non solo. Maggiore spazio viene fornito all'analisi dello *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*, documento fondamentale per il riconoscimento e la pratica delle lotte di questi spazi.

L'analisi verte poi sullo spazio veneziano che per primo, nel panorama italiano, ha iniziato ad occuparsi dei problemi della fabbrica della cultura, proprio con l'occupazione del secondo padiglione dei magazzini del sale nel 2007, ossia quello di Sale Docks.

Nelle le conclusioni cerco di tirare le somme del testo, e di analizzare i punti di forza e di debolezza degli spazi che vogliono legittimare la cultura come bene comune e della loro gestione.

## 1. La fabbrica della cultura

Il 10 maggio 2013 all'Ateneo Veneto delle Arti a Venezia, si è tenuto un convegno dal titolo: "Fabbrica della cultura".

L'organizzazione dell'evento è stata curata dallo stesso Ateneo Veneto con la collaborazione della Camera di Commercio di Venezia e dell'Università Ca' Foscari.

All'incontro erano presenti alcune tra le maggiori istituzioni culturali veneziane quali le Fondazioni Venezia, la Fenice, dei Musei Civici, Levi, Querini Stampalia, oltre al Casinò di Venezia, alla Regione Veneto e a Confindustria Venezia.

Dal nome del convegno, e dai partecipanti prima elencati, appare intuitivo il merito dell'incontro.

Applicato a Venezia, intesa come città metropolitana (Venezia è già una fabbrica della cultura), il modello illustrato al convegno appare fondato sulla commistione tra imprese, università e settore artistico-culturale.

Come vedremo nel prossimo capitolo, questo è il modello di sviluppo su cui Venezia già si fonda, e che si vorrebbe applicare su una porzione maggiore di territorio, comprendendo tutta l'area metropolitana della città che si vorrebbe creare a livello urbanistico.

La cosiddetta città metropolitana dovrebbe comprendere tutto l'entroterra Veneziano, ed avere i suoi vertici nelle città di Venezia, Padova e Treviso.

Una metropoli, sulla scia dei grandi centri internazionali, che fonda la propria ricchezza ed il proprio sviluppo attorno ad un nucleo culturale.

La fabbrica della cultura viene presentata al convegno come la scelta più logica ed efficiente, per attirare investitori e rilanciare l'intera area dell'industria Veneta, colpita in modo pesante dalla crisi.

Un modello di produzione culturale su scala industriale quindi, che necessita di un lavoro congiunto tra più settori, dalla formazione alla produzione culturale, dalle imprese al settore turistico.

Ma "fabbrica della cultura" appare un termine ambiguo. Presentato al convegno come sistema funzionale, non nasconde, invece, dei punti passibili di critiche.

Un intero filone teorico, che fa riferimento al mondo dei movimenti, per così dire di sinistra, utilizza il termine "fabbrica della cultura" con un'accezione negativa, contrapponendolo al concetto di "creative city", con il quale il modello esposto al

convegno pare meglio identificarsi.

A differenziare, secondo la teoria critica, il modello "buono" di *creative city*, da quello "cattivo" di fabbrica della cultura, sono in definitiva due elementi di rottura. Dunque, i due aspetti maggiormente contestati trovano origine nei processi di *gentrification* e di precarizzazione, che analizzeremo più avanti, ma prima vediamo che cosa s'intende per "dispositivo delle *creative city*".

Con il termine "dispositivo", secondo il filosofo francese Paul Michel Foucault, si vuole indicare ciò che, in forma teorica e pratica, viene messo in campo per affrontare determinate necessità, in un determinato lasso temporale.

Con l'espressione "*creative city*", invece, si tende ad inquadrare un concetto nato negli anni '80 dalle teorie dell'urbanista Charles Landry, sviluppate poi da un altro urbanista statunitense, Richard Florida, ad oggi il più influente teorico di tale fenomeno, il quale ha affiancato a "*creative city*" anche la nozione di "*creative class*".

La "città creativa", si individuerrebbe in quelle aree metropolitane che fondano il proprio modello di sviluppo economico e sociale su base culturale, appunto, investendo sulle istituzioni culturali, e generando un tessuto produttivo che faccia leva sulla classe dei creativi, vero motore dello sviluppo di queste aree urbane.

Florida sintetizza così il suo pensiero:

*"Le regioni con un'alta concentrazione di lavoratori legati all'ambito tecnologico e culturale, di artisti, di musicisti, e della presenza di un'alta bohémien, sono aree soggette ad un più alto livello di sviluppo economico"*<sup>1</sup>.

La frangia opposta, quella che vede "il bicchiere mezzo vuoto" e critica il dispositivo delle *creative city*, non nega l'evidente interesse degli investitori nel settore culturale e ed i meccanismi di crescita economica che essi generano, né tantomeno nega l'esistenza delle classi creative ed il loro ruolo di grande polmone del sistema, ma ne individua, come accennato prima, almeno due situazioni critiche, ovvero due punti che determinano in senso negativo il passaggio al concetto di fabbrica della cultura.

---

<sup>1</sup> Richard Florida, *L'ascesa della nuova classe creativa*, Milano, Mondadori 2003



Anzitutto questo processo urbanistico viene individuato ed dunque “naturalmente collocato” all'interno di un grande cambiamento, a livello mondiale, dei sistemi di produzione.

Questa metamorfosi vede spostarsi l'asse produttivo da un'egemonia materiale dell'industria "classica" di matrice fordista ad un nuovo paradigma di espansione economica "immateriale", fondato proprio sulle produzioni immateriali, culturali e tecnologiche e che prende il nome di post-fordismo o capitalismo cognitivo.

La fabbrica della cultura nasce attraverso questo passaggio di testimone, e rappresenta, secondo i critici, il proseguimento dello sfruttamento che veniva imposto nelle fabbriche novecentesche, e che si perpetua nelle nuove fabbriche dell'immateriale, attraverso nuove forme.

Il cambio di paradigma produttivo, non è stato indolore e, culminando nella crisi del sistema fordista, il passaggio alla sfera immateriale ha lasciato i suoi segni.

Rimanendo nel territorio metropolitano di Venezia, possiamo vedere questi segni della crisi del sistema fordista. Marghera si palesa ormai come un'imponente carcassa del capitalismo industriale che, una volta esaurita la sua spinta ed il suo potenziale di sfruttamento, abbandona i luoghi della produzione, lasciandone solo le rovine.

Un altro esempio di queste città-fantasma, arriva dall'America, patria del capitalismo, ed in particolare da Detroit, dichiarata recentemente in bancarotta.

Immagini emblematiche, che stanno facendo il giro del mondo in questi giorni, ci raccontano una città desolata. Una volta centro della produzione automobilistica americana, a Detroit è stato assegnato il titolo di città più pericolosa d'America, da cui ora è in corso una delle più consistenti emigrazioni dalle metropoli contemporanee.

Pare che ormai a passeggiare nelle vie di quella che una volta era la città più pulsante del capitalismo occidentale, siano ormai in larga maggioranza cani randagi. Non è un caso, poi, che la musica *techno* sia nata proprio in questa città negli anni iniziali della sua decadenza, dimostrando come arte e cultura riescano a fiorire anche dalle rovine, spesso riuscendo a leggere in anticipo le crisi economiche.

Ecco quindi le macerie lasciate dal capitalismo fordista, ed è normale chiedersi, se s'individua nel capitalismo cognitivo il suo proseguimento naturale, quali saranno invece, le macerie che la fabbrica della cultura lascerà ai posteri di

questa nuova fase; quali saranno i futuri capannoni abbandonati dalle fabbriche della cultura?

I modelli di sviluppo urbanistico *culture-oriented* sono, come vedremo, i più in auge nel panorama internazionale e, pur fondandosi su concetti condivisibili, tendono a sfociare nello sfruttamento dei territori e della forza lavoro.

Questo avviene, detto in breve, poiché questi modelli orientati allo sviluppo culturale sono sempre sottomessi alle logiche del mercato, dell'accumulo di capitale e ricalcano le vecchie forme della produzione fordista, modellandole però sulla sfera dell'immateriale.

*“E' la tristezza dell'economia, ovvero quel processo secondo cui tutto è riducibile quasi esclusivamente una scelta in termini di costi-benefici”<sup>2</sup>.*

Se nel capitalismo fordista l'obiettivo da conquistare attraverso l'accumulazione era impersonato dal profitto, in quello post-fordista, invece, diventa la rendita.

Con il termine “profitto” si intende il risultato di quel processo che, grazie alla fabbricazione in serie di prodotti materiali e alla loro vendita, porta ad un guadagno; la rendita, d'altro canto, realizza il guadagno attraverso effetti indiretti dell'utilizzo dei beni, e non propriamente dalla loro vendita.

*“I fenomeni contemporanei della finanziarizzazione e della gentrification sono esempi di nuove tecniche di valorizzazione (basate sulla rendita speculativa) ancora da comprendere da parte del mondo dell'arte e dell'attivismo culturale”<sup>3</sup>*

Entrando nel merito del discorso relativo alla fabbrica della cultura e dei suoi elementi critici, analizziamo qui il primo punto negativo già evidenziato: la *gentrification*; nel processo di formazione delle creative city, infatti, il “fattore *gentrification*” assume un ruolo fondamentale.

---

<sup>2</sup> Andrea Fumagalli, *Mercato dell'arte, bioeconomia e finanza*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p.143

<sup>3</sup> Matteo Pasquinelli, *Oltre le rovine della città creativa: la fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p. 149

Si tratta di quell'evoluzione di eventi che portano ad un mutamento del tessuto sociale che abita le zone toccate dalla rigenerazione urbana a sfondo culturale. Gli immobili, quando viene innescato questo processo, iniziano a venir acquistati da cittadini che fanno parte delle fasce più ricche di popolazione, rispetto a coloro che vivono nelle suddette aree degradate. Queste aree originariamente marginali (ed emarginate) vengono allora rigenerate (grazie, ad esempio, all'afflusso di capitali), facendo però sì che chi ci viveva prima della riqualificazione non possa più permettersi di restarci e sia costretto ad abbandonare il proprio quartiere, spostandosi più in periferia.

Tuttavia, spesso, sono proprio quelle fasce di popolazione forzate a lasciare i loro quartieri per via dell'aumento del costo della vita, che danno il via alla riqualificazione urbana attraverso pratiche culturali e sociali che potremmo definire come provenienti "dal basso".

Queste pratiche sono spesso catalizzatrici d'investimenti, e la riqualificazione trasforma aree, di norma fatiscenti, abbandonate o popolari, in zone e quartieri "alla moda" e di grande richiamo.

La classe creativa, generalmente benestante, è spinta a trasferirsi in queste aree, che (in alcuni contesti sociali) accrescono lo status ed il prestigio di coloro che le abitano.

Queste aree, spesso quartieri centrali delle grandi città, o altre volte in periferie urbane degradate diventano zone "cool" e il fatto stesso di viverci diventa un "accessorio *fashion*" da esibire alla prima occasione, un vanto, e questo avviene frequentemente dopo una spinta iniziale generata dalle culture *underground*.

*"Se nelle città creative la cultura underground è da tempo un ingranaggio importante della fabbrica del valore (principalmente a vantaggio del mercato immobiliare e del marketing cittadino), il destino dell'economia culturale deve essere ricontestualizzato all'interno della corrente crisi globale."<sup>4</sup>*

Queste aree assumono le sembianze di grandi centri commerciali-culturali e, in una fase che abbiamo definito post-fordista, gli unici beni ancora prodotti su

---

<sup>4</sup> *Ibidem*

grande scala possono essere considerati i lavoratori dell'arte e gli artisti stessi. Questo modello sta generando una sorta di *supermercato globale dell'arte*, nel quale l'arte e la cultura appaiono come specchietti per le allodole che attirano incredibili masse di persone e denaro, e che alimentano quei circuiti di accumulazione e rendita capitalistica propri del libero mercato. *Supermercato* al quale le città si offrono come scaffali dove porre in bella vista i servizi ed i prodotti culturali in vendita, con l'effetto di richiamare al loro interno moltissimi potenziali acquirenti.

Concetti, questi, espressi molto bene da Claire Fontaine e Angela Vettese.

*“Non ci riferiamo alla riproducibilità meccanica dell'opera d'arte, ma alla riproducibilità degli artisti all'epoca delle singolarità qualunque.*

*In un'epoca che è stata qualificata come post-fordista,, dove il just in time sostituisce gli stock, gli unici beni ancora prodotti alla catena di montaggio (del sistema educativo) senza sapere nè per chi, nè per che, sono i lavoratori, compresi gli artisti.*

*L'estensione del mercato dell'arte, su cui c'è già molta letteratura, ha generato soprattutto una considerevole massa di gente che si sposta, come produttore/consumatore, da un vernissage all'altro nelle grandi capitali, da una residenza all'altra, da fiera d'arte in biennale.*

*Questa stessa massa compra più o meno gli stessi abiti, ha le stesse referenze musicali, visive, cinematografiche concepisce il suo lavoro negli ambiti concepiti dal mercato con cui le scuole d'arte e le riviste l'hanno già familiarizzata. Non si tratta di fare la morale ai gusti, agli atteggiamenti o alle aspirazioni di coloro che si definiscono “gli artisti”. E' urgente invece capire gli effetti del mercato dell'arte tale qual è sulle soggettività di quelli che dovrebbero alimentarlo.*

*Ora, è chiaro che l'aumento della circolazione delle opere, delle loro immagini e dei loro autori ha prodotto una banca visiva e teorica e delle liste di indirizzi e di numeri di telefono piuttosto uniformi, il tutto mantenendo intatte le discriminazioni e le disuguaglianze che caratterizzano il resto della società, secondo il protocollo abituale di ogni processo di democratizzazione.”<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Claire Fontaine, *Artisti Ready-Made e sciopero umano. Qualche precisazione in L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p.68-69

*“...si parlava di città-musei o di città-festival: insomma città trasformate in oggetto di consumo culturale di massa. E' senz'altro vero, e l'Italia rappresenta, da questo punto di vista, un vero e proprio laboratorio dell'orrore: un turismo costruito sulle rovine della vita vera, una “museificazione” dell'esistenza.”<sup>6</sup>*

Il dispositivo - come prima definito - della *creative city* appare, in questo contesto, come imposto dall'alto. Il mercato e il capitalismo cognitivo creano sia la domanda che l'offerta, il dispositivo viene reso necessario come risposta ad esigenze create “ad hoc”.

La mercificazione dell'arte e di conseguenza quella dei territori, grazie alle riqualificazioni urbanistiche su base culturale, appaiono come la prima facciata di una più complessa articolazione di rendite e speculazioni economiche.

La finanziarizzazione dei mercati e dell'economia globale rende questi processi più veloci e su scala più grande, anche grazie alla complicità delle grandi *corporation* e dei grandi *brand*, pronti a marchiare, appunto, i terreni sui quali puntano i loro investimenti.

La *gentrification* snatura il vero essere delle città e dei loro abitanti, creando dei supermercati standardizzati e di sicuro impatto che costringono chi non si può permettere certi prodotti ad andarsene, ed accogliendo la nuova classe “bohémien” che al mercato, invece, ci va, eccome.

*“La mercificazione dell'arte è un esempio della mercificazione complessiva della vita, ovvero è bioeconomia.”<sup>7</sup>*

Ricapitolando, la macchina di produzione post-fordista, che si fonda sulla nascita, lo sviluppo e lo sfruttamento delle *creative city* e delle *creative class*, attraverso la creazione di centri commerciali culturali è in grado accumulare capitale.

Questo avviene, soprattutto, grazie alle rendite immobiliari e speculative che si

---

<sup>6</sup> Judith Revel, *La potenza creativa della politica, la potenza politica della creazione*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p.50

<sup>7</sup> Andrea Fumagalli, *Mercato dell'arte, bioeconomia e finanza* in *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p.146

generano parallelamente alla gentrification e allo sfruttamento delle forme di cooperazione sociale e delle condivisioni dei saperi.

*“...la rendita è il motore di valorizzazione dietro alla gentrificazione, per il modo in cui essa sfrutta la risorsa comune della terra e del capitale culturale senza sere particolarmente produttiva.*

*Forme di rendita sono pure i monopoli delle licenze software, dei protocolli di comunicazione, delle infrastrutture di rete e degli stessi social network.*

*Se il profitto e il salario sono i modelli dell’accumulazione capitalistica dell’industria, la rendita monopolistica e lo sfruttamento dei commons culturali sono i modelli di business dell’economia della conoscenza o del capitalismo cognitivo.*

*Dietro le nuove forme di gentrificazione sta un legame cruciale tra speculazione immobiliare e produzione culturale, un legame di cui il mondo dell’arte e dell’attivismo non è ancora molto consapevole [...] oggi il mondo di produzione artistico è diventato una estesa fabbrica immateriale. In tutta Europa assistiamo alla concentrazione di capitale culturale come forza trainante dietro l’economia immobiliare e dietro le sbandierate città creative, desiderose di attrarre investimenti e lavoratori qualificati.*

*Come risultato, il business immobiliare ha stabilito una perversa alleanza con il mondo dell’arte e i produttori culturali.”<sup>8</sup>*

Il “prato” di esempi da cui cogliere un esempio di gentrification è assai ricco e fiorito.

Un caso è quello di Sheffield, cittadina inglese nota per la sua industria ormai dismessa dell’acciaio (in questa città fu girato il film “*The Full Monty*”<sup>9</sup>), e per una delle migliori università inglesi.

Nella zona industriale, vi fu l’occupazione di un edificio dismesso vicino

---

<sup>8</sup> Matteo Pasquinelli, *Oltre le rovine della città creativa: la fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, in *L’arte della sovversione*, a cura di M. Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p. 153-54

<sup>9</sup> Peter Cattaneo, *The Full Monty*, 1997

all'Università, per permettere alla popolazione di avere a disposizione un luogo di ritrovo nel quale venisse suonata musica popolare.

Con il tempo, nella zona altre realtà del genere si formarono e gradualmente iniziarono a comparire anche nuovi studi di registrazione, che attirarono ancor più musicisti nella zona.

Poco alla volta le autorità locali ripresero il controllo dell'area, mettendo in atto piani di ristrutturazione e riqualificazione. Gli affitti ed i costi delle case iniziarono a salire, e molti dei musicisti che avevano dato il via alla riqualificazione culturale del luogo non riuscirono più a permettersi il costo della vita del quartiere.

Un paradosso che rende chiaro come avvengano gli sfruttamenti degli stili di vita e i saccheggi delle conoscenze e delle relazioni sociali.

In tutte le città metropolitane occidentali, questi processi sono in atto o hanno già avuto luogo. Berlino, ad esempio, è una città che sta ancora subendo questo fenomeno, ed in alcuni quartieri è iniziata la pratica "dell'*uglyfication*". In quei quartieri a rischio di speculazione immobiliare, alcune persone hanno iniziato ad appendere alla finestra i propri rifiuti, a rompere i serramenti, ecc. Questo per abbruttire i propri quartieri ed allontanare il possibile interessamento degli "artisti", o degli speculatori immobiliari.

La seconda argomentazione mossa contro il dispositivo delle creative city, è, come dicevo, la precarizzazione.

Ad un tempo effetto collaterale ed elemento base dell'accumulazione capitalistica cognitiva, è arrivata ormai a toccare tutti i livelli della produzione immateriale, dai lavori più manuali del settore (guardasala, tecnici, ecc.) a quelli più "intellettuali".

Se è vero che, dal romanticismo ottocentesco, l'artista veniva considerato come l'impresario di se stesso, oggi in un mondo che vede le produzioni culturali esponenzialmente aumentate tanto da meritarsi l'appellativo di industria, questo assunto è penetrato in profondità nel mondo del lavoro culturale.

Baudelaire, viene considerato il primo artista in tal senso, ed infatti, visse una vita estremamente precaria, sempre sull'orlo della bancarotta. <sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *Come non pagare i debiti quando si ha del genio*, Roma, L'orma editore, 2012

Ora, se anche Baudelaire che con il suo genio i debiti più che a pagarli era bravo a farli, come potrebbe oggi, un "manovale" dell'industria culturale riuscire a pagare i propri debiti "senza avere del genio"?

Tanto più se tutte le relazioni sociali, gli stili di vita sono soggetti alla sussunzione del parte del mercato globale.

E' vero che i dispositivi delle creative city, potenzialmente, dovrebbero offrire molte opportunità di lavoro nei settori dell'immateriale e del culturale, ma nei fatti la realtà è assai diversa.

L'estrema specializzazione nella formazione degli "specialisti dello spettacolo", la produzione in serie e su larga scala dei lavoratori cognitivi, la crisi, le normative in tema di lavoro che permettono alle aziende e alle istituzioni culturali di poter pescare "senza licenza" dal grande lago dei lavoratori, spingono quest'ultimi ad esistenze sempre più precarie.

Nello specifico la precarizzazione si manifesta grazie a quel tipo di contratti che oggi spopolano nel mondo del lavoro, quali ad esempio i contratti a progetto, a chiamata, Co.co.co , Co.co.pro, a tempo indeterminato, ma soprattutto prolifera attraverso lo sfruttamento della modalità lavorativa di stage e tirocini.

Se è vero, come sostenuto da Trimarchi, che la forma ideale per un'organizzazione culturale è quella del no profit, (poiché attira potenziali investitori e potenziali volontari che lavorerebbero gratis pur di rimanere nell'ambiente culturale e di farne parte ("do una mano perché mi piace l'arte ed è un campo prestigioso"), favorendo una sorta di "mecenatismo inverso" dove chi non ha denaro offre il proprio lavoro all'arte; è allora altrettanto veritiero che questo "mecenatismo" viene cavalcato e sfruttato dalle industrie culturali. Esse hanno capito molto bene il meccanismo e ne approfittano. Con la scusa di poter far inserire nel curriculum esperienze in prestigiose istituzioni e di poter far dire di aver lavorato, per esempio, "alla Guggenheim", le istituzioni si servono tra i tanti degli studenti che, è vero, iniziano credendo di fare delle esperienze "cool" e formative, ma ben presto (anche se non tutti) scoprono la dinamica spesso addirittura per loro stessi lesiva che vanno ad alimentare e ne restano delusi.

Stage e tirocini si prestano ottimamente dunque ad essere un grande bacino del lavoro sotto (o per niente) pagato e, penetrati ad ogni livello del lavoro cognitivo, sono divenuti, ormai, le forme contrattuali maggiormente utilizzate dalle aziende, culturali e non solo. E' realistico pensare che si sia giunti a



questo punto grazie a quello che potremmo definire un "patto con il diavolo" stipulato tra il mondo della formazione e quello del lavoro. Il mondo della formazione, non solo ha regolarizzato queste forme di contratto e ne ha incentivato l'uso, ma ha oltretutto reso di fatto obbligatorio fornire una prestazione di stage durante il periodo accademico (in cambio del riconoscimento di crediti formativi necessari).

Se, in linea di principio, fare esperienza nel mondo pratico del lavoro durante il periodo di formazione pare essere un'abitudine logica e vantaggiosa, il metodo con cui questa pratica viene perpetuata rasenta ormai lo scandalo.

Nata negli anni Settanta (art. 16 bis legge del 1 giugno 1977 n.285) per iniziare i giovani al mondo del lavoro attraverso un breve periodo di formazione a sicuro scopo di assunzione, la figura legale dello *stage* viene modificata nel 1993 inserendo nel suo sistema anche la galassia universitaria.

L'idea è quella di far familiarizzare gli studenti con il mondo del lavoro, offrendo esperienze e conoscenze pratiche, altrimenti inaccessibili, prima di diventare a tutti gli effetti dei lavoratori. Una sorta di gradino intermedio che aiuti gli studenti ad abituarsi ai lavori pratici, mentre l'università persiste nell'offrire solo esperienze sostanzialmente cognitive e teoriche.

Nel 1997, la legge del 24 giugno modifica ulteriormente la situazione: prendono forma i tirocini post-laurea, mentre quelli "universitari" vengono resi obbligatori per tutti i corsi di laurea (quando fino a quel momento erano rivolti soltanto alle facoltà in cui il praticantato è fondamentale, come ad esempio medicina o infermieristica).

E' da questo momento in poi che la pratica di assumere tirocinanti, non retribuiti, carichi di doveri ma spogli di diritti, che vanno a fare, nelle aziende, quei lavori noiosi e sgraditi ai dipendenti fissi, diviene norma.

Questa modifica di legge quindi da un lato rende gli studenti universitari obbligati a fornire questo tipo di prestazioni durante il percorso formativo, dall'altro, con l'introduzione del tirocinio post-laurea, allunga la prospettiva precaria dei futuri lavoratori, o per meglio dire "cercatori di lavoro".

Le prospettive sono quelle di "saltare" da uno stage all'altro, da 6 mesi di formazione ad altri 6 mesi di formazione, senza avere la sicurezza economica necessaria per realizzare un qualsiasi progetto personale.

D'altronde, perché mai un'azienda dovrebbe assumere un nuovo dipendente e

pagarlo, quando ogni sei mesi può "arruolare" un tirocinante gratuitamente?

Molto spesso i lavori che vengono destinati ai tirocinanti non sono affatto formativi, ma al contrario dequalificanti (si pensi all'immagine dello studente messo a fare fotocopie per 8 ore al giorno), o al contrario iper-responsabilizzanti, a fronte di una prestazione gratuita.

Si tratta in sostanza di manodopera spesso molto qualificata utilizzata dalle aziende a bassissimo costo.

*"A Venezia, per esempio, è evidente l'affacciarsi sulla scena di una nuova composizione sociale precaria, spesso iper-qualificata, che alimenta la macchina dei musei delle fondazioni, delle attività culturali, del turismo ma anche del mercato dell'insegnamento universitario e della formazione.*

*Questo nuovo precariato diventa un elemento centrale che bisogna indagare per capire la riarticolazione dei rapporti di potere e delle modalità di sfruttamento dentro questa nuova economia.*

*Stagisti non pagati, contratti a termine, lavoro gratis, collaborazioni di ogni tipo. E', dunque, all'interno dell'inchiesta politica che sarebbe essenziale andare a verificare questa composizione. E' dall'inchiesta che il lavoro politico dovrebbe ripartire - precisamente, ancora una volta, all'incrocio esatto tra attivismo e arte, tra precarietà e conoscenza."<sup>11</sup>*

Al contempo l'Università e il mondo della formazione in generale stanno subendo un processo di privatizzazione e aziendalizzazione che sta esasperando ancora di più la situazione. Per quanto riguarda il settore culturale più in generale, in Italia, poi, negli ultimi anni i finanziamenti pubblici hanno subito consistenti tagli; in particolare il FUS (Fondo Unico dello Spettacolo) è stato significativamente decurtato. Fatto, questo, che ha provocato non poche proteste (si ricordino i precari sui *red carpet* dei Festival del Cinema di Roma e Venezia).

In Francia, le lotte degli intermittenti dello spettacolo hanno fatto scuola. Essi, dopo lunghi scioperi nei primi anni 2000 che bloccarono anche i grandi

---

<sup>11</sup> Judith Revel, *La potenza creativa della politica, la potenza politica della creazione*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009, p.50

festival (come quello del teatro di Avignone), riuscirono a farsi riconoscere una continuità di reddito per i periodi di non lavoro sotto forma di sussidio. Questo per fronteggiare la precarietà dilagante nella grande massa dei lavoratori del settore culturale, dovuta al carattere di non continuità temporale lavorativa insito appunto nel settore artistico-culturale (generalmente i Festival non durano che per brevi periodi dell'anno).<sup>12</sup>

A Venezia invece, molti laureati nel settore dello spettacolo lavorano sotto stage o tirocini non retribuiti nelle istituzioni culturali, e sono quindi costretti trovare impieghi in altri settori per potersi permettere gli affitti e il piacere di lavorare nell'ambiente culturale.

E' evidente che qualche meccanismo in queste fabbriche della cultura non gira nel verso giusto. L'emblema del disinteresse pubblico italiano nei confronti della cultura, si riscontra platealmente nell'episodio che fece il giro del mondo qualche anno fa, ovvero il crollo della "domus" dei gladiatori a Pompei.

Al contrario negli Stati Uniti d'America, Obama nel suo primo pacchetto anticrisi firmato nel 2009), stanziò un supplemento di 50 milioni di dollari al National Endowment for the Arts ed alle associazioni artistiche no profit<sup>13</sup>, sottolineando come la cultura possa essere una possibile via di fuga della depressione economica.<sup>14</sup> (Vediamo tuttavia come nel 2013 i tagli alla cultura siano arrivati anche oltreoceano, con più o meno beneplacito delle istituzioni governative<sup>15</sup>.)

Tornando alle *creative city*, o meglio le fabbriche culturali, appare evidente, dunque, come esse traggano linfa vitale da questa immensa "fonte" di tirocinanti, divenuti in Italia mera forza lavoro, spoglia d'ogni diritto. Ed è grazie anche a questa sproporzione che le fabbriche culturali riescono a generare grandi profitti.

Vedremo poi come il mondo della formazione, specie a Venezia sia sempre più prodigo e produttivo nel formare manodopera specializzata, senza offrire però sbocchi professionali adeguati.

---

<sup>12</sup>Antonella Corsani, *Gli intermittenti dello spettacolo o la figura dell'eccezione francese. Breve storia di un'inchiesta in zona precaria*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009 p.182

<sup>13</sup> Wall Street Journal, 17.02.2009 (consultato 15.09.2013) [http://online.wsj.com/public/resources/documents/STIMULUS\\_FINAL\\_0217.html](http://online.wsj.com/public/resources/documents/STIMULUS_FINAL_0217.html)

<sup>14</sup> Marco Baravalle, *L'arte della sovversione*, Roma, ManifestoLibri, 2009, p13

<sup>15</sup> National Endowment for the Arts, <http://arts.gov>, 30.09.2013 (consultato 30.09.2013)

L'intesa tra le aziende ed il mondo del lavoro non punta al riconoscimento delle figure professionali e ad un effettivo impegno a far sì che questi tirocinanti/stagisti possano poi lavorare, ma tende piuttosto ad avere un occhio di riguardo per il proprio portafoglio, senza curarsi degli effetti sociali generati.

Indagati gli elementi di *gentrification*, precarizzazione e di critica al dispositivo delle *creative city*, vediamo ora, invece, come si articolano i progetti e modelli di rigenerazione urbana *culture-oriented*.

Serena Vicari Haddock sostiene, come fa notare Alessia Zabatino nella sua tesi, che vi siano quattro possibili strade da intraprendere per le amministrazioni che intendono dare il via a processi di rigenerazione urbana. Questi modelli corrispondono alle seguenti categorie di rigenerazione: fisica, economica, culturale ed integrata.

Brevemente, la rigenerazione fisica avviene a seguito di "alleanze" strategiche tra i governi locali e grandi gruppi privati. Questi ultimi prendono appalti per l'ammodernamento di grandi aree dismesse della città (spesso aree industriali) dove il più delle volte si costruiscono grandi opere e infrastrutture. Questo tipo di operazioni sono prevalentemente legate a grandi eventi culturali e non (Olimpiadi, Expo, ecc.).

La rigenerazione economica, punta a promuovere un'economia fondata sulle nuove tecnologie applicate al mondo delle imprese, mirando alla creazione di un'industria tecnologica moderna che superi la vecchia forma industriale.

Della rigenerazione culturale di cui ho già parlato in precedenza, sappiamo che punta allo sviluppo delle aree metropolitane attraverso una forte presenza di istituzioni culturali.

La rigenerazione integrata, non individua un settore specifico al quale rivolgere gli sforzi per lo sviluppo, ma anzi ne distingue diversi (sociale, culturale, pari opportunità) con l'intenzione di coinvolgere i vari attori dei relativi campi nel progetto complessivo di rigenerazione.<sup>16</sup>

Anche un altro urbanista, Graeme Evans, ha trattato la questione della rigenerazione culturale, individuandone a sua volta tre sotto categorie, ovvero: "*cultural-led regeneration*", "*cultural regeneration*" e "*culture and regeneration*".

---

<sup>16</sup> AA.VV., *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione sociale nelle città europee*, a cura di Vicari Haddock S., Goulart F., Bologna, Il Mulino, 2009

Nel primo caso il processo di "*regeneration*" viene avviato dalla spinta di un'istituzione culturale presente in un'area degradata che faccia acquistare prestigio all'area (ricordando il processo di *gentrification*).

Nel secondo caso è l'intera città, o una grossa parte di essa a far da richiamo, e ad attirare la classe creativa. Questo modello assomiglia molto al dispositivo della "*creative city*".

L'ultimo esempio indica una rigenerazione non pianificata, nata dal basso, e dalla presa di coscienza dei cittadini che autonomamente avviano un processo di sviluppo culturale.<sup>17</sup>

Walter Santagata, professore di economia e attività culturali, ha trattato l'argomento, distinguendo invece quattro modelli di distretto culturale, ed individuando quindi delle aree metropolitane in grado di creare sviluppo economico.

Santagata divide i distretti nelle categorie di: "museale", "culturale metropolitano", "culturale istituzionale" e "culturale industriale".

Il primo caso riportato dallo studioso riguarda il "distretto museale": questo distretto corrisponderebbe alle zone che, per volere politico, presentano un'alta densità di musei atta a creare una forte immagine internazionale e a favorire esercizi ed attività collaterali.

Il secondo caso focalizza invece il "distretto culturale metropolitano". Questo tipo di distretto, vede affiancarsi al centro museale anche altre attività culturali, spesso legate alle arti performative, dislocate in tutto il territorio urbano.

In questa classificazione delle zone urbane Santagata inserisce inoltre le città d'arte che "espongono" il loro patrimonio artistico anche negli spazi esterni, ad esempio le città di Firenze e Venezia.

Il "distretto culturale istituzionale" vede le istituzioni assegnare le proprietà ed i processi di produzione ad altre realtà, attraverso una sorta di assegnazione dall'alto degli spazi culturali.

Il "distretto culturale industriale", indica invece quell'industria materiale vera e propria che produce beni dal contenuto culturale ed estetico: si pensi alle industrie cinematografiche, discografiche e di prodotti di design.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Evans G., *Measure for measure: evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration*, in *Urban Studies*, 42, 5-6, p.1-25

<sup>18</sup> Santagata W., *Cultural districts and economic development*, working paper, Università di Torino, Gennaio, 2004

Tutte queste correnti vengono incanalate in un unico modello di distretto culturale da altri teorici (Calcagno, Panozzo, Ballarin, Luisani), dai quali viene battezzato "distretto culturale evoluto". Esso rappresenta un "distretto" misto, che raccoglie insieme i quattro modelli proposti da Santagata e che pare rispecchiare con maggiore franchezza i reali modelli di sviluppo adottati dalle metropoli contemporanee.

Questa rapida carrellata di modelli, piani e distretti culturali applicati alle città per rigenerare quartieri e zone dismesse e per creare nuove economie e sviluppo fondate sulla cultura come elemento motrice appaiono interessanti, anche in prospettiva di una Venezia città culturale-metropolitana.

Vedremo nel prossimo capitolo come Venezia Centro Storico sia perfettamente collocabile in questo schema, ed anzi funga proprio da modello per questi modelli di sviluppo.

Come spunto iniziale riguardante il territorio metropolitano veneziano, possiamo accennare ad un progetto che in questi mesi ha acquisito parecchia popolarità, ovvero quello della cosiddetta "Torre Cardin", o meglio il Palais Lumiere, che l'architetto avrebbe voluto costruire a Tessera, e che avrebbe dovuto fungere da polo dell'eccellenza del design.

Di fatto, il progetto si è arenato, attraverso il ritiro del progetto da parte dello stesso architetto, ma dimostra quale sia la strada che le istituzioni e le imprese sono pronte a seguire.

La torre Cardin sarebbe probabilmente stata una grande opera fine a se stessa, di grande impatto visivo mediatico e sicuramente economico.

Ma avrebbe permesso un vero sviluppo culturale dell'area o sarebbe servita solo ad alimentare qui processi che abbiamo analizzato prima (*gentrification*, precarizzazione) che tanti disagi sociali portano con loro?

Al convegno cui ho fatto riferimento all'inizio del testo, partecipò anche Paolo Baratta, Presidente della Biennale di Venezia, ed una sua osservazione mi ha colpito. Egli disse che "*La cultura non dev'essere intesa come welfare, soprattutto per i giovani laureati, per essi non c'è lavoro*".

E' curioso come il Presidente di una delle manifestazioni artistiche e culturali più grandi e famose al mondo possa dire questo.

Conoscendo il "mondo Biennale" si sa che il volume di lavoro precario,

sottopagato e offerto agli stagisti è enorme.

Se il Baratta parla in questi termini è perché sa che la sua istituzione può permettersi di realizzare utili grazie a questo sistema e, cosa ancora peggiore, non dà la minima impressione di aver alcun ripensamento sul protocollo vigente.

La Biennale è certamente il gigante della produzione artistica lagunare, attiva molti circuiti (il turismo su tutti) ed è una potenziale grande risorsa della città, ma la ricchezza che genera direttamente non viene ridistribuita a tutti coloro che la rendono possibile.

Le Università veneziane "producono", sfornano ogni anno migliaia di disoccupati. Come può la più grande istituzione culturale al mondo voltarsi dall'altra parte, non prima però di far fare i guardasala, magari sotto forma di stagisti, a molti di questi "prodotti"?

Interessante è il video inchiesta prodotto dalla rivista web "Vice" sulla biennale 2013, nel quale vengono intervistate varie figure legate al mondo della Biennale e dell'arte <sup>19</sup>.

Un intervistato, Walter Domingo, si occupa degli allestimenti della Biennale, e spiega come negli ultimi anni si trovi a lavorare con un numero di stagisti sempre in aumento, lamentandosi sia della scarsa qualità delle prestazioni da essi fornite, che del fatto che questi lavorino in maniera gratuita (e quindi probabilmente almeno parzialmente demotivati).

Baratta si presenta come uno dei nuovi sfruttatori del lavoro precario. Usando un paragone molto forte, potremmo vederlo come uno di quegli uomini che potendo usufruire di un elevato numero di manodopera a basso costo, ogni mattina caricano nel proprio camion una serie di lavoratori disperati da portare a lavorare in condizioni disumane. La Biennale in questo senso dispone di un grande numero di lavoratori qualificati, da "utilizzare" a proprio comodo, che grazie alla forma dello stage, non ha il dovere di retribuire.

L'importante è che il *brand* "Biennale" sia luccicante ed attiri quanti più yacht possibile nelle giornate dei *vernissage*.

Nell'ultima edizione, la Biennale ha raccolto 5,7 milioni di euro di sponsorizzazioni e 16,6 milioni di entrate proprie.

E' evidente, allora, secondo il pensiero di Baratta che gli studenti non devono

---

<sup>19</sup> Vice, <http://www.vice.com/it/italica-seconda-stagione/la-guida-di-vice-alla-biennale-1>, giugno 2013, (consultato 17.06.2013)

pensare all'arte come welfare ma piuttosto come dispositivo di disuguaglianza. Se tutta la ricchezza prodotta da queste fabbriche della cultura non viene ridistribuita l'arte perde la sua spinta verso "creazione" di un mondo migliore. Se nell'arte si perpetuano gli stessi meccanismi esclusivi, elitari e di disuguaglianza sociale propri della vita vera, allora credo che l'arte stia sbagliando strada.

Il modello di fabbrica della cultura è senz'altro interessante, ma le idee, come quelle proposte al convegno, di continuare a creare sviluppo su base culturale devono per forza prendere in considerazione i problemi che esse creano e cercare dei dispositivi per renderle totalmente efficienti sotto tutti gli aspetti, non soltanto per il flusso economico che esse generano.

In questi contesti e in questa direzione nascono quelle istituzioni che approfondirò più avanti.

Anzitutto però, per concludere il quadro generale in cui queste "nuove" forme culturali si stanno formando, nel capitolo che segue analizzerò i beni comuni e Venezia come fabbrica della cultura.



## 2. La fabbrica della cultura a Venezia

Un esempio di fabbrica culturale è senza dubbio Venezia.

Città-museo per eccellenza che da anni vende al mondo la sua immagine, decadente, di città morente, di nuova Atlantide, richiama di giorno in giorno migliaia di visitatori, e con le grandi navi perpetua un modello di turismo insostenibile.

Ma Venezia esercita anche un altro tipo di richiamo turistico, dove il modello di sviluppo intrapreso negli ultimi anni è facilmente riconducibile ai modelli inquadrati nel capitolo precedente.

Nella città lagunare i grandi eventi culturali non sono una novità (la Biennale inaugurò nel 1895) ma negli ultimi decenni è visibile, senza l'ausilio di particolari lenti d'ingrandimento, un forte investimento nella produzione culturale in generale e dell'arte contemporanea in particolare.

Senza analizzare tutto il territorio della città, focalizzerò la mia attenzione, su una porzione di Venezia, ossia sul così detto "chilometro dell'arte", lingua di terra sulla Laguna che inizia a Santa Marta e finisce ai Giardini, e che comprende tutte gli ingranaggi della fabbrica della cultura.

Il nostro sguardo sull'investimento nella cultura, avvenuto in questo tratto di città, si dirige inizialmente verso l'area dedicata al mondo della formazione.

Primo tassello del mosaico della "fabbrica", il mondo universitario che come abbiamo già detto è l'unico produttore seriale rimasto, fa dei suoi "prodotti" (ormai considerati tali dal mercato), i futuri disoccupati qualificati, la "*creative class*".

Il corso di "design e arte" dello IUAV, la stessa Università che offre il corso di architettura, è uno di quei nuovi corsi sperimentali che cercano di affiancare la teoria alla pratica, per, almeno nelle intenzioni, mirare ad un rapido inserimento nel mondo del lavoro culturale.

La Facoltà presenta un parco professori interessante, con specialisti dei vari settori ed artisti affermati, ai quali è stata assegnata una cattedra con l'intenzione di dare fama e prestigio al corso.

Questa Facoltà ha sede nei rinnovati Magazzini Ligabue, per anni abbandonati e poi "rigenerati" assieme all'università "Ca' Foscari".

L'altra Università Veneziana, Ca' Foscari per l'appunto, ha attivato il corso EGART( Economia e Gestione delle Arti), che si struttura come Interfacoltà tra Economia e Conservazione dei Beni Culturali.

Questo corso innovativo si prefigge l'obiettivo di formare delle figure specializzate nella gestione economica delle attività culturali.

Sempre a Ca' Foscari sono attivi proprio i corsi in "Conservazione dei Beni Culturali" e in "Tecniche Artistiche dello Spettacolo", teoricamente una versione "più tecnica" del Dams (Disciplina delle Arti, della Musica e dello Spettacolo)

Sempre in questo "chilometro" sono presenti altre scuole e corsi relativi al settore artistico-culturale.

L'Accademia delle Belle Arti alle Zattere ed i corsi privati all'Isola della Certosa come la "Scuola Internazionale di Arti Grafiche" e "L'Istituto Europeo di Design", assieme alle scuole di restauro e teatrali (vedi Avogaria), completano il quadro della formazione culturale della zona.

Se pensiamo che queste scuole si concentrano in un "chilometro" risulta evidente il grande sforzo istituzionale nel creare quanti più "operatori dell'arte" possibile, e ne svela l'intenzione di formare una "classe creativa".

Un "distretto culturale evoluto", come pare essere Venezia, accosta differenti tipologie di istituzioni culturali. Nel "chilometro dell'arte" però le istituzioni presenti sono in maggioranza museali, molte delle quali prendono la forma giuridica della fondazione.

La Fondazione "Musei Civici" ne è un primo esempio, che nell'ideale linea che collega santa Marta ai Giardini, gestisce il Museo Correr e il Palazzo Ducale, ossia uno dei luoghi che attraggono più turismo al mondo.

Altra fondazione presente è quella di "Emilio e Annabianca Vedova" nel primo padiglione dei Magazzini del Sale. L'istituzione voluta dal noto pittore espressionista Veneziano, detiene due spazi espositivi, uno come detto ai Magazzini del Sale, l'altro subito dopo gli stessi magazzini e che fungeva da atelier all'artista.

Da notare che lo spazio della fondazione Vedova è stato ristrutturato "dall'archistar" Renzo Piano. Quest'ultimo ha elaborato una struttura in grado di prendere i grandi quadri del pittore, con delle sorte di grandi pinze e, grazie ad un carrello attaccato al soffitto, di trasportarli lungo i 70 metri dello spazio espositivo.

Subito accanto ha sede una delle istituzioni che vorrei analizzare più avanti nel

testo.

Mi riferisco allo spazio "S.a.L.E. Docks" , sede di un progetto portato avanti da studenti dell'arte e da attivisti che puntano a creare nuove forme istituzionali culturali all'interno della fabbrica della cultura, ma con l'obiettivo di sovvertirne i meccanismi.

Dall'altra parte del Canale (proprio davanti ai Magazzini del Sale), alla Giudecca, la "Fondazione di Venezia" ha inoltre recentemente aperto al pubblico la suggestiva "Casa dei "Tre Oci",,come spazio di esposizione fotografico.

Più avanti, nell'isola di San Giorgio, la fondazione "Giorgio Cini" è a sua volta molto attiva nelle produzioni culturali.

Come si presenta nel sito:

*"La Fondazione ha per scopo di promuovere il ripristino del complesso monumentale dell'isola di San Giorgio Maggiore e di favorire la costituzione e lo sviluppo nel territorio di essa di istituzioni educative, sociali, culturali ed artistiche, occorrendo in collaborazione con quelle cittadine già esistenti".*

*La rilevanza dell'impresa, una delle maggiori – come iniziativa privata – del XX secolo, è testimoniata, oltre che dall'investimento iniziale per il restauro, dalle manifestazioni promosse e ospitate e dal patrimonio, soprattutto artistico, che è conservato alla Fondazione sull'Isola e dal 1984 anche presso la Galleria di Palazzo Cini a San Vio.*

*La Fondazione oltre alle proprie attività di ricerca, mostre e convegni, spettacoli e concerti, accoglie congressi e convegni di qualificate organizzazioni scientifiche e culturali e ospita iniziative di assoluta importanza nel campo dei rapporti internazionali (in primis i due incontri dei G7 svoltisi nel 1980 e nel 1987)."<sup>20</sup>*

La "Biennale" tuttavia resta il vero colosso delle istituzioni culturali lagunari, alla quale ho già dedicato alcune righe nel capitolo precedente.

---

<sup>20</sup> <http://www.cini.it/fondazione>

Fondazione dal 2004, "la Biennale" nasce nel 1895 e si impone da subito come manifestazione artistica di primo piano a livello internazionale.

Figura giuridica di diritto privato "di preminente interesse nazionale" a controllo pubblico, nel suo C.d.A. presenta varie figure istituzionali, dal Sindaco di Venezia, ai presidenti della Provincia di Venezia, della regione Veneto e del Ministro Italiano dei Beni Culturali.

Come dice il sito della "Biennale":

*"La Biennale di Venezia ha sede a Ca' Giustinian (San Marco, 1364/A), e da oltre un secolo è una delle istituzioni culturali più prestigiose al mondo. Fin dalla sua origine (1895) è all'avanguardia nella promozione delle nuove tendenze artistiche, e organizza manifestazioni internazionali nelle arti contemporanee secondo un modello pluridisciplinare che ne caratterizza l'unicità. Si colloca ai vertici mondiali per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, per l'Esposizione Internazionale d'Arte e la Mostra Internazionale di Architettura, per i Festival di Musica e Teatro, e per il più recente Festival di Danza.*

*La Biennale, riformata nel 1998, ha dovuto affrontare il problema dei propri spazi. Occorre riaffermare la supremazia internazionale per le mostre d'Arte e di Architettura riqualificandone le aree espositive, e provvedere agli spazi per le attività di Danza, Musica e Teatro. Nel 2010 è seguito l'arricchimento e il potenziamento delle strutture che fanno della Biennale di Venezia un'istituzione capace di svolgere in via continuativa le sue attività polifunzionali a servizio del pubblico, dei giovani, degli artisti, della città di Venezia e del territorio veneto<sup>21</sup>".*

Grazie alla molteplicità di ambiti culturali che coinvolge, la Biennale attrae un pubblico vastissimo, ed il giro economico che ruota intorno questa istituzione la rende una fabbrica della cultura a sé stante.

Ma le operazioni che svelano il cambio di paradigma, a livello mondiale, dei sistemi di produzione e dei nuovi centri del potere economico e finanziario, dal

---

<sup>21</sup> <http://www.labiennale.org/it/biennale/index.htm>

modello fordista a alla fabbrica della cultura, sono quelle relative a Palazzo Grassi e Punta della Dogana.

Punta della Dogana, storica "porta del mar" della città, che guarda piazza San Marco attraverso il suo Bacino, è stata da acquistata dal magnate francese del lusso Francois Pinault, che ha finanziato anche la faraonica ristrutturazione su progetto dell'architetto giapponese Tadao Ando.

Questo spazio è stato allestito al fine di diventare uno spazio espositivo per la collezione privata del suddetto Pinault, in modo che fosse resa accessibile al pubblico (ovviamente) pagante.

Se Punta della Dogana è perfettamente inserita nel linea del "chilometro dell'arte", è necessaria una piccola deviazione lungo il Canal Grande, per dare un'occhiata alla più emblematica operazione che determina il cambio dell'asse dell'egemonia economica, come i grandi potenti del nostro tempo siano i capitalisti dell'immateriale: Palazzo Grassi.

Celeberrimo edificio, questo Palazzo è passato infatti dalla famiglia Agnelli (Fiat, la più grande azienda automobilistica Italiana), alle mani di Pinault, magnate del lusso, proprietario della catena PPR (con marchi quali Gucci, Bottega Veneta, Yves Saint Laurent e puma tra gli altri), della holding Artemis S.A. (proprietaria di altri marchi) e della famosa casa d'aste "Christie's".

Se la famiglia Agnelli rappresentava l'industria materiale e fondista Pinault incarna la nuova egemonia economica, quella che si fonda sull'immateriale e sullo sfruttamento degli stili di vita, la nuova industria post-fordista insomma.

*"Il passaggio di Palazzo Grassi da un assetto fondista ad uno post-fordista ci sembra emblematico di ciò che sta avvenendo negli ultimi anni in città, di quel "salto" ad un modello produttivo che ha nella messa a valore e nello sfruttamento dell'intelligenza, dei linguaggi, degli affetti e delle relazioni, cioè della vita stessa, i suoi tratti caratteristici."<sup>22</sup>*

Le istituzioni elencate, che rientrano nel raggio del "chilometro dell'arte" non sono le uniche sul territorio cittadino di Venezia. Basti pensare che non ho

---

<sup>22</sup> Tommaso Cacciari, *Venezia: l'investimento nell'arte contemporanea e il lavoro precario nella fabbrica della cultura*, in *L'arte della sovversione*, a cura di M. Baravalle, Roma, Manifestolibri, 2009, p.197

menzionato istituzioni quali "la Fenice", il teatro "Goldoni", "la Guggenheim" tra le altre, o le innumerevoli gallerie d'arte e tutti i musei e altre fondazioni culturali. Il chilometro dell'arte pare però rappresentativo della situazione generale, e del modello economico di sviluppo pensato per Venezia, che si accosta al turismo di massa che la città da sempre accoglie e sfrutta.

In quanto "distretto culturale avanzato" qual è, Venezia si concretizza come esempio di città creativa, di vera e propria fabbrica della cultura.

La gentrificazione a Venezia, ad onor del vero, non è dovuta solo agli investimenti immobiliari relativi alla creazione dei "distretti culturali", ma colpisce l'intera città da anni, ed ha generato un vero esodo abitativo, al quale, però, nessuna istituzione pare voler porre rimedio (si pensi che Venezia da qualche anno è scesa sotto i 60.000 abitanti).

Il problema della casa è senz'altro pressante a Venezia, ed i costi degli affitti sono spesso proibitivi per coloro che non hanno introiti fissi, ovvero proprio per quella fascia di precari che alimenta la macchina produttiva culturale.

Macchina alimentata grazie al mondo della formazione, che come abbiamo visto è estremamente ampio e vario, e fornisce un grandissimo bacino di lavoro gratuito in forma di stage e tirocinio, lavoro del quelle le istituzioni Veneziane fanno grande uso.

Venezia esprime in pieno i tratti caratteristici della "fabbrica dell'immateriale" con i difetti cristallizzati nel primo capitolo.

La crisi della produzione fordista, prevista e vissuta da diverse forme culturali (si pensi alla cultura Punk) che prima ne occuparono i relitti fisici abbandonati (le fabbriche) per poi venire sussunte dal sistema di produzione post-fordista ha generato un nuovo modello di capitalismo, quello cognitivo e di sfruttamento della vita.

Quali sono le forme, i metodi, i dispositivi necessari per riappropriarsi delle ricchezze che vengono prodotte dalla cultura e dalle relazioni sociali e sfruttate dal nuovo paradigma capitalistico?

Quali relitti, quali scheletri abbandoneranno queste nuove fabbriche del sapere? Una delle parole su cui ruotano queste domande è il termine "bene comune", attorno al quale si è generando e si sta allargando un grande dibattito locale e internazionale.

### **3. I beni comuni**

#### **Breve storia dei beni comuni**

Di bene comune, o beni comuni, negli ultimi tempi anche in Italia s'è sentito molto parlare.

Concetto arrivato ad assumere un ruolo centrale nel dibattito giuridico di diverse Nazioni e nelle lotte di molti movimenti, è stato anche oggetto di un utilizzo inappropriato, nell'intenzione di appiopparlo alle più disparate situazioni: addirittura campagne elettorali e pubblicitarie hanno usato il termine "beni comuni" per definire i propri programmi o prodotti commerciali.

I beni comuni, di fatto, hanno riacquisito forza e potenza, nel nostro Paese, dopo la campagna referendaria contro la privatizzazione dell'acqua del 2011.

Milioni di firme sono state raccolte sotto la parola d'ordine: "Acqua Bene Comune".

Ma cosa sono i beni comuni? Perché fino al 2011 non se n'era mai parlato?

Eppure l'acqua c'era già, c'è sempre stata. Ma se non era già un bene comune, di tutti, di chi era?

Il Referendum, in realtà, era nato per impedire che la gestione delle forniture idriche non passasse dall'essere cosa pubblica direttamente alle mani di appaltatori privati.

Ed è a questo punto che si è reso necessario riflettere sulle categorie del pubblico e del privato, e proprio da questa riflessione nacque il dibattito sui beni comuni.

Ma, come l'acqua non è stata scoperta nel 2011, anche il dibattito sui beni comuni arriva da molto più lontano; se l'acqua è un bene comune, allora gli stessi beni comuni devono essere vecchi almeno quanto l'acqua, il mondo e la vita.

In Italia, la Commissione Rodotà già nel 2007 aveva presentato una modifica di legge con l'intenzione di far riconoscere i beni comuni a livello giuridico, accanto ai beni pubblici ed ai beni privati, definendoli come:

*"Quelle cose che esprimono utilità funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona e sono informati*

*al principio della salvaguardia internazionale delle utilità.*"<sup>23</sup>

Il dibattito internazionale sul tema, però, ha inizio almeno dalla pubblicazione dell'articolo di Hardin "*La tragedia dei commons*"<sup>24</sup> del 1969 ed è con le battaglie sempre sul tema dell'acqua in alcuni paesi del sud America (come Bolivia e Uruguay) che i beni comuni hanno raggiunto le moltitudini.

Se i beni comuni sono antichi quando il mondo, possiamo dire che essi nascono in natura, e attraversano i secoli con l'uomo. E possiamo anche dire, allora, che tali beni nascono liberi, non di proprietà o gestiti da qualcuno.

Gli animali e gli stessi uomini, almeno finché liberi dal lavoro salariato, li utilizzavano in comune, usufruendone e gestendoli assieme; l'acqua ne è un esempio cristallino.

Con l'evoluzione dell'uomo, del diritto, delle leggi e delle classificazioni sono nate le proprietà pubbliche e private che hanno cercato di sussumere, nelle loro definizioni il concetto di beni comune.

I beni comuni sono detti "*commons*" in inglese, e internazionalmente sono noti con questo nome.

La definizione che si trova anche nel' "*Encyclopedia Britannica*" li descrive come segue:

*"**Commons**, in Anglo-American property law, an area of land for use by the public. The term originated in feudal England, where the "waste", or uncultivated land, of a lord's manor could be used for pasture and firewood by his tenants. For centuries this right of commons conflicted with the lord's right to "approve" (appropriate for his own use) any of his waste, provided he left enough land to support the commoners livestock. In the 19th century the right of approvement was in effect assumed by the government. Under modern agriculture, common pasturing became obsolete, and commons became public land use mostly for recreation. In the american colonies, where there was no manorial system, commons took the form of a town square or green devoted to*

---

<sup>23</sup> [http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg\\_1\\_12\\_1.wp?contentId=SPS47617](http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?contentId=SPS47617)

<sup>24</sup> <http://www.sciencemag.org/content/162/3859/1243.full>



*municipal or recreation use.*<sup>25</sup>

Mentre una breve storia dell'uso del termine *bene comune*, sempre nell'Encyclopedia Britannica, racconta quanto segue:

*“common good, that which benefits society as a whole, in contrast to the private good of individuals and sections of society.*

*From the era of the ancient Greek city-states through contemporary political philosophy, the idea of the common good has pointed toward the possibility that certain goods, such as security and justice, can be achieved only through citizenship, collective action, and active participation in the public realm of politics and public service. In effect, the notion of the common good is a denial that society is and should be composed of atomized individuals living in isolation from one another. Instead, its proponents have asserted that people can and should live their lives as citizens deeply embedded in social relationships.*

*The notion of the common good has been a consistent theme in Western political philosophy, most notably in the work of Aristotle, Niccolò Machiavelli, and Jean-Jacques Rousseau. It has been most clearly developed in the political theory of republicanism, which has contended that the common good is something that can only be achieved through political means and the collective action of citizens participating in their own self-government. At the same time, the notion of the common good has been closely bound up with the idea of citizenship, a mutual commitment to common goods and the value of political action as public service. Therefore, it has played a prominent role in the defense of republican constitutional arrangements, notably the defense of the Constitution of the United States in the Federalist papers.*

*In Book I of the Politics, Aristotle asserted that man is political by nature. It is only through participation as citizens in the political community, or polis, provided by the state that men may achieve the common good of community safety—only as citizens and through active engagement with politics, whether as a public servant, a participant in the deliberation of laws and justice, or as a soldier*

---

<sup>25</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/128883/commons>

*“Commons”, nella disciplina di diritto di proprietà anglo-americana, indica una zona di terra adibita all'uso da parte del pubblico. Il termine è nato nell'Inghilterra feudale, dove il “rifiuto”, o terreni incolti, del maniero di un signore potevano essere utilizzati per il pascolo e la raccolta di legna dai suoi fittavoli. Per secoli questo diritto ai beni comuni coesisteva con il diritto del signore di “bonificare” (confiscare per uso proprio) parte dei suoi “rifiuti”, a condizione che egli lasciasse abbastanza terra per sostenere il bestiame degli abitanti. Nel 19 ° secolo il diritto di bonifica era in effetti accettato dal governo. Con l'agricoltura moderna, il pascolo comune è diventato una pratica obsoleta, e i commons divennero suolo pubblico utilizzato per lo più periscopi ricreativi.*

*Nelle colonie americane, dove non c'era un sistema feudale, i commons hanno preso la forma di piazza cittadina o di spazio verde dedicato a uso comunale o ricreativo” (TdA)*

*defending the polis, that the common good can be achieved. Indeed, Aristotle argued that only matters of the common good are right; matters for the rulers' good are wrong.*

*The notion of the common good was next taken up in the late 15th and early 16th centuries in the work of Machiavelli, most famously in *The Prince*. Machiavelli contended that securing the common good would depend upon the existence of virtuous citizens. Indeed, Machiavelli developed the notion of *virtù* to denote the quality of promoting the common good through the act of citizenship, be it through military or political action.*

*For Rousseau, writing in the mid-18th century, the notion of the common good, achieved through the active and voluntary commitment of citizens, was to be distinguished from the pursuit of an individual's private will. Thus, the "general will" of the citizens of a republic, acting as a corporate body, should be distinguished from the particular will of the individual. Political authority would only be regarded as legitimate if it was according to the general will and toward the common good. The pursuit of the common good would enable the state to act as a moral community.*

*The importance of the common good to the republican ideal was notably illustrated with the publication of the *Federalist papers*, in which Alexander Hamilton, James Madison, and John Jay provided a passionate defense of the new Constitution of the United States. Madison, for example, argued that political constitutions should seek out wise, discerning rulers in search of the common good.*

*In the modern era, instead of a single common good, an emphasis has been placed upon the possibility of realizing a number of politically defined common goods, including certain goods arising from the act of citizenship. The common good has been defined as either the corporate good of a social group, the aggregate of individual goods, or the ensemble of conditions for individual goods.*

*Because the common good has been associated with the existence of an active, public-spirited citizenry, which has acknowledged the duty of performing public service (whether politically or, in the case of the ancient Greek city-states, militarily), its relevance to contemporary politics has been called into question. In the modern era the emphasis has been placed on the maximization of the freedom of the individual, as consumer and property owner discovering that freedom in the private domain of liberalized markets rather than as citizen achieving the common good in the public domain.*

*Nevertheless, for contemporary politics, the importance of the idea of the common good remains in that it identifies the possibility that politics can be about more than building an institutional framework for the narrow pursuit of individual self-interest in the essentially private domain of liberalized markets. The common good points toward the*

*way in which freedom, autonomy, and self-government can be realized through the collective action and active participation of individuals, not as atomized consumers but as active citizens in the public domain of politics. It also affords the possibility that political participation can have an intrinsic value, in its own right, in addition to its instrumental value of securing the common good.”<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/128312/common-good> - Encyclopedia Britannica  
Simon Lee, **Bene comune**, *ciò che porta beneficio alla società nel suo insieme in contrasto con il bene privato degli individui o di parti della società.*

*Dall'epoca delle antiche città-stato greche attraverso la filosofia politica contemporanea, l'idea di bene comune considerava la possibilità che alcuni beni, come la sicurezza e la giustizia, possono essere ottenuti solo attraverso la cittadinanza, l'azione collettiva, e la partecipazione attiva nella sfera pubblica della politica e attraverso il servizio pubblico. In effetti, la nozione di bene comune nega che la società è e deve essere composta da individui "atomizzati" che vivono in isolamento l'uno dall'altro. Al contrario, i sostenitori del valore del bene comune hanno affermato che le persone possono e devono vivere la loro vita come cittadini profondamente coinvolti nelle relazioni sociali.*

*La nozione di bene comune è stato un tema costante nella filosofia politica occidentale, in particolare nel lavoro di Aristotele, Niccolò Machiavelli, e Jean - Jacques Rousseau. È stato più chiaramente sviluppato nella teoria politica del repubblicanesimo, che ha sostenuto che il bene comune è qualcosa che può essere raggiunto solo attraverso mezzi politici e grazie all'azione collettiva dei cittadini che partecipano a loro autogoverno. Allo stesso tempo, il concetto di bene comune è stata strettamente legato con l'idea di cittadinanza, un impegno reciproco nei confronti del bene comune e con la fede nel valore dell'azione politica come servizio pubblico. Pertanto, tutto ciò ha svolto un ruolo di primo piano nella difesa di disposizioni costituzionali repubblicane, in particolare per quanto riguarda il documento Il Federalista [1787-1788] a difesa della Costituzione degli Stati Uniti..*

*Nel libro della Politica, Aristotele afferma che l'uomo è politico per natura. È solo attraverso la partecipazione dei cittadini alla comunità politica, o polis, fornita dallo Stato che gli uomini possono ottenere il bene comune della sicurezza della comunità - ma è soltanto in veste di cittadini e attraverso il coinvolgimento attivo nell'attività politica, sia come dipendente pubblico, come partecipante alla deliberazione delle leggi e della giustizia, o come un soldato in difesa della polis, che il bene comune può essere raggiunto. Infatti, Aristotele sosteneva che solo le questioni del bene comune sono giuste; mentre le questioni riguardanti esclusivamente il bene dei governanti sono sbagliate.*

*La nozione di bene comune è stato più avanti ripreso alla fine del Quindicesimo e all'inizio del Sedicesimo secolo nel lavoro di Machiavelli, nel famoso testo Il Principe. Machiavelli sosteneva che per garantire il bene comune sia necessaria l'esistenza di cittadini virtuosi. Infatti, Machiavelli ha sviluppato il concetto di virtù per indicare la qualità della promozione del bene comune attraverso "l'atto di cittadinanza", sia attraverso azioni militari o politiche.*

*Per Rousseau, scrivendo nella metà del Diciottesimo secolo, il concetto di bene comune, raggiunto attraverso l'impegno attivo e volontario dei cittadini, doveva essere distinto dalla soddisfazione della volontà privata di un individuo. Così, la "volontà generale" della cittadinanza di una repubblica, in qualità di persona giuridica, deve essere distinta dalla volontà particolare del singolo. L'autorità politica sarebbe considerata legittima solo se approvata dalla volontà generale e dedicata al bene comune. Il perseguimento del bene comune consentirebbe allo Stato di agire come una comunità morale.*

*L'importanza del bene comune per l'ideale repubblicano è stato in particolare illustrato con la pubblicazione de Il Federalista, in cui Alexander Hamilton, James Madison e John Jay forniscono una difesa appassionata della nuova Costituzione degli Stati Uniti. Madison ad esempio, ha sostenuto che le costituzioni politiche dovrebbero cercare d'esser sagge, deliberando leggi per la ricerca del bene comune.*

*In epoca moderna, invece di un unico bene comune, l'accento è stato posto sulla possibilità di realizzare una serie di politicamente definiti beni comuni, tra cui alcuni beni derivanti dall'atto di cittadinanza. Il bene comune è stato definito come sia il bene di gruppo di un gruppo sociale, l'insieme di beni individuali, o l'insieme delle condizioni per i beni individuali.*

*Poiché il bene comune è stato associato con l'esistenza di una cittadinanza attiva ricolma di "senso del pubblico", che ha riconosciuto il dovere di svolgere un servizio pubblico (sia politicamente o, nel caso delle antiche città-stato greche, militarmente), la sua rilevanza per la politica contemporanea è nuovamente argomento di discussione. In epoca moderna l'enfasi è stata posta sulla massimizzazione della libertà dell'individuo, come consumatore e proprietario scoprendo la libertà nella sfera privata dei mercati liberalizzati e non come cittadino per il raggiungimento del bene comune nel pubblico dominio.*

*Tuttavia, per la politica contemporanea, l'importanza dell'idea dei beni comuni si identifica nella possibilità che la politica possa essere qualcosa di più che la costruzione di un quadro istituzionale per il mero perseguimento di interessi individuali sotto il dominio essenzialmente privato dei mercati liberalizzati. Il bene comune mira al modo in cui la libertà, l'autonomia e l'autogoverno possono essere realizzati mediante l'azione collettiva e la partecipazione attiva degli individui, e non come consumatori atomizzati ma come cittadini attivi nella sfera pubblica della politica. Essa consente altresì la possibilità che la partecipazione politica possa avere un valore intrinseco, in sé, oltre al suo valore strumentale di assicurare il bene comune.”(T.d.A.)*

Per trovare una diversa genesi della parola *commons*, bisogna spostarsi in Germania, e cercare nella tradizione tedesca.

Introdotti probabilmente dai Normanni e dagli Svevi, che tramandarono ai popoli conquistati le loro antiche tradizioni, i termini *communia* e *communalia* erano parole molto usate nella regione Tedesca durante il Medioevo: "*omnia sunt communia*" era anche il motto delle rivolte contadine tedesche del '500 come ci ricordano i Wu Ming in "*Q*"<sup>27</sup>.

E' il Medioevo il periodo di riferimento per i beni comuni, l'Era in cui i essi godevano di grande considerazione e tutela. Non è un caso che molti dei giuristi che si occupano oggi dell'argomento, definiscano la nostra epoca come un "nuovo-Medioevo".

Durante il Medioevo, nella regione Tedesca in particolare, ma in tutto il continente Europeo in generale, i beni comuni hanno raggiunto il loro massimo splendore, prima di venire assorbiti dai nuovi modelli proprietari nati nell'era moderna..

Nel periodo medievale, le situazioni giuridiche non erano ben definite, lo Stato Moderno come noi lo conosciamo non era ancora in essere, e non vigevano norme ben definite all'interno di confini determinati.

Il quadro politico dell'epoca si presentava sicuramente molto vario ed eterogeneo, con la presenza di una pluralità di giurisdizioni, ognuna delle quali regolamentava una determinata categoria. Imperi e Stati (come quello pontificio), erano senz'altro grandi istituzioni ma non le sole che imponessero leggi da rispettare. Feudi, comuni e signorie sono esempi di sottogruppi, che potevano regolamentare la vita dei propri cittadini molto diversamente gli uni dagli altri, anche se si trovavano sotto lo stesso Impero. Gilde e corporazioni erano altri sottoinsiemi che fornivano norme e leggi comportamentali a cui i componenti facevano riferimento, e che si differenziavano le une dalle altre.

Religioni diverse fornivano poi linee spirituali e morali da seguire assai varie.

Un fabbro e un contadino che vivevano nello stesso impero e sotto lo stesso signore avevano "giurisdizioni" diverse a cui fare riferimento. Se uno era protestante e l'altro cattolico poi, i profili normativi si facevano ancora più discordanti tra loro.

---

<sup>27</sup> Luther Blissett, *Q*, Torino, Einaudi, 1998

In un quadro normativo così eterogeneo mancava un'autorità giuridica forte e centrale, che imponesse una sola legge per tutti i cittadini all'interno di un determinato territorio, e che regolamentasse ogni sfumatura della vita, e quei beni che venivano utilizzati dalle comunità e che in maniera consuetudinaria erano considerati naturalmente di tutti, non erano, insomma, soggetti a regolamentazioni precise; con questo non voglio affermare che la qualità della vita fosse migliore all'epoca, ma la l'assenza di forme giuridiche forti e consolidate, permetteva al popolo una più ampia possibilità di auto-organizzarsi, e di usufruire dei beni liberi.

Mattei fa notare nel suo "Beni comuni: un manifesto"<sup>28</sup> come, dopo la caduta dell'Impero Romano, infrastrutture e vie di comunicazione ebbero un crollo strutturale a causa della carenza di manutenzione, rendendo ancora più complicati i già impegnativi spostamenti delle persone e delle cose.

Viaggiare per la gente risultava sempre più difficile (un po' come oggi girare con Trenitalia), imponendo stili di vita più comunitari e sedentari. La mancanza di legislazione su quei beni naturali e comuni, fece sì che le comunità ne usufruissero collettivamente, gestendoli senza vincoli imposti dall'alto ed in maniera condivisa.

Le terre erano coltivate da tutti, e le conoscenze che venivano usate per coltivare la terra venivano tramandate da generazione in generazione ed erano frutto di una condivisione dei saperi. Tutti mettevano la propria dose di conoscenza e di forza fisica, i raccolti venivano amministrati in comune, ed anche se poi il padrone o il signore ne esigeva una parte sostanziosa, il resto veniva equamente diviso tra la comunità.

Anche le foreste, i boschi ed i corsi d'acqua venivano utilizzati con lo stesso tipo di gestione comune. Essi garantivano fonti di sostentamento indispensabili, in cambio del lavoro di chi godeva dei suoi beni che metteva in ordine i boschi.

La città stessa veniva intesa come bene comune, dove i contadini svolgevano le loro attività sociali (feste, messe, ecc.) e dove avvenivano gli scambi e gli affari.

Tutti gli elementi del sistema vivevano in sinergia, attraverso scambi equi ed ecologici.

Mattei definisce il sistema medievale come una società fondata "sull'essere"

---

<sup>28</sup> Ugo Mattei, *Beni Comuni. Un manifesto*, Milano, Edizioni Laterza, 2011, p.29

degli individui, differenziandolo dal sistema moderno, che si basa su una concezione “dell’avere” degli uomini, e che poggia le sue fondamenta sul concetto di proprietà<sup>29</sup>. Oggi non è tanto chi si è, a determinare il proprio ruolo nella società, ma ciò che si possiede.

Il giurista italiano, nel suo *Manifesto* sui dei beni comuni, in questo contesto richiama l’attenzione sul concetto di status, trattato da Summer Maine.

Secondo Maine nel sistema medievale ed ecologico, la logica “dell’essere” derivava dagli “status”, del quale ciascun individuo veniva insignito, e che determinava il modo in cui i singoli poi si rapportavano tra loro. Nelle logiche moderne “dell’avere”, invece i rapporti vengono mediati dal contratto, che definisce la società capitalista, fondata appunto sull’accumulo di capitale, sui contratti di lavoro, e sul lavoro salariato.

Precedentemente invece, lo status si assumeva a seconda dal lavoro che si faceva e dalle azioni che si svolgevano nella comunità, ed era quest’ultima ad assegnare a ciascuno il proprio “posto”, determinandone il prestigio sociale ed i rapporti di forza, costituendo così quello che potremmo definire un sistema meritocratico.

Sempre in Inghilterra, dove l’Encyclopedia Britannica (come citato sopra) colloca la nascita dei *commons*, ebbe inizio, invece, il processo che portò alla scomparsa dei beni comuni.

Guglielmo di Normandia, detto “Il Conquistatore”, nel 1066 dopo la vittoria nella battaglia di Hastings gettò, le basi per la nascita dello Stato Moderno, realizzando un sistema giuridico e di potere centralizzato.

Egli istituì un sistema di censimento delle proprietà immobiliari e fondiari, tassando i proprietari terrieri con lo scopo di finanziare le sue campagne militari. Guglielmo riuscì anche a dividere e ridistribuire i vari possedimenti, indebolendo i poteri baronali.

Ancora in Inghilterra, nel 1215 i baroni riuscirono a riottenere i propri poteri ed una maggiore autonomia grazie alla “Magna Carta”.

Considerato il primo documento a riconoscere i diritti fondamentali del cittadino, e allo stesso tempo fondamento della proprietà privata, la “Magna Carta” venne redatta assieme alla meno nota “Carta della foresta”, che rappresenta, invece, il primo documento a tutela dei beni comuni, anche se venne presto dimenticata

---

<sup>29</sup> *Ibidem*

dagli uomini e calpestata dagli eventi.

*“La carta della foresta impone la protezione dei beni comuni, a salvaguardia da influenze e poteri esterni”<sup>30</sup>.*

La Carta della foresta garantiva a tutti l'accesso alle foreste e l'utilizzo dei beni, proibendo a chiunque (Sovrano incluso) di utilizzarli come beni privati o personali. Essi erano beni fondamentali per il sostentamento delle comunità agricole e limitrofe alle zone forestali, che ne traevano cibo, legna da costruzione e da ardere, prima che venissero privatizzati a seguito del fenomeno delle “*enclosures*”.

Nel processo che modificò gli assetti politici e giuridici europei, il 1648 è un anno di grande importanza, sancendo la fine della Guerra dei Trent'anni, la Pace di Westfalia consacra la nascita dello Stato Nazione moderno.

Non che da un giorno all'altro s'istituirono gli Stati Moderni ed al loro interno giurisdizioni complesse, questo certo fu un lungo processo, ma le Nazioni iniziarono a riconoscersi tra loro come entità sovrane, ognuna entro propri confini ben stabiliti.

Questo processo di statalizzazione, dà il via anche alla logica binaria che ha contrassegnato la storia fino ai nostri giorni, ovvero la dicotomia pubblico-privato, il modello statalista o socialista contrapposto a quello liberale.

Assieme agli eventi che si susseguirono dalla Pace di Westfalia, e che portarono alle moderne forme di Stato centralizzato e alla nascita dei Demani Statali, altri due fenomeni contribuirono alla nascita della proprietà privata, ovvero l'istituzione delle già nominate “*enclosures*” e la “*Conquista*” del Continente Americano.

Le “*enclosures*” s'integrano nel lungo processo che, dal XV secolo, portò ad una progressiva privatizzazione delle terre comuni e dei beni in esse presenti. Questo fenomeno, iniziato come detto Già nel XV secolo in forma lieve, raggiunge nei secoli successivi e soprattutto nel XVII e XIX secolo proporzioni imponenti.

Inizialmente considerate come indebite appropriazioni di terreni anche in virtù

---

<sup>30</sup> *Carta della Foresta*, <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=8147> (consultato il maggio 2013)

della “*Carta della foresta*”, gradualmente le “recinzioni” si guadagnarono un occhio di riguardo da parte della Legislatura Pubblica che arrivò a garantirne la legittimità, dando il via alla privatizzazione di massa delle terre comuni, e all’istituzione della proprietà privata.

Potremmo dire che le “*enclosures*” stanno alla proprietà privata come la nascita e la formazione dello Stato Nazione sta alla proprietà pubblica e demaniale.

Queste due forme si sono nel tempo “alleate” in uno scontro fisico e giuridico contro i beni comuni. Fu lo stato a garantire quelle norme e leggi che permisero la nascita della proprietà privata, delegittimando i “*commons*” e sottraendo le terre comuni alle comunità, anche se con il passare del tempo, la proprietà privata si scontrò proprio con il modello statalista per l’egemonia internazionale.

Le “*enclosures*” venivano e vengono ancora giustificate adducendo la motivazione che le terre sottratte alle comunità, massicciamente destinate al pascolo o al raccolto divenendo terreni agricoli, sarebbero state rese enormemente più produttive se gestite da un unico proprietario.

Questo avveniva grazie alla gestione privata dei beni e dei terreni, che ne garantiva la massima resa e produttività realizzando un rendimento che permise l’espansione economica e demografica del Regno Unito.

Grazie all’utilizzo delle nuove tecnologie agricole, questo processo fu reso oltretutto molto più veloce.

La possibilità di utilizzare una manodopera numericamente molto inferiore a quella necessaria a sostenere i pascoli comuni, diede il via ad uno sfruttamento intensivo delle terre; il numero delle pecore al pascolo aumentò di molto, e con esso anche la lana disponibile. Tutto questo permise all’Inghilterra di creare i presupposti per la nascita dell’industria manifatturiera.

A tal proposito le pagine scritte da Tommaso Moro, e citate anche da Mattei nel suo *Manifesto* dei beni comuni, rendono con esemplare nitidezza cosa stava accadendo, e cosa sarebbe accaduto ai terreni comuni; tra l’altro, essendo state scritte nel 1516, queste parole ci dimostrano come il fenomeno delle “*enclosures*” si fosse già avviato nel XVI secolo.

*“Le vostre pecore[...] che di solito son così dolci e si nutrono di così poco, mentre ora, a quanto si riferisce, cominciano ad essere così voraci e indomabili da mangiarsi fianco gli uomini, da devastare, facendone strage, campi, case e città.*”



*In quelle parti infatti del reame dove nasce una lana più fine e perciò più preziosa, i nobili e i signori e perfino alcuni abati, che pur son uomini santi, non paghi delle rendite dei prodotti annuali che ai loro antenati e predecessori solevano provenire dai loro poderi, e non soddisfatti di vivere fra ozio e splendori senz'essere di alcun vantaggio al pubblico, quando non siano di danno, cingono ogni terra di stecconate ad uso di pascolo, senza nulla lasciare alla coltivazione e così diroccano case e abbattono borghi, risparmiando le chiese solo perché vi abbiano stalla i maiali;*

*Infine, come se non bastasse il terreno da essi rovinato ad uso di foreste e parchi, codesti galantuomini mutano in deserto tutti i luoghi abitati e quanto c'è di coltivato sulla terra. Quando dunque si dà il caso che un solo insaziabile divoratore, peste spietata del proprio paese, aggiungendo campi a campi, chiuda con un solo recinto varie migliaia di iugeri, i coltivatori vengono cacciati via e, irretiti da inganni o sopraffatti dalla violenza, sono anche spogliati del proprio ovvero, sotto l'aculeo di ingiuste vessazioni, sono costretti a venderlo [...] E una volta che in breve, con l'andar di qua e di là, hanno speso tutto, che altro resta loro se non rubare, per essere di santa ragione, si capisce, impiccati, o andare in giro pitoccano? Sebbene [...] anche in questo secondo caso vengono, come vagabondi, gittati in carcere, perché vanno attorno senza lavorare. Vero è che, per quanto essi si offrano di gran cuore, non c'è nessuno che li prenda a servizio. Dove nulla si semina, nulla c'è da fare pei lavori dei campi, a cui erano stati abituati. Un solo pecoraio o bovato, seppure, è sufficiente per quella terra serbata a pascolo, mentre per coltivarla, per potervi seminare, occorrevano molte mani.”<sup>31</sup>*

Come si evince anche dallo scritto di Tommaso Moro, un “effetto collaterale” dovuto al processo di “recinzioni” fu il progressivo abbandono delle terre in questione e dei villaggi da parte di coloro che godevano comunemente dei beni. L'agricoltura ed i pascoli intensivi che si praticarono nelle nuove proprietà private, e per le quali era necessario un numero molto inferiore di lavoratori,

---

<sup>31</sup> Tommaso Moro, *L'Utopia o la migliore forma di Repubblica*, Bari, Edizioni Laterza, 1971, p. 42-43

costrinsero molti degli abitanti ad andarsene, non avendo più un lavoro da fare o una terra dove poter stare.

Questo generò un altro fenomeno, ossia il vagabondaggio di coloro che non erano più richiesti all'interno di proprietà private: molte persone furono costrette ad arrangiarsi, chi come accattone chi come brigante.

Sempre Mattei ricorda in proposito l'etimologia di "proprietà privata", ovvero beni privati, tolti, sottratti ad altri<sup>32</sup>. E sono proprio i beni comuni, le proprietà collettive a venire sottratte ai legittimi utilizzatori per garantire i patrimoni personali e le proprietà private dei singoli.

Oltre alle "enclosures" di terreni su larga scala, i governanti pensarono bene di dare inizio anche alle "recinzioni della persona". Poiché tutta quella gente costretta al vagabondaggio costituiva un problema, sorsero di conseguenza delle istituzioni atte a rinchiodare al loro interno le persone "indesiderate".

I dispositivi, intesi come risposte teoriche e pratiche a determinate esigenze, delle carceri e dei manicomi si moltiplicarono.

Da un lato, vi fu un grande sforzo dei giuristi dell'epoca per rendere queste istituzioni legalmente possibili, dall'altro i moderni edifici volti alla reclusione delle persone spuntarono in grande quantità.

Il lavoro dei giuristi ottocenteschi non si esaurì solo nella ricerca dell'accettazione giuridica di tali luoghi, ma si sforzò anche di rendere la proprietà privata un assioma di benessere e abbondanza.

I terreni privati all'uso comune, venivano visti come la migliore risposta ai nuovi criteri economici di produttività e guadagno, senza dar conto degli effetti sociali che generavano.

Ben presto tuttavia, nel XVIII secolo, alla grande massa di "esodati" generata dalle "enclosures" si trovò una collocazione decisamente più produttiva rispetto a quella in carceri e manicomi: il *boom* economico che colpì l'Inghilterra generò un ingente fabbisogno di manodopera, mentre imponenti ondate migratorie dislocarono una consistente fetta della popolazione dalle campagne alle città. La grande massa di lavoratori disponibili in Inghilterra fece così da catalizzatore per la rivoluzione industriale che garantì alla Corona una posizione di egemonia economica mondiale.

Tutta questa manodopera veniva sfruttata nelle fabbriche, dove il lavoro svolto

---

<sup>32</sup> Ugo Mattei, *Beni Comuni. Un manifesto*, Milano, Edizioni Laterza, 2011, p.35

era sostanzialmente differente da quello a cui la gente era solita fare nei campi. Tutti i ritmi, le conoscenze e le passioni necessarie per lavorare la terra erano inutili nel lavoro meccanico, ripetitivo e lobotomizzante della fabbrica.

Nacque così il lavoro salariato, che modificò, in negativo, i ritmi e gli stili di vita della classe contadina, trasformandola in poche generazioni nella classe operaia, in gran parte del mondo.

La produzione materiale e il capitalismo fordista, visto e analizzato nel capitolo precedente, si impose come modello dominante. Da una vita a contatto con la natura si passò al lavoro in fabbrica, che snatura e spersonalizza gli individui. Una nuova forma di recinzione e controllo della persona si aggiunse alle istituzioni carcerarie e ai manicomi.

L'altro grande fenomeno che determinò l'ascesa della proprietà privata e che può essere considerato la vera tragedia dei beni comuni, come anticipato in precedenza, è la conquista del Continente americano da parte degli Europei.

Nella prima fase, ovvero la conquista del Centro e Sud America, che vide lo sterminio dei popoli autoctoni e il saccheggio delle loro ricchezze da parte dei *conquistadores*, l'elaborazione di un diritto che giustificasse e regolamentasse la proprietà privata nel nuovo mondo fu ostacolato dallo scetticismo di molti giuristi Spagnoli e dal grande dibattito che ne seguì. Nella penisola Iberica ci si interrogava sulla correttezza "morale" o meno della pratica di espropriazione delle terre delle popolazione autoctone.

Nel Nord del nuovo continente, viceversa, l'elaborazione giuridica e la giustificazione degli espropri delle terre non vennero minimamente messe in dubbio, permettendo ai coloni di agire indisturbati.

La pratica di sottrazione dei terreni era sostenuta e poggiava sulle teorie di John Locke, considerato uno dei padri del liberalismo classico, e che considerava i Nativi Americani come dei primitivi a cui era giusto ed anzi quasi doveroso portare via la terra, in quanto questi non conoscevano e non applicavano i principi della proprietà privata.

Anche il concetto di "Terra Nullius", terra di nessuno, fu utilizzato per giustificare le azioni che gli europei compivano nel Nuovo Continente. Considerata terra di nessuno, appunto, tutta l'Area nordamericana fu oggetto di privatizzazione dei terreni.

Le ruberie delle e sulle terre degli *Indios* e dei beni comuni che venivano gestiti in maniera collettiva dai nativi americani, crearono le condizioni per la nascita

degli Stati Uniti d'America, patria del liberismo e della proprietà privata, che arriverà ad istituire quest'ultima come dogma di libertà e benessere.

L'altra lama della forbice che ha idealmente tagliuzzato il mondo dei beni comuni, si identifica con la progressiva statalizzazione delle Nazioni e dei beni presenti entro i loro confini.

Se nel continente Americano la proprietà privata si ergeva come pilastro della società, in Europa, e specialmente in Francia, lo Stato assumeva un ruolo sempre più egemone.

Dopo la Rivoluzione Francese e con l'introduzione del Codice Napoleonico, lo Stato venne eretto ad "architetto della società". Con l'Illuminismo, anche l'importanza dell'individuo crebbe molto, e la sua "autorità" rispetto ai beni aumentò di conseguenza. L'ideale borghese dell'individuo proprietario si impose nella società e nel sistema giuridico; ogni individuo era proprietario dei suoi beni e vi esercitava la sua volontà senza limiti.

Questo concetto veniva applicato anche allo Stato che, come un individuo dalle gigantesche dimensioni, poteva esercitare l'autorità sui beni presenti nel suo territorio.

Il Codice Napoleonico dichiarava infatti che "la proprietà è pubblica o privata", sancendo così che i beni pubblici fossero di fatto proprietà dello Stato, e escludendo l'esistenza dei beni e della proprietà comune.

Il modello napoleonico trovò applicazione dopo la Rivoluzione Francese, e rappresentava l'intenzione di rovesciare il precedente sistema feudatario dell'Antico Regime. Quest'ultimo si fondava su una frammentazione del diritto di proprietà, riconoscendo varie forme di dominio, che garantivano il mantenimento dell'equilibrio politico ed economico, nonché la non proprietà di molti dei beni naturali.

Il modello francese ed il codice Napoleonico vennero "esportati" nei territori del Regno durante e grazie alle guerre espansionistiche di Napoleone.

In Germania però una scuola di pensiero giurista non accettò quest'imposizione proprietaria giudicandola innaturale per il popolo tedesco.

Secondo questa corrente "germanista" il diritto si fonda sulla Storia, e i suoi esponenti cercavano di dimostrare, attraverso le teorie Romantiche, come nella regione Tedesca fosse sempre esistito il possesso collettivo, piuttosto che la proprietà, rifiutando così la riduzione della stessa proprietà alla dicotomia

pubblico-privato.

Otto von Gierke, giurista tedesco e rappresentante della scuola “germanica” al suo apice, nel 1889, contestava il modello di spartizione proprietaria pubblico - privato giudicandolo artificioso, poiché “l’uomo è al contempo essenza individuale e un pezzo della vita comune”.

La dottrina “germanica”, oltre al modello individualista borghese, osteggiava anche le teorie socialiste:

*“...se la destabilizzazione dei diritti pubblici nel senso dell’individualismo giusnaturalista significa la dispersione e la morte, d’altra parte la statalizzazione del diritto privato nel senso del socialismo significa le schiavitù e le barbarie”<sup>33</sup>.*

Questa scuola trovava le origini della propria ideologia nel periodo medievale, che, come abbiamo illustrato in precedenza, rappresenta l’epoca “d’oro” dei beni comuni (senza però dimenticare che questi nascono in natura e che venissero già “sfruttati” dagli uomini primitivi, nonostante nei secoli successivi siano stati oggetto d’un insabbiamento volto a favorire le teorie stataliste o individualiste).

Emanuele Conte, in riferimento agli studi di Paolo Grossi sul dibattito giuridico europeo sulla questione delle proprietà a fine Ottocento si esprime così:

*“In effetti il dibattito di fine ottocento ricostruito da Grossi fa pensare ad un processo di occultamento della forma collettiva dell’appartenenza: nei lavori approfonditi degli storici come nei pamphlet divulgativi e polemici, il collettivismo appare come la forma originaria di proprietà, che le società primitive avevano praticato ben prima di ogni appropriazione individuale, e che le società rurali avevano conservato nelle pratiche di sfruttamento collettivo di pascoli, boschi, acque. Questa forma primitiva di proprietà collettiva sarebbe stata poi cancellata dal razionalismo illuminista, dalla rivoluzione e dal classicismo romanistica.”<sup>34</sup>*

---

<sup>33</sup> Ugo Mattei, *Beni Comuni. Un manifesto*, Milano, Edizioni Laterza, 2011

<sup>34</sup> Emanuele Conte, *Beni comuni e domini collettivi tra storia e diritto*, in *Oltre il pubblico e il privato, Per un diritto dei beni comuni*, a cura di M.R. Marrella, Verona, Ombrecorte, 2012, p.43

Sarebbero questi dunque quei processi storici che hanno portato all'affermazione della forbice pubblico-privato che tende ad eliminare, a tagliare fuori i beni comuni dalle giurisdizioni nazionali.

Al giorno d'oggi l'Africa, con le sue lande desolate è il continente oggetto della "nuova conquista". Il fenomeno del "*Land grabbing*" è sotto osservazione, e viene portato avanti da quegli organismi internazionali che si sono elevati a nuovi padroni del mondo.

Grandi *corporations*, attori internazionali economicamente potentissimi, stanno comprando grandi terreni ad uso agricolo nel Continente Africano. Se da un lato potenziali investimenti in territori in difficoltà economiche possono presentarsi come benevoli, dall'altro le *corporations* si comprano, oltre alle terre, anche il potere decisionale in queste aree, togliendolo alle popolazioni autoctone.

E, tornando ai Paesi Europei e Sudamericani, è stato proprio il tentativo di alcune *corporations* di privatizzare i servizi di distribuzione idrica ha fatto riemergere prepotentemente in molti Paesi la questione dei beni comuni.

In Italia nel 2011 il referendum sull'acqua ha decretato la volontà del Popolo Italiano di mantenere la distribuzione idrica pubblica, mentre la stessa battaglia sull'acqua ha fatto sì che in Bolivia i beni comuni venissero riconosciuti costituzionalmente.

La "guerra dell'acqua", come la definisce Amanda Shiva, si presenta come una battaglia centrale per il riconoscimento dei diritti dei popoli, ed ha fatto tornare i beni comuni al centro di un grande dibattito internazionale.

Un altro fenomeno di privatizzazione dei beni comuni che ricopre un ruolo centrale nella contemporaneità, è la questione relativa ai diritti d'autore. Il fatto che la cultura venga "recintata" e concessa solo a pagamento, è uno dei motivi che spingono molte persone a trovare forme diverse di gestione culturale, rifiutando il confinamento dei saperi (oltre a favorire il fenomeno, dilagante, della pirateria online). Il *copyright* viene inteso come meccanismo di rendita nel settore culturale. In un'epoca, la nostra, nella quale le realizzazioni culturali sono frutto di condivisione di saperi e conoscenze, il *copyright* appare come una limitazione alla libera circolazione dei saperi, e come una recinzione delle produzioni culturali. Per entrare e accedere a questo "spazio" recintato, è necessario pagare. Ma se la cultura dovesse venire riconosciuta come bene

comune (lo vedremo in seguito) allora questa caratteristica andrebbe contro il principio del libero accesso, fondamentale per un bene comune.

Il fatto che, per leggere un testo, per ascoltare una canzone, o per vedere un film, si debba pagare il diritto d'autore cozza quindi sia con l'idea di bene comune, che con la stessa idea moderna di cultura, fatta di condivisione delle conoscenze e degli stili di vita. E' un modo per garantire profitto economico attraverso la rendita, ed incarna in pieno lo spirito delle *creative city*, e del capitalismo cognitivo, aumentando lo *human divide*.

La rete moltiplica le possibilità di mettere in comune le conoscenze e i testi culturali, Wikipedia ne è un esempio, e sistemi di difesa della libera circolazione dei testi culturali sono nati in questi anni, quali il *copyleft* e *creative commons*, sul quale la stessa Wikipedia si fonda.

## **Principali fonti sui beni comuni**

Analizzata in breve la "storia dei beni comuni", vediamo ora qual è la bibliografia che potremmo definire, di riferimento sull'argomento, pur tralasciando molte opere che, soprattutto negli ultimi anni, sono state pubblicate, quelle di seguito elencate mi esauriscono.

Il primo testo da considerare al riguardo è l'articolo "*The tragedy of the commons*" che Garret James Hardin scrisse nel 1968 sulla rivista "*Science*"<sup>35</sup>, e che introdusse il concetto di "tragedia dei beni comuni" accendendo il dibattito internazionale sulla questione.

Prima, nel testo, mi sono riferito alla conquista del continente Americano definendola la vera tragedia dei beni comuni, Hardin però, nel suo articolo sosteneva il contrario. Sulla falsa riga del pensiero di Locke, egli individuava la tragedia nella gestione *comune* dei beni, che secondo lui porterebbe alla distruzione degli stessi; la concezione di Hardin sui "*commons*" rimase un punto di riferimento per molti anni prima di ricevere delle critiche costruttive.

Il suo ragionamento parte trattando il problema del sovrappopolamento della

---

<sup>35</sup> Garret Hardin, *The Tragedy of the Commons*, pubblicato in *Science Magazine*, 13.12.1968 (consultato 14.07.2013) <http://www.sciencemag.org/content/162/3859/1243.full>

Terra, che egli riconduce alle “troppe libertà” che gli uomini hanno in natura, ed indica la proprietà privata come terreno ideale per una limitazione di queste libertà e per una più efficiente gestione delle risorse, regolamentando così i comportamenti dell’uomo, altrimenti portato all’autodistruzione.

Il comune ed i terreni comuni sarebbero, quindi, lo scenario più adatto alla tragedia dei beni comuni e dell’uomo. Hardin a tal proposito, porta l’esempio di un campo lasciato al libero pascolo.

In questa situazione (che prima delle “*enclosures*” era la norma), secondo l’ecologista americano ogni pastore tenderebbe a massimizzare il proprio profitto dall’utilizzo del pascolo, senza curarsi degli effetti sullo stesso e dei danni che altri pastori potrebbero subire.

Ogni pastore porterebbe al pascolo quante più pecore possibile, massimizzando la resa nel breve periodo, ma arrivando alla distruzione del pascolo sul lungo periodo.

Un problema di “*free riding*”, dove ogni utilizzatore approfitta quanto più possibile di un bene soggetto al libero accesso, senza curarsi degli altri potenziali fruitori, o delle generazioni future escluse dall’accesso al bene, a causa della voracità dei primi arrivati.

L’egoismo dell’uomo porterebbe dunque alla “*tragedy of the commons*”, alla loro estinzione, dovuta alla libertà che la natura concede agli uomini nell’utilizzare e gestire tali beni. Egli riconosce nella proprietà privata il migliore modello di gestione dei beni possibile, che garantirebbe delle regole e limiterebbe l’accesso ai terreni e l’utilizzo delle risorse in esso collocate. Questo condurrebbe ad una massimizzazione della resa dei terreni e dei profitti del possidente, e che ne accorderebbe la fruizione soltanto a coloro che potrebbero permettersi di pagare il prezzo richiesto. Lo stesso fenomeno del “*land grabbing*” si rifà a quest’idea, secondo cui privatizzando i terreni, nello specifico caso in Africa, essi verrebbero impiegati molto meglio.

Ma se un privato (cittadino o grande *lobby* che sia) ha il completo potere su un terreno non tenderà al massimo sfruttamento dello stesso, puntando al massimo profitto personale non curandosi degli effetti distruttivi sul territorio?

Sempre nello stesso articolo, Hardin individuava nell’inquinamento una delle cause che porterebbero alla distruzione dell’umanità. Egli ravvisa la necessità di limitare l’inquinamento al fine di preservare la Terra. Ma questo crea un cortocircuito nel suo pensiero, in quanto è innegabile in che maniera smisurata



le risorse naturali vengano sfruttate nella produzione capitalistica, e quanto inquinamento venga prodotto dalle stessi privati nell'utilizzare i terreni privatizzati. Questo pensiero dunque viene confutato, a mio avviso, dai fatti storici elencati nel precedente capitolo.

Un pensiero diametralmente opposto a quello di Hardin ci viene fornito dall'economista statunitense, nonché unica donna ad aver ricevuto il Premio Nobel nella sua categoria, Elinor Ostrom con il suo "*Governare i beni collettivi*"<sup>36</sup>. Essa, rifiutando la dicotomia egemone tra pubblico e privato, inquadra la gestione collettiva delle risorse comuni come un modello funzionale e necessario.

Nella sua critica al modello di Hardin e nell'espone il suo pensiero, la Ostrom pone delle condizioni imprescindibili alle quali un modello di gestione collettiva deve necessariamente fare riferimento.

I requisiti proposti sono tre: in primis la conoscenza, la fiducia e la comunicazione tra i componenti della comunità che dovrebbe gestire collettivamente la risorsa.

In secondo luogo, l'esistenza di sistemi di regole o istituzioni già consolidate sul territorio.

Ed infine, l'assenza di interferenze nelle decisioni da parte di una qualsiasi autorità esterna, come ad esempio quella statale.

Queste condizioni preliminari sono fondamentali per una corretta gestione collettiva alla quale verrebbero altrimenti a mancare le fondamenta su cui reggersi in piedi.

La Ostrom continua la sua critica al modello privatistico di gestione dei beni comuni, individuando tre punti su cui poggiare la sua contestazione.

Innanzitutto, il Premio Nobel afferma che i "*commons*" non sono dei beni soggetti al libero accesso da parte dei potenziali utilizzatori, ma terre o risorse autogestite da gruppi determinati di persone che li gestiscono in forme che derivano dal diritto consuetudinario. I membri della comunità a cui si fa riferimento conoscono, accettano e fanno rispettare queste norme consuetudinarie sanzionando i trasgressori. La Ostrom a tal proposito fa riflettere sulle differenze tra le varie comunità e, oltre alle due maggiormente

---

<sup>36</sup> Elinor Ostrom, *Governare i beni collettivi*, Venezia, Marsilio, 2006

riconosciute, ovvero le diversità culturali e biologiche, ne individua una terza, ossia la diversità istituzionale, che determinerebbe la possibilità di creare le condizioni adatte ad una gestione condivisa dei beni.<sup>37</sup>

Il secondo elemento critico proposto si riferisce al “dilemma del prigioniero”.

Il dilemma del prigioniero vede due persone complici e accusate dello stesso reato, che interrogate dalla polizia senza aver la possibilità di comunicare tra di loro, tenderebbero a tradirsi addossandosi la colpa l'un l'altro, piuttosto che collaborare senza accusarsi a vicenda (scontando in questo modo entrambi una pena inferiore a quella a cui andrebbero incontro accusandosi reciprocamente).

Secondo Hardin un comportamento simile è riscontrabile in coloro che hanno la possibilità di utilizzare un “*common*”, mentre la Ostrom crede che il problema sia superabile grazie alla comunicazione e alla fiducia tra i membri della comunità di riferimento, e che permetterebbe un'autoregolamentazione efficace sui beni.

L'ultima contestazione verte sul fenomeno del “*free rider*” che Hardin vede palesarsi in merito ai beni comuni e consisterebbe nell'idea che gli individui che fanno parte di un gruppo con interessi condivisi non agirebbero in maniera tale da favorire gli interessi comuni. Questo comportamento sarebbe causato dall'egoismo degli uomini che renderebbe gli individui incapaci di operare scelte razionali. Essi cercheranno di trarre più vantaggi possibili senza l'obbligo di contribuire economicamente o di fornire prestazioni per garantire agli altri di poter utilizzare gli stessi beni.

Anche su questo punto la Ostrom fa riferimento a dei casi di studio ammettendo anche che in realtà alcuni individui sono portati ad assumere comportamenti da “*free rider*”, ma che essi non sono necessariamente adottati da tutti, come sostiene Hardin.

*“Il tema centrale del mio studio è il modo in cui un gruppo di soggetti economici che si trovano in una situazione di interdipendenza possono auto-organizzarsi per ottenere vantaggi collettivi permanenti pur essendo tentati di sfruttare le risorse gratuitamente, evadere i contributi o comunque agire in modo opportunistico.”<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup> Ivi pp.124, 278

<sup>38</sup> Ivi p. 51

In conclusione del suo lavoro, l'economista statunitense fornisce otto "principi progettuali" con l'obiettivo di delineare i confini entro i quali sia possibile un'autogestione efficiente delle risorse naturali collettive.

Gli otto punti sono i seguenti:

- " - La chiara definizione fisica dei confini della risorsa collettiva.*
- La congruenza tra le regole d'appropriazione e di fornitura e le condizioni locali.*
- I metodi di decisione collettiva.*
- Il controllo dei sorveglianti sia sulle condizioni d'uso della risorsa collettiva sia sul comportamento degli apportatori.*
- Le soluzioni progressive.*
- I meccanismi di risoluzione dei conflitti.*
- Il riconoscimento del diritto ad organizzarsi da parte degli apportatori, ovvero la non interferenza di autorità governative esterne.*
- L'organizzazione su più livelli dell'uso delle risorse collettive, facenti parte di sistemi più grandi in modo da ridurre la complessità e permettere che gruppi relativamente piccoli di persone possano auto-gestire il problema. E' più facile, infatti, risolvere un problema quando ci si conosce di persona e si ha fiducia reciproca."<sup>39</sup>*

Altri due autori che hanno trattato il tema dei beni comuni sotto una diversa prospettiva sono Toni Negri e Michael Hardt. Il libro "*Comune*" del 2011, terzo capitolo della trilogia pubblicata dai due filosofi contemporanei, e che segue ad "*Impero*" (2002) e "*Moltitudine*" (2004), tratteggia un profilo di comune e beni comuni di certo non semplice ma per questo non meno interessante<sup>40</sup>.

Il testo raggruppa sotto il termine *bene comune* sia i beni naturali (terre, corsi d'acqua, petrolio, diamanti, ecc.) che tutti i servizi pubblici.

Questo accostamento ha luogo, secondo la tesi dei due autori, in quanto le

---

<sup>39</sup> Ivi p.134-135

<sup>40</sup> Antonio Negri, Michael Hardt, *Comune*, Milano, Rizzoli, 2010

categorie investite dal vocabolo “bene comune” sarebbero entrambe soggette a processi di privatizzazione su scala internazionale, sotto la spinta delle grandi istituzioni finanziarie mondiali (FMI, Banca Mondiale, WTO, ecc.). Questo processo scaturirebbe dall’accumulazione capitalistica (originaria).

Nel testo viene fornita anche una diversa accezione di *comune*, rispetto a quella appena indicata, definito come “nuova ricchezza sociale” posta all’interno dei nuovi paradigmi della produzione e del lavoro nell’era del capitalismo post-fordista cognitivo. Una ricchezza composta da idee, pensieri, relazioni e pratiche comuni, appunto, e che sarebbe sussunta dal capitale. Entrambe le declinazioni fornite nel testo vengono inserite nella descrizione del processo di accumulazione capitalistica prodotta dalla rendita dovuta alle proprietà intellettuali. Questi profitti vengono visti come forma di espropriazione della ricchezza prodotta dalla conoscenza e generatrice di plus-valore.

La riappropriazione di questa ricchezza da parte delle moltitudini, grazie a nuove forme di gestione e governo dei beni comuni, è letta e proposta da Negri e Hardt come una rivoluzione globale, democratica, pacifica ed allo stesso tempo estremamente conflittuale.

Questa rivoluzione dovrebbe portare alla realizzazione di nuove istituzioni del comune, in grado di superare i vecchi modelli di pubblico e privato, e di garantire alle moltitudini la riappropriazione, oltre che della ricchezza “comune” generata come visto dalla conoscenza, anche della fisicità dei corpi delle individualità che formano le moltitudini. “*Scopo della rivoluzione ora è la costituzione di una nuova società*”<sup>41</sup>.

La Commissione Rodotà, presieduta da Stefano Rodotà (noto giurista italiano e recentemente candidato alla Presidenza della Repubblica Italiana) e composta da altri importanti nomi del panorama giuridico italiano, ha stilato il testo del disegno di legge proposto dalla Commissione che rappresenta un altro importante tassello del discorso che si è sviluppato sui beni comuni.

Pare interessante capire quali siano stati i motivi a spingere questi giuristi a formare una commissione con lo scopo di riconoscere e istituzionalizzare i beni comuni.

Secondo Rodotà e come visto in questo testo, i beni comuni non sono

---

<sup>41</sup> *Ibidem*

un'invenzione degli ultimi anni, ma hanno piuttosto vissuto una storia travagliata durante la quale sono stati inglobati dalla dicotomia proprietaria pubblico-privato, per poi scomparire dall'immaginario e dal vocabolario della gente. Ma questa tipologia di beni sta progressivamente tornando alla ribalta, inserendosi al centro di dibattiti, lotte e teorie giuridico-politiche.

Tuttavia, questa attenzione sul tema dei beni comuni rischia di degenerare in un abuso del termine. Ora come ora se si pensa ai beni comuni si pensa ad una cosa positiva, un concetto buono del quale la gente "si fida", è facile dunque che qualcuno strumentalizzi l'utilizzo del termine, applicandolo a diverse cose, beni o situazioni.

Come dice lo stesso Rodotà:

*"ai giuristi in primo luogo, dunque, spetta il compito di definire le condizioni d'uso di quell'espressione, soprattutto quando ad essa si attribuisce valore normativo."*<sup>42</sup>

Un dovere, quindi, quello di riuscire a definire i beni comuni, che ha spinto noti giuristi italiani a formare la Commissione Rodotà e presentare un disegno di legge con lo scopo di regolamentarli e istituzionalizzarli, anche se forse sarebbe più corretto dire che questa Commissione cerca di ri-definire i beni comuni per sottrarli alla tenaglia del pubblico e privato che fino ad oggi ha cercato, con successo, di schiacciarli.

Questo gruppo di intellettuali identifica tali beni come fondamentali per la vita dell'uomo e per il libero sviluppo della persona, e ritiene che per questo dovrebbero essere garantiti a tutti senza esclusioni di genere, e che anzi i diretti interessati (la comunità di riferimento) dovrebbe avere l'opportunità intervenire nei processi di gestione del bene.

*"La proprietà [...] non ha bisogno d'essere confinata, come ha fatto la teoria liberale, nel diritto da escludere gli altri dall'uso o dal godimento di alcuni beni, ma può egualmente consistere in un diritto individuale a non essere escluso ad opere di altri dall'uso o dal*

---

<sup>42</sup> Stefano Rodotà, *Beni comuni: una strategia globale contro lo human divide*, in *Oltre il pubblico e il privato, Per un diritto dei beni comuni*, a cura di M.R. Marrella, Verona, Ombrecorte, 2012

*godimento di alcuni beni.*"<sup>43</sup>

Si cerca quindi di scavalcare il concetto di proprietà, e porre l'attenzione sull'accesso ai beni, che in quanto fondamentali deve essere libero e garantito. Quello che la commissione vorrebbe ottenere è quindi il superamento di un concetto proprietario di tipo esclusivo, ed ottenere un modello inclusivo, che indipendentemente dalla natura proprietaria pubblica o privata, includa, accolga e inviti tutte le individualità e le comunità interessate a godere di tali beni.

*"..questa situazione può essere descritta come riconoscimento della legittimità che al medesimo bene facciano capo soggetti e interessi diversi"*<sup>44</sup>.

Questo significa cercare di tornare ad un rapporto diretto tra persone e beni, (almeno quelli fondamentali) rovesciando le logiche che si sono imposte negli ultimi secoli e che vedono questo rapporto mediato dalla proprietà e dalle logiche di mercato. I beni comuni, secondo Rodotà, per natura sfuggono alle logiche del mercato, mentre la riappropriazione dei rapporti diretti tra beni comuni ed i loro utilizzatori e delle relazioni tra le persone si identificherebbe nel recupero della ricchezza dei popoli. Una visione molto vicina a quella di Toni Negri e Michael Hardt, che, in "*Comune*", ritrovano nelle relazioni e nei rapporti la ricchezza con cui il capitalismo ormai si alimenta, e che le moltitudini dovrebbero riconquistare attraverso una rivoluzione democratica, che vada a creare a sua volta nuove forme istituzionali del comune.

E' dunque necessario determinare e definire accuratamente quali siano questi beni, e costruire un linguaggio comune che ponga le fondamenta di una nuova società modellata sulle parole chiave *bene comune* e *libero accesso*, e che occupi una posizione "all'opposto della proprietà".

Una posizione che si vada ad inserire nella dicotomia pubblico-privato, e che scardini la logica binaria della proprietà. Una posizione antagonista all'individualismo proprietario ma anche al concetto di sovranità, rimettendo nelle mani degli individui la possibilità e il potere di decidere, attraverso processi

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p.31

<sup>44</sup> *Ivi*, p.314

comunitari e condivisi.

*“I beni comuni tendono così a configurarsi come l’opposto della sovranità, non solo della proprietà. Finalizzati come sono al raggiungimento di obiettivi sociali e della soddisfazione di diritti fondamentali creano una condizione istituzionale di indifferenza rispetto al soggetto che risulta esserne il titolare formale. Appartengono a tutti e a nessuno: tutti possono accedervi nessuno può vantare diritti esclusivi.”<sup>45</sup>*

La Commissione fa rientrare nella categoria di bene comune, e quindi divenire titolari della caratteristica del libero accesso, oltre alla conoscenza, anche internet, la sanità ed il diritto alla salute e la libera circolazione delle formule chimiche dei farmaci, che in questo momento sono sotto il ricatto delle logiche del mercato. Questa gestione lobbistica delle informazioni, conoscenze e tecnologie causa una divisione sempre maggiore tra gli uomini, determinando una società diversa da quella del comune, che dovrebbe garantire una coesione sociale duratura e fondata sul principio della solidarietà, e non della discriminazione.

La Commissione elogia la Costituzione Italiana, definendola un capolavoro, e cerca in essa la presenza e la determinazione dei beni comuni, identificabili con quei diritti fondamentali garantiti dalla Costituzione stessa.

Rodotà ricerca in quel testo anche l’esistenza di una dimensione comune. Osservando l’articolo 42 quest’ipotesi pare però dover essere abbandonata, in quanto vi si recita “la proprietà è pubblica o privata” retaggio del codice Napoleonico.

All’articolo 43, al contrario, si nota un cambio di rotta e l’apertura a forme diverse di proprietà e gestione “*Possono essere affidate a comunità di lavoratori o di utenti, determinate imprese o categorie di imprese che si riferiscono a servizi pubblici essenziali, a fonti di energia e situazioni di monopolio ed abbiano carattere di preminente interesse generale.*”

Se ad una prima vista l’articolo 42 sembrava categorico, leggendolo meglio, poi, si trova un ulteriore sostegno alla tesi della Commissione che riconosce una

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p.329

terza via tra pubblico e privato di gestione delle risorse all'interno della costituzione.

Nell'articolo 42 si legge infatti "la proprietà deve essere resa accessibile a tutti e il ruolo attribuito alla sua funzione sociale."

Dopo il Referendum sull'acqua, che palesa la scelta degli italiani di non privatizzarne il servizio, la commissione Rodotà sta cercando di far riconoscere i *beni comuni* a livello giuridico, per riuscire a garantire una gestione degli stessi in una nuova dinamica, democratica e partecipativa, tentando di creare un nuovo paradigma fondato sul libero accesso ai beni fondamentali, e che sia esterno alla logica che vuole "proprietà è libertà".

*"Ben presto la lotta politica si svolgerà fra coloro che possiedono e quelli che non possiedono; il grande campo di battaglia sarà la proprietà, e le principali questioni della politica si aggireranno intorno alle modifiche più o meno profonde da apportare al diritto dei proprietari. Allora rivedremo le grandi agitazioni pubbliche e i grandi partiti."*<sup>46</sup>

In questa panoramica sulla letteratura dei beni comuni ho tralasciato molte opere ed autori importanti ed ho indicato i testi che, a mio parere, hanno introdotto nuovi punti di vista attorno al tema dei beni comuni e che ne hanno alimentato il dibattito.

## **Beni Relazionali**

Una (seppur breve) analisi la meritano anche quei beni detti "relazionali", insiti nella sfera culturale e che ruotano attorno alla discussione sui beni comuni.

Nella galassia delle produzioni culturali, come appurato nei capitoli precedenti, sono proprio le relazioni, gli affetti e gli stili di vita i principali fautori della ricchezza, che viene sussunta dal sistema del capitalismo cognitivo e sottratta a coloro che la generano, almeno secondo chi critica i dispositivi delle *creative city*. Anche Mattei nel già citato "*Beni Comuni: un manifesto*", fa corrispondere i

---

<sup>46</sup> Alexis de Tocqueville, Ricordi, Roma, Editori Riuniti, 1991, p.14



beni comuni a delle relazioni, siano esse tra individui o tra individui e ambiente. In un suo testo, Luigino Bruni <sup>47</sup>, docente di economia all'università Bicocca di Milano, individua le relazioni personali e sociali come anello di congiunzione tra la felicità umana e la sfera economica, che oramai, tutto incorpora e regola.

La felicità, parallelamente al percorso storico dei beni comuni, è stata esclusa, e "nascosta" al dibattito pubblico per almeno due secoli, fino a riemergere negli ultimi anni come nodo fondamentale della scienza economica, divenendo parametro di confronto e riscontro degli indicatori economici.

Reddito, ricchezza e altri valori puramente economici vengono accostati al concetto di felicità, nato e studiato fin dai primi filosofi nell'antica Grecia, e spesso considerato come esterno al contesto "economico".

*"Nessuno sceglierebbe di vivere senza amici, anche se fosse provvisto in abbondanza di tutti i beni"* <sup>48</sup> ci dice Aristotele, negando quindi un nesso diretto tra felicità e ricchezza materiale. L'intuizione aristotelica viene confermata dalla scienza economica attraverso il "paradosso della felicità in economia" meglio conosciuto come "paradosso di Esterlin" elaborato dall'omonimo professore di economia all'università della California nel 1974. Il paradosso starebbe nel fatto che all'aumentare del reddito la felicità di una persona crescerebbe sino ad una certa soglia, e una volta superata questa la felicità tenderebbe a diminuire nonostante il reddito continui ad aumentare.

La questione relativa al peso economico della felicità, comunque, ritrova vigore già qualche anno prima, nel 1965, quando lo psicologo H. Cantril introdusse un nuovo metodo di misurazione sociologica. Egli voleva misurare in scala cardinale la felicità, e confrontare i parametri tra individui diversi, siano essi stati Occidentali, Orientali o Africani. Cantril sosteneva che la medesima valutazione del proprio livello di soddisfazione fatta due individui appartenenti a contesti completamente diversi, fosse effettivamente equivalente: confrontando ad esempio un newyorchese ed un siriano, egli sosteneva che a fronte di un identico giudizio sul proprio livello di soddisfazione (consideriamo un valore di 6 su una scala da 0 a 10), a prescindere dalla discrepanza tra i criteri di valutazione di ognuno (che siano queste gli sconti all'Apple Store o l'esito delle rivendicazioni popolari), si potesse in effetti considerare i due individui

---

<sup>47</sup> Enciclopedia Treccani, Economia e Felicità, Luigino Bruni, 2009 [http://www.treccani.it/enciclopedia/economia-e-felicit%C3%A0\\_Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/economia-e-felicit%C3%A0_Secolo%29/) (consultato il 14.08.2013)

<sup>48</sup> Aristotele, Etica Nicomachea, IV sec. a.C.

egualmente “appagati”. Risulta evidente come tale tesi sia potenzialmente facile da confutare, come fece Amartya Sen. Tuttavia, questo tentativo di confronto generò l’interesse del mondo economico nei confronti della felicità. La teoria del paradosso di Easterlin ne è il primo effetto, che viene spiegato dagli economisti con la metafora del tappeto rullante (*treadmill*).

Questa metafora equipara la corsa senza fine, o fine a se stessa, di una persona sul *tapis roulant* che, all’aumentare della velocità è costretta ad aumentare la sua andatura senza mai arrivare ad un traguardo, alla corsa delle persone che, all’aumentare del reddito a loro disposizione, acquistano quanti più beni possibile, senza raggiungere una soddisfazione completa (felicità), ottenendo invece una sorta di frustrazione.

Anche le aspirazioni individuali crescono all’aumentare del reddito, influenzando così sul livello di soddisfazione personale. Quest’ultimo, una volta acquisito un bene, si allontanerà ulteriormente, proporzionalmente all’incremento della propria ricchezza economica, proprio come con un cane che tenta di mordersi la coda. Supponiamo che un individuo sia in possesso di una vecchia utilitaria, e che con una maggiore disponibilità economica esso possa permettersi una nuova macchina e infine che, acquistando questa nuova berlina, la persona in questione raggiunga una certa soddisfazione. Questa soddisfazione però, con l’aumentare del reddito si tramuta in un nuovo desiderio, quello di possedere una macchina ancora più costosa.

Questo senso di insoddisfazione sarebbe collegato anche all’uso del proprio tempo libero che, speso per raggiungere bisogni materiali e monetari sempre nuovi, verrebbe meno per la ricerca del benessere soggettivo, dato dalla salute o dal tempo passato assieme agli affetti.<sup>49</sup>

Altra spiegazione che viene fornita al paradosso è quella della così detta relatività del consumo. Se, ad esempio, un impiegato riceve un aumento di stipendio la sua soddisfazione aumenta, ma se un suo collega riceve un aumento maggiore rispetto al suo, non avrà alcuna soddisfazione, anzi, nonostante il miglioramento contrattuale esso sarà invidioso, demoralizzato e quindi infelice. Questa teoria, si fonda sulla convinzione che gli esseri umani siano di natura competitivi, ricordando le teorie di Hardin, che considerava l’uomo un essere di natura egoista e spinto alla rivalità in maniera tale da

---

<sup>49</sup> Easterlin R. Verso una migliore teoria del benessere, in Bruni - Porta, 2004

arrivare a distruggere i beni comuni.

Il concetto di “beni relazionali” nasce sul finire degli anni '80 e simultaneamente nei campi dell'economia, della filosofia e della sociologia.

Benedetto Gui e Carole Uhlaner sono i due economisti che, tra il 1987 e il 1989, hanno definito i beni di natura relazionale, delineandoli come “incontri” che avvengono nelle normali transazioni. Questi incontri generano degli output intangibili, che si associano agli output tangibili relativi all'incontro, ovvero i beni o i servizi oggetto dell'incontro stesso. Gli output intangibili sarebbero i beni relazionali, non le relazioni di per se stesse (ad esempio amicizia, amore, ecc.), e fungerebbero da componente delle relazioni stesse. L'incontro, in questo caso, viene visto come un processo produttivo, che crea il bene.

Pierpaolo Donati, sociologo, che vede i beni relazionali come prodotti delle relazioni sociali in grado di modificare la volontà delle persone e non Vicenza, ovvero non è l'individuo a determinare tali beni.

In Filosofia, Martha Nussbaum, elabora una concezione diversa, sostenendo che la relazione stessa dev'essere intesa come bene, non come mezzo o fine dello scambio economico.

Prendiamo l'amicizia: essa esiste in quanto rapporto reciproco tra due persone, nel caso l'amicizia si consumasse il bene andrebbe perso e sarebbe impossibile sostituire un amico con un altro.

Un altro economista, Robert Sugden, vede nei beni relazionali il vero valore aggiunto della socialità. Essi sono contraddistinti dal feeling tra le persone, dalla loro immedesimazione con l'altro e dalla volontà di coltivare una “corrispondenza” di sentimenti.

Come nel romanzo “*Il processo*”<sup>50</sup> quando nelle fasi di avvicinamento alla sentenza il protagonista del romanzo K. si sente continuamente ripetere che, molto più degli avvocati difensori, dei documenti e delle prove, sono le relazioni che si possono avere con i giudici ad essere determinanti per il buon esito del processo.

*“ <<Lei, a quanto pare, non ha ancora una chiara visione del tribunale>> [...] << inaccessibile ad argomenti e prove>> << inaccessibile soltanto a quegli argomenti che vengono esposti*

---

<sup>50</sup> Franz Kafka, *Il processo*, Milano, OscarMondadori, 2010

*davanti al tribunale >> avvertì il pittore alzando l'indice come se K. Non avesse notato una sottile distinzione << ben diversi sono invece i tentativi che si fanno alle spalle del pubblico tribunale, cioè nelle camere di consiglio, nei corridoi o ad esempio anche qui, nel mio studio >> Ciò che il pittore veniva dicendo non parve a K. poco credibile, anzi concordava benissimo con quanto aveva sentito da altri. C'era perfino da sperar bene. Se era veramente così facile guidare i giudici mediante relazioni personali, come aveva affermato il legale, i rapporti del pittore con quei giudici vanitosi apparivano molto importanti e non erano certo da sottovalutare.<sup>51</sup>*

Quello che emerge dalle analisi sui beni pare essere la necessità di trovare una terza classificazione che superi la famosa tenaglia “pubblico-privato”. Beni pubblici e privati si differenziano tra di loro per i caratteri di escludibilità e rivalità (presenti nei beni privati ma non in quelli pubblici), ma entrambi non implicano una relazione tra i soggetti coinvolti, ed è per questo che le relazioni sfuggono all'inquadramento dell'economia “classica”.

Bruni, relativamente alle definizioni di bene relazionale, individua cinque caratteristiche peculiari della categoria.

Innanzitutto l'*identità* delle persone implicate nella relazione, poi la *reciprocità* delle ultime, che non possono consumarsi individualmente.

Altra caratteristica è la *simultaneità* tra produzione e consumo del bene. Le identità in un rapporto reciproco co-producono e co-consumano il bene relazionale nello stesso momento.

Il bene relazionale viene poi visto da Bruni come un fatto *emergente*, esso può infatti emergere senza averlo premeditato, così anche in un normale rapporto economico, durante la contrattazione il bene relazionale può manifestarsi inaspettatamente.

Ultima caratteristica individuata è quella della *gratuità* di questi beni, che sono per l'appunto beni, e non merci che hanno dei prezzi di mercato.

E' questa natura antieconomica che, secondo Bruni, candida i beni relazionali ad assumere il ruolo di spartiacque tra una dimensione pubblica e una privata, creando un campo nuovo e neutro dove l'economia difficilmente riesce ad

---

<sup>51</sup> *Ivi* p. 125

imporsi come scienza dominante. A questo punto anche per Bruni appare evidente l'analogia con i "*commons*" che si accostano ai beni relazionali, in quanto non escludibili e non rivali.

I beni relazionali, infine, possono esser visti come la componente più importante nella creazione della felicità, molto più del reddito che, come abbiamo visto, superata una certa soglia smette di portare soddisfazione e felicità alle persone. Bruni dunque conclude il suo scritto rifiutando l'idea aristotelica di felicità come bene supremo ed ultimo, inquadrandola invece in uno schema di beni altrettanto importanti (come libertà, coerenza, ecc.) al fine d'intraprendere le scelte concrete della vita nella miglior maniera possibile, senza avere come unico obiettivo la felicità.

## 4. La cultura è un bene comune?

### Che cosa si intende per cultura

In Italia, negli ultimi anni c'è stata una vera esplosione di occupazioni di spazi molto significativa, soprattutto in riferimento ai temi sopra esposti.

Alessia Zabatino nel suo testo di laurea definisce questa escalation di atti illeciti come un contagio. Atti illeciti è vero, secondo la legge italiana, ma che a conti fatti hanno ridato vita a questi luoghi, o evitato che edifici una volta destinati alla vita sociale e culturale delle comunità finissero per divenire ulteriori zone di sfruttamento o di degrado.

Sintomo principale di questa "malattia" che ha contagiato diverse regioni d'Italia pare essere l'interesse e il dibattito sulla questione dei beni comuni.

Anche se il "virus" si era già insediato in alcuni "ospiti", il contagio vero e proprio esplode dopo il Referendum sull'acqua del 2011, anzi proprio nel giorno, il 14 di giugno, in cui gli italiani sono chiamati alle urne per decidere se il servizio idrico debba diventare privato oppure no.

La scelta del popolo sovrano è conosciuta (il servizio rimarrà pubblico) ma nella coscienza di molte persone, soprattutto di molti operatori dello spettacolo, artisti e attivisti, il virus continuerà a diffondersi implacabilmente.

Il 14 giugno 2011 infatti, a Roma il Teatro Valle viene occupato, inizialmente come azione simbolica, per denunciare le condizioni in cui versa la cultura italiana, e contro la probabile cessione del più antico teatro romano ancora in funzione ad una compagine privata.

Sono questi, infatti, i presupposti che portano i nuovi occupanti a entrare al Valle, la dismissione della cultura in Italia, e la graduale privatizzazione sia della formazione sia delle istituzioni culturali della penisola.

Che il Valle, teatro di grandi eventi sin dal 1727 (qui hanno debuttato opere di autori come Rossini e Pirandello), divenisse una proprietà privata, non poteva andare giù di buon grado a chi a Roma, lavora e vive nello spettacolo, ed ha fatto gridare alla *creative class* romana che anche la cultura è un bene comune, e come tale deve essere garantita alla comunità.

Ma la cultura è un bene comune?

Abbiamo già visto la storia dei beni comuni e come alcuni tra i più importanti

teorici dell'argomento abbiano individuato come “*commons*” inizialmente solo beni naturali, e poi, nel corso dell'evoluzione del dibattito, siano stati inclusi anche altri beni materiali, ma soprattutto beni immateriali, definiti *ricchezza dei popoli*, fondamentali per la vita dell'uomo e il suo sviluppo come persona.

Il dibattito giuridico sui beni comuni degli ultimi anni, in Italia, sta vertendo attorno al lavoro della Commissione Rodotà. Dal punto di vista di quest'ultima, è l'accesso il concetto cardine del bene comune, mentre la questione della proprietà di un bene passa in secondo piano rispetto alla funzione che tale bene deve svolgere nella società.

A questo proposito è utile richiamare la definizione che la Commissione Rodotà ci fornisce:

*“Sono i beni funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali e al libero sviluppo della personalità, che devono essere salvaguardati sottraendoli alla logica distruttiva del breve periodo, proiettando proiettando la loro tutela nel mondo più lontano, abitato dalle generazioni future.”<sup>52</sup>*

Solo leggendo questa definizione, si può facilmente pensare che *la cultura* possa rientrare nel concetto espresso dalla Commissione, ed infatti successivamente, nel lavoro dei giuristi, verrà citata direttamente come bene comune.

Abbiamo anche detto che i beni comuni “nascono” con il mondo, e vengono usufruiti comunemente sia dagli animali sia dagli uomini primitivi.

Dopo quest'affermazione, possiamo notare come anche la cultura sia il campo privilegiato a cui l'uomo, fin dalle sue origini, ha dedicato la maggior parte del proprio tempo, o meglio, ciò che restava del tempo di una giornata dopo aver soddisfatto le sue necessità primarie, ovvero procurarsi del cibo e riprodursi.

In questo senso potremmo definire la cultura come un bisogno naturale dell'uomo, che ha da sempre occupato un ruolo di rilievo nelle azioni umane.

Le produzioni artistiche e culturali appaiono già in età preistorica, quarantamila anni fa. Con attività che vanno dalle pitture rupestri ai primi suoni e canti prodotti dagli uomini primitivi, dalla creazione di storie e leggende tramandate

---

<sup>52</sup> <http://www.teatrovalleoccupato.it/il-valore-dei-beni-comuni-di-stefano-rodota>

per via orale, ai primi vasi, dalle decorazioni murali alla costruzione di grandi edifici, dall'astrologia alla nascita della scrittura: la vita dell'uomo insomma è, da sempre, impregnata dalla cultura, dalla scienze e dalla ricerca tecnologica.

Scrittura e agricoltura, in primis, sono gli elementi sui quali si fonda lo sviluppo della società moderna, e hanno tra loro un legame profondo.

Cultura deriva etimologicamente dal latino "*colere*", ovvero coltivare.

L'agricoltura permise la nascita di un ceto non impegnato direttamente nella ricerca di cibo attraverso la caccia e la raccolta, in grado di fornire prodotti alimentari coltivati "in abbondanza" e capaci di sfamare gruppi di persone piuttosto numerosi.

Questa semplificazione della vita agevolò la nascita di nuove professioni specializzate, nella politica, nell'artigianato e nelle arti, poiché non tutti erano più obbligati a dedicare il proprio tempo a procacciare del cibo. L'agricoltura rese la vita dell'uomo sedentaria: non essendo più costrette a spostarsi per cacciare altri animali e raccogliere frutti, alcune comunità divennero stanziali ed avviarono un graduale processo di evoluzione culturale.

La scrittura, ad esempio, si sviluppò prima nelle aree in cui nacque l'agricoltura, come nella Mezzaluna fertile, favorendo tra l'altro l'evoluzione tecnologica, lo sviluppo delle comunicazioni e la formazione delle discipline culturali.

Dagli scriba ai grandi filosofi, la scrittura ha permesso di conservare nel tempo molte nozioni che prima venivano trasmesse oralmente e molto spesso perdute nel corso delle generazioni. In ogni epoca, ad ogni modo, in forma orale, scritta o figurativa, l'arte e la cultura sono sempre state argomenti d'interesse, di sviluppo teorico e di pratica in tutti i gruppi umani, dalle piccole tribù alle grandi civiltà.<sup>53</sup>

La cultura, dunque, come filo conduttore della storia dell'uomo. Ma che cosa intendiamo realmente per cultura? Ai giorni nostri pare essere un concetto molto ampio, tanto da comprendere quasi ogni aspetto della vita. Dallo sport alle manifestazioni rituali (sagre di paese o eventi affini) dal mondo della formazione ai grandi eventi musicali, dalle esibizioni di artisti di strada alle opere liriche.

La cultura, ma soprattutto l'arte, è stata storicamente ed indissolubilmente associata alla creatività personale, scintilla ispiratrice della produzione artistica,

---

<sup>53</sup> Jarod Diamond, *Armi, acciaio e malattie*, Torino, Einaudi, 1998



ossia al genio dell'autore di una determinata opera; in epoca recente, però, si aggiunge, e talvolta sostituisce alla creazione del *singolo*, il prodotto artistico visto come frutto di pratiche e conoscenze collettive, di relazioni, di tentativi e messa in comune di idee, opinioni ed abilità.

L'ideale romantico dell'artista solitario, triste ed emotivo ha lasciato il posto nel tempo alle moderne concezioni che vedono la creatività come un processo meno individualista ma al contrario effetto di un lavoro condiviso, o comunque frutto di interazioni sociali. E' sulla base di queste considerazioni che i critici del *dispositivo della creative city* fondano la propria idea di cultura come bene comune.

Per cercare di definire l'*ambito culturale*, si può fare riferimento alla descrizione che fornisce Trimarchi in un suo noto volume, necessaria limitare e contenere l'utilizzo delle parole "cultura" e "culturale":

*"A titolo esemplificativo, pertanto, si può indicare l'oggetto di questo lavoro nel complesso insieme dei beni culturali consistenti in biblioteche, monumenti, palazzi di interesse architettonico, musei, gallerie, pinacoteche, singole opere d'arte (rientranti in buona parte nel gruppo delle cosiddette arti visuali, visual art), e ancora spettacoli teatrali di danza, concerti, rappresentazioni liriche (che rientrano, invece, nel gruppo delle << arti rappresentate >> performed arts)."<sup>54</sup>*

Trimarchi esclude volontariamente dalla sua definizione la cinematografia (la settima arte) e l'editoria, che a causa della loro natura industriale non sono affini all'analisi del suo testo, ma che a mio avviso possono, insieme con l'istruzione, rientrare tranquillamente nella concezione di settore culturale.

Ora non c'interessa definire cos'è arte e cosa no, quale composizione musicale sia un capolavoro o, al contrario, sia una tortura acustica, quale film sia un'opera d'arte e quale mera spazzatura, ma solamente delimitare il campo di riferimento del termine "culturale".

Quest'elenco di beni culturali e le attività ad essi collegate possono rientrare sotto la definizione fornita dalla Commissione Rodotà? Sono anche questi infine

---

<sup>54</sup> Michele Trimarchi, *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Roma, FrancoAngeli, 2002, pp. 21-22

beni comuni?

Secondo la Commissione stessa e la Rete Italiana dei Teatri Occupati, sicuramente sì, ma essi non sono gli unici a pensarla a questo modo.

## **La Convenzione di Faro**

Il Consiglio d'Europa, organizzazione internazionale intergovernativa istituita il 5 maggio 1949 con il Trattato di Londra, del quale ad oggi fanno parte 47 paesi tra cui l'Italia (che è tra le dieci nazioni fondatrici), *“ha come obiettivo quello di favorire la creazione di uno spazio democratico e giuridico comune in Europa, garantendo il rispetto dei diritti umani, della democrazia e dello stato di diritto”*.<sup>55</sup> Con lo scopo di perseguire i propri obiettivi, il Consiglio, riunitosi a Faro (in Portogallo) nel 2005, ha prodotto il 27 di ottobre la *“Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società”*, più nota come *“Convenzione di Faro”*<sup>56</sup>, tuttora in fase di ratifica.

Interessante notare come un'organizzazione che si occupa dei diritti umani si applichi per creare un quadro normativo che tratti di patrimonio culturale. Questa attenzione del Consiglio d'Europa fornisce un'ulteriore base teorica per il riconoscimento della cultura come bene comune.

Già nelle prime parole della Convenzione, nel Preambolo, si trovano importanti suggestioni:

*“Gli stati membri del consiglio d'europa, firmatari della presente convenzione, ritenendo che uno degli obiettivi del consiglio d' Europa è di realizzare una unione più stretta fra suoi membri, allo scopo di salvaguardare e promuovere quegli ideali e principi, fondati sul rispetto dei diritti dell'uomo, della democrazia e dello stato di diritto, che costituiscono il loro patrimonio comune; riconoscendo la necessità di mettere la persona e i valori umani al centro di un'idea allargata e interdisciplinare di patrimonio culturale; rimarcando il valore ed il potenziale del patrimonio culturale adeguatamente*

---

<sup>55</sup>Trattato di Londra, 5.5.1949, <http://www.rpcoe.esteri.it/RPCOE/Menu/Consiglio+d+Europa/>

<sup>56</sup> Convenzione di Faro, ottobre 2005, <http://www.marcopolosystem.it/attachments/article/11/convenzione%20di%20faro.pdf>

*gestito come risorsa sia per lo sviluppo durevole che per la qualità della vita, in una società in costante evoluzione; riconoscendo che ogni persona ha il diritto, nel rispetto dei diritti e delle libertà altrui, ad interessarsi al patrimonio culturale di propria scelta, in quanto parte del diritto di partecipare liberamente alla vita culturale, diritto custodito nella Dichiarazione universale delle Nazioni Unite dei diritti dell'uomo (1948) e garantito dal Patto Internazionale sui Diritti Economici, Sociali e Culturali (1966); convinti della necessità di coinvolgere ogni individuo nel processo continuo di definizione e digestione del patrimonio culturale; convinti della fondatezza del principio delle politiche di patrimoniali e delle iniziative educative che trattino equamente tutti i patrimoni culturali, e promuovano così il dialogo fra le culture e le religioni; richiamandosi ai vari strumenti del Consiglio d'Europa, in particolare alla Convenzione Culturale Europea (1954), alla Convenzione di Salvaguardia del Patrimonio Architettonico d'Europa (1985), alla Convenzione Europea sulla protezione del Patrimonio Archeologico (1992, modificata) e alla Convenzione Europea per il Paesaggio (2000); convinti dell'importanza di creare un sistema di riferimento pan-europeo per la cooperazione, che possa favorire il processo dinamico dell'attuazione di questi principi;”<sup>57</sup>*

Questo preambolo è totalmente in linea con la definizione di *beni comuni* presente nel testo della Commissione Rodotà, ed anzi parla direttamente di patrimonio culturale comune e dell'importanza d'includere ogni individuo nella gestione di tale patrimonio.

Per quanto riguarda il più ampio contesto europeo, la Convenzione di Faro si propone dunque come ulteriore strumento per portare avanti rivendicazioni sull'affermazione dei beni comuni e della cultura in particolare. Come detto in precedenza, questa Convenzione deve ancora essere ratificata in Italia (che tuttavia l'ha firmata il 28.02.2013), al contrario di altri 15 Paesi Europei<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ivi* p.2

<sup>58</sup>Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società STCE n° : 199, Situazione in data del : 7/10/2013 <http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/ChercheSig.asp?NT=199&CM=8&DF=&CL=ITA> (consultato 7.10.2013)

Una volta ratificata, la Convenzione dev'essere applicata all'ordinamento interno dei Paesi aderenti; in Italia la ratifica dev'essere firmata dal Presidente della Repubblica, ma prima deve venire approvata dal Ministero competente, che deve in ogni caso uniformare l'ordinamento interno a ciò che viene definito nella Convenzione.

Assieme con il testo proposto dalla Commissione Rodotà, quello della Convenzione può divenire quindi un nuovo strumento giuridico in grado di legittimare e istituzionalizzare i beni comuni.

L'intero testo della Convenzione si dimostra essere estremamente interessante, e pare quasi essere stato creato ad hoc per il riconoscimento dell'accesso alla cultura come diritto fondamentale degli individui, e della cultura come bene comune.

Oltre a elogiare il ruolo della cultura nella vita pubblica delle persone e nella crescita soggettiva degli individui, la Convenzione sottolinea come il patrimonio culturale possa essere considerato il traino per la realizzazione di una società pacifica e democratica.

Il patrimonio culturale viene così definito:

*“Il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni costantemente in evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i Luoghi;”<sup>59</sup>*

Subito dopo vi si delinea la comunità di riferimento, ovvero coloro che conferiscono particolare interesse e pregio a determinati profili del patrimonio culturale e che, mirano a mantenerlo e tramandarlo alle generazioni future.

Si riconoscono diritti e doveri verso il patrimonio culturale da parte di chiunque da solo o collettivamente *“vuole contribuire al suo arricchimento”<sup>60</sup>*.

Le parti firmatarie dovranno inoltre impegnarsi in politiche che garantiscano a chiunque, se interessato, di partecipare alle attività correlate patrimonio

---

<sup>59</sup> Convenzione di Faro, ottobre 2005, <http://www.marcopolosystem.it/attachments/article/11/convenzione%20di%20faro.pdf>, p. 3

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 4

culturale, e che agevolino l'integrazione, nel campo della formazione, di materie inerenti alla sfera culturale, e rafforzino la sinergia tra formazione professionale nel settore e mondo del lavoro.

All'articolo 8 s'incoraggiano, inoltre, le parti contraenti a promuovere processi di sviluppo economico e urbanistico su base culturale ed integrata (riprendendo il concetto di rigenerazione, citato nel capitolo primo), con particolare interesse verso l'integrazione e la coesione sociale.

S'invitano poi i firmatari ad incoraggiare la partecipazione e a migliorare le condizioni d'accesso al patrimonio, in modo tale da eliminare discriminazioni di qualsiasi sorta, verso chiunque voglia impegnarsi nella gestione del patrimonio culturale.

Nella Convenzione si fa anche riferimento all'importanza di riconoscere "*il valore attribuito da ogni comunità patrimoniale al patrimonio culturale in cui s'identifica*"<sup>61</sup>: questo punto pare assai pertinente ai fini del riconoscimento di quei luoghi che pur nati da situazioni illegali (occupazioni), vengono portati avanti dalle comunità di riferimento che individuano in tali luoghi centri di culturali di grande importanza e non vogliono vedere dismessi o gestiti privatamente con logiche speculative.

Il "contagio", così ben descritto da Alessia Zabatino, prende vita, in tutti i casi, dalla presa di posizione e dall'azione da parte delle comunità interessate a preservare e promuovere il patrimonio culturale. Esse, venendo ignorate dalle istituzioni pubbliche, che sempre più spesso nel nostro paese si sono dimostrate responsabili della dismissione del patrimonio culturale, si sono viste costrette ad azioni "forti", come le occupazioni dei luoghi fisici, per cercare di far valere i propri diritti, ribaditi anche nella Convenzione di Faro.

Ogni spazio ha la propria storia, ed è utile richiamare brevemente (nel prossimo capitolo) le motivazioni che hanno portato alle occupazione e alla nascita della "Rete Italiana dei Teatri Occupati".

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 8

## 5. Le nuove istituzioni culturali

Le nuove istituzioni culturali nate in Italia negli ultimi anni hanno tutte una matrice comune. Esse si riconoscono nel contesto del quale ho parlato nel primo capitolo, ovvero nella fase del capitalismo post-fordista e nel dispositivo della fabbrica della cultura. In Italia, in particolare, le istituzioni pubbliche hanno mostrato un interesse sempre minore verso le attività culturali e del mondo della formazione, permettendo alla sfera privata di entrare prepotentemente nel settore della formazione e della gestione dei patrimoni culturali, a scapito del libero e gratuito accesso ai servizi scolastici e ai prodotti culturali, e favorendo la graduale dismissione dello stesso patrimonio culturale pubblico.

Le varie riforme universitarie, la privatizzazione galoppante e la precarizzazione delle forme contrattuali del lavoro, hanno esasperato sempre più chi, come molti studenti, avrebbe dovuto trovare nell'ambiente culturale il terreno su cui affondare le proprie radici per una vita appagante e quantomeno dignitosa. Il risultato, aggravato dalla crisi che ha colpito molti Paesi Occidentali, lo si può leggere nei giornali di questi giorni: disoccupazione ai massimi storici, fuga all'estero di migliaia di neolaureati (molti dei quali in settori culturali) e uno stato del patrimonio culturale assai preoccupante.

Una panoramica sulle realtà che cercano di mettere in pratica nuove forme di organizzazione e produzione culturale è, secondo me, necessaria al fine di capire come questo "contagio" si stia diffondendo.

Il primo episodio, la prima occupazione che ha iniziato questo processo, ancora in fase di sviluppo e di "contagio", è avvenuto a Venezia, nel cuore del "chilometro dell'arte", grande distretto culturale dell'isola a forma di pesce.

Il progetto "S.a.L.E. Docks", acronimo di Signs and Lyrics Emporium (che d'ora in poi lo citerò semplicemente come Sale) nasce da un'occupazione del 2007, quando un gruppo di attivisti, di artisti, e di studenti dell'arte entrò nel secondo e nel terzo padiglione dei Magazzini del Sale, di proprietà dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, sfitto e inutilizzato da anni. Le domande che gli occupanti posero ai proprietari e alle istituzioni pubbliche furono:

*"Perché a grandi capitali investiti nella cultura corrisponde una precarietà endemica? Perché ad una radicalità sempre più spesso*

*rappresentata non consegue alcuna trasformazione reale? Perché arte, finanza e rendita immobiliare sono così fortemente intrecciate?*<sup>62</sup>

Lo spazio viene di lì a poco sgomberato, per venire nuovamente occupato in seguito, limitatamente però questa volta ad un unico padiglione (il secondo della lunga fila di Magazzini lungo la Fondamenta). Lo spazio verrà poi assegnato all'Associazione Culturale AKA, nata dal collettivo formato dagli occupanti. La scadenza dell'assegnazione è annuale ed è soggetta a rinnovo (di validità di dodici mesi) dopo l'approvazione del programma culturale stilato di anno in anno e sottoposto a disamina dell'autorità comunale. Attualmente gli organizzatori dello spazio stanno pensando ad una forma permanente di gestione, per istituzionalizzare lo spazio, e si sta andando verso l'ipotesi di costituirsi in *fondazione*, strada che ha intrapreso con successo il Teatro Valle.

Sempre a Venezia, o meglio, al Lido di Venezia, si trova il Teatro Marinoni, un altro di quei luoghi che cercano di far emergere il carattere comune della cultura. Situato nel complesso dell'ex-Ospedale al Mare, all'interno del grande edificio quasi totalmente dismesso, il piccolo teatro in stile liberty, costruito nel primo ventennio del Novecento è tuttora l'unico teatro nell'isola del Lido.

L'intero stabilimento era in procinto di passare nelle mani della Società Est Capital, a seguito del versamento di una caparra di 24 milioni di euro (già acquisiti dalle casse di Ca' Farsetti) con un progetto di ristrutturazione e di destinazione del blocco a polo turistico di lusso, con grandi alberghi e una darsena per gli yacht, con l'intenzione di privatizzare anche la spiaggia di fronte allo stabilimento.

L'affare è però recentemente fallito, ed il Comune Veneziano - minacciando tuttavia una causa per inadempienza contrattuale - ha dovuto restituire 31 milioni di euro alla società (che resta incaricata delle ristrutturazioni degli alberghi Excelsior e Des Bains, nonché di interventi di viabilità dell'isola per un valore di 11 milioni di euro). Nell'intenzione iniziale del Comune, i soldi ottenuti dalla vendita dell'area dell'Ex Ospedale avrebbero dovuto essere utilizzati per la costruzione del nuovo Palazzo del Cinema (progetto fallito a sua volta).

Le motivazioni che portarono all'occupazione del Teatro Marinoni riguardavano,

---

<sup>62</sup> S.a.L.E. Docks, sito ufficiale, [http://www.saledocks.org/?page\\_id=4](http://www.saledocks.org/?page_id=4)

dunque, sia l'operazione di costruzione del nuovo Palazzo e l'allocazione dei fondi derivanti dalla vendita del complesso, che la destinazione d'uso che si era pensata per l'ex-Ospedale al Mare. Immediatamente dopo la vendita scoppiò una protesta da parte dei cittadini, i quali ritenevano necessario reinvestire il denaro nel settore della Sanità Pubblica. Fu scelto, invece, di mantenere il progetto iniziale per la costruzione del nuovo Palazzo del Cinema, al fianco dell'ex-Casinò, e mai scelta fu meno azzeccata. Dopo aver abbattuto un'intera pineta e aver scavato un buco per la costruzione delle fondamenta del costo di 40 milioni di euro, i lavoratori trovarono un deposito d'amianto. Impossibile da smaltire, se non a costi esorbitanti, questa "scoperta" bloccò i lavori di costruzione.

Il palazzo non verrà costruito ed il buco è, tutt'oggi, a cielo aperto, avvolto da un telo per non dare nell'occhio durante i dieci giorni della Mostra del Cinema.

Il teatro Marinoni viene ancora gestito dagli occupanti, anche se la sua programmazione risulta molto meno densa rispetto agli altri spazi. Questo è dovuto a molti fattori, primo fra tutti la posizione geografica del teatro; sicuramente non comodo da raggiungere per chi abita a Venezia, vive il suo "periodo d'oro" durante il Festival, giorni nei quali il teatro si anima di eventi, spettacoli e persone. Fatta propria la parola d'ordine di "cultura bene comune", al Marinoni sin dall'occupazione si sono intrecciate diverse realtà, dal Sale al Valle. Durante la Mostra del Cinema 2011 molte personalità internazionali dello spettacolo elogiarono l'azione intrapresa dagli occupanti dai microfoni della manifestazione cinematografica ufficiale, mentre Ottavia Piccolo, nota attrice teatrale residente a Venezia, "adottava" la causa, divenendo molto attiva all'interno del collettivo. Attualmente il Marinoni ha perso la spinta iniziale, ma continua a portare avanti le sue lotte.

A Roma, oltre al Teatro Valle ed altri piccoli spazi, la lotta relativa all'ex-Cinema Palazzo è, contestualmente al tema dei beni comuni e della cultura libera, un fatto di grande importanza. Trovandosi in uno dei quartieri più popolari della città, San Lorenzo, il Cinema eretto nel 1939 ha subito la crisi cinematografica che ha colpito le piccole sale, quando sono nati i grandi multi sala.

Divenuto sala da biliardo, dal 2003 al 2010 lo spazio è stato completamente abbandonato. In seguito la società Camene, controllata a maggioranza dalla ditta Stube srl (implicata nei lavori di ristrutturazione post-terremoto all'Aquila),



lo acquistò con l'intenzione di trasformare lo spazio in un Casinò.

La fama della ditta Stube srl e l'idea di avere un Casinò nel quartiere al posto di un cinema, ha fatto sì che gli abitanti di San Lorenzo si mobilitassero in difesa della funzione originale dello spazio. In una dimensione assolutamente popolare, aiutati da molti studenti della vicina Università La Sapienza, i residenti della zona hanno occupato lo spazio dichiarando di voler vedere l'ex cinema Palazzo restituito alla sua funzione, ovvero a sala cinematografica e luogo d'incontro e scambio culturale per gli abitanti del quartiere.

Dopo l'occupazione e la sollevazione popolare che nel dicembre 2011 non ha permesso alla polizia di mettere i sigilli all'ex cinema Palazzo, il tribunale civile di Roma ha emesso una sentenza in merito all'accaduto.

La sentenza del tribunale civile di Roma sull'occupazione del Cinema ricopre un ruolo di fondamentale importanza nel tentativo di questi spazi di vedersi riconosciuti e istituzionalizzati. La sentenza, infatti, assolve tutti gli occupanti giudicando l'azione di questi frutto di una sollevazione da parte di una moltitudine che, per ragioni non egoistiche e né patrimoniali, ha fatto pacificamente ingresso nell'ex-Cinema per contrastarne la destinazione d'uso a Casinò, accettandone quindi in qualche modo le motivazioni. Gli occupanti, a fronte di questa sentenza e della durata dell'occupazione stessa, che ormai supera l'anno e mezzo, sono diventati "possessori qualificati del bene".

La sentenza assume grande rilevanza anche perché si allinea proprio alle direttive della Convenzione di Faro, che tutelano le comunità che nel proprio territorio si interessano, difendono e promuovono il patrimonio culturale.

Se mai la Convenzione dovesse entrare in vigore, le istituzioni interessate dovrebbero promuovere tali forme di riappropriazione degli spazi culturali, invece di procedere a sgomberi e denunce.

Nel suo viaggio culturale il "virus" si concede una sosta anche all'ombra del Vesuvio, a Napoli, precisamente all'ex-asilo Filangeri.

Nato nel '500 con la funzione di convento, dopo la Prima Guerra mondiale il grande edificio viene acquisito dalla Contessa Giulia Filangeri di Candida che, perso un figlio in guerra, trasforma lo stabile in educando maschile per gli orfani partenopei. Dopo il terremoto del 1980 il complesso viene abbandonato fino al 1993, quando il comune di Napoli lo recupera e lo restaura. Il processo è lungo e dispendioso e termina nel 2005 con l'intenzione di farne la sede del

Forum Universale delle Culture. L'evento internazionale sotto il patrocinio dell'Unesco si svolgerà da fine settembre 2013 a maggio 2014, mentre in realtà l'ex-asilo Filangeri, almeno sino al momento dell'occupazione, era stato pensato per ospitare soltanto qualche ufficio.

L'occupazione da parte del collettivo *"La balena"*, oltre a denunciare la speculazione immobiliare avvenuta sulla ristrutturazione del complesso, era nata anche per:

*"usare questo spazio come contenitore informale di incontri e narrazioni da aprire alla città, per dare vita ad un'inchiesta permanente sullo stato dell'arte e della cultura e sulla condizione dei lavoratori dell'immateriale, attraverso nuove pratiche e nuovi linguaggi.[...] Proponiamo nuove pratiche,partecipate e condivise."*<sup>63</sup>

Quest'esperienza inizialmente aveva trovato riscontro positivo nella nuova giunta comunale di Napoli e si trovava in sinergia con il neo-sindaco De Magistris, il quale istituì anche un nuovo (il primo in Italia) assessorato ai beni comuni. L'iniziale idillio diventò però ben presto un ricordo; il comune infatti voleva indire un bando aperto a varie associazioni per l'assegnazione del luogo, incontrando le lamentele del collettivo occupante che ne rivendicava il diritto di gestione in quanto interessati per primo allo spazio, ed avendo messo in campo risorse fisiche e mentali per la sua riqualificazione. Accusati di farne un uso privatistico e commerciale, gli occupati furono sgomberati lo scorso anno, e all'ex-asilo Filangeri furono messi i sigilli.

Il collettivo scrisse questo comunicato:

*"Il teatro dell'Asilo, costruito con il lavoro volontario dei suoi abitanti, è chiuso dai sigilli dell'autorità giudiziaria. Lo spazio è stato sottratto a tutti i lavoratori e le lavoratrici dello spettacolo e dell'immateriale che usavano per il proprio lavoro quella sala e le attrezzature, donate o acquistate dopo mesi di autofinanziamento.*

*Il Comune di Napoli non ha avuto il coraggio e la capacità politica di difendere l'esperienza di autogoverno e di gestione partecipata che*

---

<sup>63</sup> <http://labalena.wordpress.com/2012/03/02/il-tempo-e-scaduto-abbiamo-occupato-lasede-del-forum-delle-culture/>

*si è svolta per dieci mesi all'Ex Asilo Filangieri, accusandoci di farne un uso privatistico e commerciale fuori dalle regole giuridiche vigenti. Chiediamo agli artisti e agli operatori culturali che hanno attraversato gli spazi di raccontare in poche righe la loro esperienza e la loro visione dell'Asilo e di spedirla.*"<sup>64</sup>

Nel febbraio 2013 i sigilli vennero rotti, lo spazio nuovamente occupato e l'attività del collettivo continua tuttora nel complesso della "Rete Italiana dei Teatri Occupati".

Tuttavia, la regione preferita del virus è senza dubbio la Sicilia.

Catania, Palermo, Messina sono le tre città in cui sono stati occupati altrettanti teatri rispettivamente il Garibaldi, il Coppola e il Pinelli.

Il teatro Garibaldi di Palermo è un teatro del XIX sec. inaugurato nel 1861, che durante il Novecento ha ospitato molti nomi illustri del teatro italiano e non. Restaurato e nuovamente inaugurato nel 2010 è stato poi inspiegabilmente chiuso, gli occupanti chiedono che:

*"il Comune di Palermo e gli altri enti pubblici rendano noto e accessibile un censimento degli spazi di loro proprietà; che si dotino di un regolamento che disciplini l'assegnazione di tali luoghi e delle relative risorse economiche destinate alla cultura, prevedendo il costante monitoraggio di tutte le attività finanziate. È necessario che tale regolamento sia elaborato e condiviso dagli artisti, dalle professionalità che gravitano intorno al mondo della cultura, dai funzionari degli uffici dell'amministrazione pubblica di competenza."*<sup>65</sup>

Il teatro Coppola a Catania, d'altro canto, è il primo dei teatri siciliani a venire occupato. Come si dice, "buon sangue non mente", infatti il teatro viene aperto nel 1821 dopo un'azione popolare che chiedeva a gran voce un teatro per la comunità catanese, nell'attesa che il più grande Teatro Bellini venisse

---

<sup>64</sup>Ex-asilo occupato Filangieri <http://www.exasilofilangieri.it/2013/01/06/parole-per-lasilo-artisti-e-operatori-della-cultura-in-sostegno-dell'ex-asilo-filangieri/>

<sup>65</sup> Teatro Garibaldi <http://teatrogaribaldiaperto.com>

completato. Dopo la sua chiusura nel 1887 lo spazio viene “restaurato” dal Circolo Filodrammatico Artistico, che grazie a quest’opera di autorecuperato, consente al Coppola di tornare ad essere un punto di riferimento del teatro siciliano. L’edificio però verrà gravemente danneggiato durante la Seconda Guerra mondiale, e il piano di restauro non vedrà mai conclusione mentre i fondi destinati alla sua rimessa a nuovo vengono spesi diversamente.

Successivamente lo spazio venne usato dal Teatro Bellini come laboratorio e magazzino; nel 2005, poi, fu approvato un nuovo piano di ristrutturazione per far sì che gli spazi venissero resi usufruibili come sala prove a disposizione del Teatro Bellini. I lavori vennero quindi nuovamente abbandonati, ed il Teatro viene occupato, con la richiesta di vedere garantita la formazione, dal basso, di un centro di ricerca e produzione teatrale.

L’ultimo teatro occupato è il Pinelli di Messina, il 15 dicembre 2012, anniversario della morte dell’anarchico Pinelli, che mentre cercava di prendere al volo un piccione dalla finestra della questura di Milano, pare essere disgraziatamente scivolato e caduto di sotto.

Il Teatro occupato, riaperto dopo vent’anni di abbandono, si trova in un’area fieristica di 50.000 metri quadrati di proprietà dell’autorità portuale. Per quella zona, che si affaccia sul mare, è stato redatto un progetto di parziale demolizione e di restauro del teatro. Il piano è stato studiato da un gruppo di architetti, tecnici, ingegneri e dal genio civile, i quali hanno bocciato in pieno il progetto dell’autorità portuale dal costo di 4 milioni di euro. Secondo le intenzioni originali, l’area sarebbe poi stata venduta, a seguito di un bando a dei privati.

Gli occupanti, durante le prime assemblee, hanno deciso di procedere autonomamente al restauro del teatro, occupando anche un’altra parte delle superficie fieristica, ovvero un palazzo che veniva utilizzato per le premiazioni del Festival dei David di Donatello.

Successivamente nuove informazioni vennero a galla: il bando di assegnazione pareva stilato ad hoc per favorire determinate compagnie, che pare avessero delineato di proprio pugno i criteri di assegnazione del suddetto bando, e che programmavano di far sorgere sull’area una cittadella turistica connessa sul crocierismo.

Il 14 febbraio lo spazio viene sgomberato, e il 25 aprile gli attivisti tentano di rientrare, ma i muri alzati dalle autorità sono invalicabili. Il teatro Pinelli trova allora un nuovo spazio, l'ex casa del portuale, e rilascia il seguente comunicato:

*“Ci eravamo lasciati il 14 febbraio, San Valentino, con le camionette della Polizia e il rumore delle pale di un elicottero a interrompere bruscamente il sogno realizzato di un teatro aperto, ricostruito dal basso, laddove sorgeva il vecchio Teatro in fiera. Un luogo che per due mesi intensissimi è stato attraversato da bambini, artisti, lavoratori dello spettacolo, associazioni culturali, docenti e studenti, architetti, ingegneri, avvocati, precari e disoccupati. Una moltitudine che è stata in grado di prendersi cura di quegli spazi aprendoli in concreto alla creatività e all'intelligenza di tutta la società.*

*Al Teatro Pinelli si è formata una comunità che ha saputo opporsi ai risultati di diciassette anni di abbandono, degrado e incuria trasformando uno dei luoghi simbolo della memoria perduta dei messinesi in un crocevia di relazioni e di performance artistiche, un laboratorio per una nuova e vera democrazia dal basso, che ha coinvolto una pluralità in fermento: dai lavoratori dell'ex fabbrica Triscele, a quelli del Teatro Vittorio Emanuele fino a molti artisti tra i più attivi e riconosciuti del panorama messinese e nazionale.*

*Questa comunità non si è lasciata scoraggiare dalle difficoltà e disperdere dalla repressione. Quello che doveva essere l'atto finale di un'esperienza irripetibile è stata invece solo una breve dissolvenza. Il Teatro Pinelli ha continuato a vivere in forma itinerante per strada e in piazza, liberando temporaneamente e illuminando di luce nuova altri angoli di una Messina perduta, eppure sotto gli occhi distratti di tutti: la galleria INPS, La chiesetta sconosciuta in cima alle scale di via Peculio Frumentario, il Parco Aldo Moro. Infine, il 25 Aprile, è stata la volta del ex Casa del Portuale, in via Alessio Valore. Situato a due passi dal salotto buono della città, nel cuore del porto, questo luogo ne ha seguito il destino di progressiva chiusura e dismissione di ogni attività produttiva. Fino al mese scorso era, come la cittadella fieristica, un cimitero silenzioso, fatiscente terra di nessuno pronta per essere saccheggiata, da ogni tipo di naufraghi*

*della crisi come dai soliti noti specializzati in speculazioni e privatizzazione di ogni bene pubblico.*

*Oggi l'ex Casa del Portuale rivive come nuovo Teatro Pinelli. In continuità ideale e materiale con quanto è stato fatto al vecchio Teatro in fiera, abbiamo cominciato a prendercene cura- ciascuno con le proprie capacità ed attitudini- con gioia e creatività, per farne un bene comune, perché i beni comuni non sono qualcosa di dato una volta per sempre, ma si manifestano attraverso l'agire condiviso, ponendo – come passo preliminare – fuori commercio ciò che appartiene a tutti ed è patrimonio dell'umanità intera.*

*Sarà un nuovo teatro per la città di Messina, una Casa della bellezza e dei saperi condivisi, un luogo dove potranno riprendere vita- sottratte alla logica implacabile della mercificazione- tutte quelle attività umane che la crisi sta cancellando. Per portare a compimento agevolmente questo progetto crediamo sia indispensabile dotarsi di strumenti politici, giuridici ed anche economici in grado di dare una prospettiva di lungo periodo a questa lotta e di coinvolgere attivamente quante più persone possibile.*

*Il Teatro Pinelli per noi non è mai stato e non sarà un mero luogo fisico, quanto piuttosto vero e proprio laboratorio partecipato per la costituzione di modelli economici innovativi, sostenibili, etici e radicati nel nostro territorio.*

*Per questo riapriamo la sottoscrizione popolare per la sua ricostruzione dal basso nella nuova sede di via Alessio Valore.<sup>66</sup>*

Lasciando ora il sole del sud e inoltrandosi nella nebbia milanese, troviamo Macao<sup>67</sup> La prima casa di Macao fu la torre Galfa, grattacielo di 30 piani nel centro della città, di proprietà di Ligresti e completamente abbandonato dal 2006. Il 5 maggio 2012 un centinaio di attivisti fanno il loro ingresso nella torre, e la sera migliaia di persone si riuniscono nel piazzale sottostante, tutte festanti ed entusiaste dell'azione. Il sindaco Pisapia loda l'iniziativa ma deve fare da mediatore con i proprietari; intanto, grandi personalità dello spettacolo (come

---

<sup>66</sup>Teatro Pinelli, <http://www.teatropinellioccupato.it/appello-pubblico/>

<sup>67</sup> Macao, <http://www.macao.mi.it/>

Dario Fo) arrivano a Macao, incoraggiano gli occupanti e sostengono la causa. L'occupazione di grande impatto mediatico dura però poco, il 14 maggio il grattacielo viene sgomberato ed il sindaco propone un bando di assegnazione per un altro spazio da concordare, ma l'ipotesi viene rifiutata dagli occupanti che cambiano obiettivo. Il 19 maggio si procede con una nuova occupazione: Palazzo Citterio, a Brera, di proprietà pubblica, abbandonato da 40 anni e nel mezzo di un progetto per un distretto museale, pare fare al caso degli attivisti. Anche quest'occupazione dura poco, lo sgombero avviene dopo soli tre giorni. Macao mette allora definitivamente radici all'ex Macello, dopo essere passato per molti luoghi abbandonati in città durante una manifestazione, denunciando come molti edifici vengano facilmente abbandonati.

In vista dell'Expo 2015 gli attivisti di Macao chiedono maggior rispetto ecologico nella costruzione di nuove opere, e un'attenzione maggiore nella gestione del patrimonio immobiliare e delle attività culturali.

La Rete Italiana dei Teatri Occupati è formata da questi spazi oltre al teatro Valle, di cui parlerò avanti più approfonditamente.

Altri spazi in tutta Italia stanno prendendo come esempio queste iniziative, creando nuove realtà. L'ex colorificio di Pisa e la ZTL (Zona Temporaneamente Liberata) a Treviso, che non riescono a trovare uno spazio definitivo, ne sono degli esempi. Molte altre realtà stanno facendo proprie le rivendicazioni portate avanti da questi "pionieri" del comune, confermando che il contagio è ancora in atto.

Quello che risulta palese è come in tutte le occupazioni il motivo scatenante sia di natura immobiliare. Tutti gli spazi vengono scelti per denunciare lo stato d'abbandono delle strutture e le speculazioni economiche ed immobiliari a cui esse sono soggette. Questo conferma quanto detto nel primo capitolo, in cui si parlava di gentrificazione e di un "tacito accordo" tra il mondo dell'arte e della cultura con il mondo economico e della speculazione immobiliare. E' vero anche che l'occupazione di molti degli spazi sopraelencati è partita per evitare che gli stessi luoghi venissero svenduti dal pubblico ai privati.

La dismissione generalizzata di patrimoni culturali ha dato il via a questa serie di azioni, finalizzate a creare e praticare una forma alternativa alla logica proprietaria, ossia la forma del comune. Nell'era della comunicazione, il contagio avviene molto velocemente, e ha permesso a queste esperienze di creare una rete di condivisione e organizzazione.

Il *comune*, possiamo allora dire, riprende vita da spazi fisici abbandonati, e grazie al lavoro delle comunità di riferimento di tali luoghi. Spesso a dare vita a queste esperienze è quella classe creativa che, nelle fabbriche della cultura viene sfruttata, precarizzata o non trova spazio. Denunciando le speculazioni immobiliari che ci stanno stanno dietro, utilizzano questi luoghi per organizzarsi e collaborare, per dare vita a nuove istituzioni culturali, gestite come patrimonio comune per una produzione culturale dal basso, che veda tutti i partecipanti protagonisti e attivi nelle scelte, nella gestione e nella produzione.

## **Relazioni ed effetti sul territorio**

Questi luoghi nascono dopo una riflessione sulle necessità delle aree, delle città e dei paesi in cui sorgono. La necessità di difendere il patrimonio culturale comune dall'attacco privatistico e dalla mala-gestione pubblica appare come moralmente necessario agli attivisti. Uno degli obiettivi degli stessi è quello di riuscire a far riconoscere la cultura come bene comune, grazie ad un accesso libero e garantito.

Ma gli interessi degli attivisti non si limitano soltanto agli aspetti culturali bensì guardano anche al contesto generale, alle questioni politiche e sociali a loro vicine, benché si può affermare che le cause scatenanti di questi occupazioni siano le speculazioni immobiliari e la costante dismissione del patrimonio culturale italiano.

Spesso questi luoghi si legano, come appena sottolineato, ad altre cause, divenendone talvolta addirittura nucleo di riferimento. Queste esperienze cercano continuamente di "contaminarsi" con l'esterno, evitando di chiudersi su se stesse.

La battaglia per l'acqua bene comune ne è un esempio; nonostante molti di questi spazi dovessero ancora nascere durante la raccolta firme per il referendum, la causa, molto sentita, ha trovato casa nelle rispettive realtà.



Il Sale per esempio s'impegnò molto per raggiungere la cittadinanza attraverso banchetti informativi e di raccolta firme a favore del referendum, divenendo poi, assieme al Morion (altro spazio affine), punto di riferimento per i comitati cittadini per l'AcquaBeneComune.

Questa attenzione verso il sociale crea in coloro che partecipano alle attività una consapevolezza maggiore rispetto a molti temi di grande importanza, e una sensibilità sociale più sviluppata. Nello stesso referendum si chiamava il popolo italiano ad esprimersi sulla possibilità di sviluppare dei progetti di produzione energetica derivata dalle centrali nucleari. Questo progetto, sponsorizzato anche da molti politici di tutti i fronti, ha incontrato l'opposizione di molte realtà.

Il problema del nucleare, nonostante la scarsa pertinenza con l'ambito artistico, ha comunque coinvolto chi, come per esempio il Sale, fa dell'arte il proprio campo d'azione. I potenziali effetti che la costruzione di una centrale nucleare potrebbe avere sul territorio, hanno perciò fatto sì che l'argomento assumesse un valore fondamentale all'interno delle pratiche degli spazi. Azioni dimostrative, performance, iniziative e banchetti informativi sono le armi che gli attivisti usano per cercare di allargare l'idea di un mondo ecologico e di uno sviluppo rispettoso dell'ambiente. Queste relazioni si stringono anche attorno ad altri temi. Prendo sempre l'esempio Veneziano, dove il problema dell'*abitare* è molto sentito. La popolazione della città è scesa sotto la soglia dei 60.000 abitanti, gli affitti sono spesso inaccessibili e le istituzioni non sembrano affrontare il problema con decisione. Le realtà Veneziane si sono allora adoperate, cercando di far emergere il problema tra la cittadinanza e nelle istituzioni, attraverso occupazioni di case sfitte. Queste realtà riflettono sui cambiamenti in corso nella nostra società e si attivano molto anche su temi più generali o globali. Il tema dei tagli alla cultura, della dismissione della scuola, e in generale di tutto il settore pubblico sono seguiti da vicino, studiati, e analizzati collettivamente per far emergere la reale situazione e cercare possibili soluzioni effettive da mettere in campo. Queste pratiche permettono a molte individualità diverse di confrontarsi ed attraversare gli spazi in questione, che dal canto loro cercano d'inserirsi e contaminarsi con altre realtà, quali ad esempio l'università, o le altre associazioni che si occupano dei più svariati temi, dai diritti umani alla musica, dallo sport all'istruzione, creando delle reti che condividono conoscenze e pratiche.

Questo ha lo scopo di creare una conoscenza e una coscienza comune e condivisa, di includere il più possibile le persone, invitandole a riflettere su questioni molto importanti, cercando di far prendere la parola ed agire in maniera diretta la cittadinanza. Si cerca quindi di slegare i cittadini da quelle forme, come i partiti politici, che cercano di accumulare consenso popolare, per utilizzarlo poi ai propri scopi. Questo sistema infatti sta fallendo, come dimostra il malcontento popolare nei confronti proprio dei partiti, a favore di una presa di posizione diretta e non mediata sulle questioni che i cittadini ritengono più importanti.

Gli spazi “contagiati” riflettono questa tendenza nel loro essere. La classe creativa, stanca di essere una pedina delle produzioni culturali, e usata come merce da chi gestisce gli “stock” di lavoratori, decide di organizzarsi e di iniziare un nuovo processo di produzione culturale. La componente sociale che ne deriva, fa sì che si crei un accumulo di esperienze e conoscenze, ma anche di desideri e di volontà. Queste si traducono spesso in lotte e rivendicazioni, proprio in aperto contrasto con quelle che sono le istituzioni politiche, che ormai paiono lontane dalla sintonia con il popolo. A questo proposito sono sempre più numerose ed intense, le prese di posizione radicali delle comunità, che spesso e volentieri si legano a doppio filo con le attività politiche di cui questi spazi si fanno garanti. Mi riferisco a quelle iniziative che mettono comunque il tema dei beni comuni al centro delle rivendicazioni delle comunità, e che stanno avendo un grande impatto mediatico. Il “Comitato No Grandi Navi” a Venezia è legato alle esperienze del Morion ed in relazione con il Sale. Le lotte siciliane ed i comitati “No Mous” si intrecciano con i vari teatri occupati dell’isola. La rete nazionale dei teatri occupati condivide, ad ogni modo, le lotte e le esperienze, arrivando a prendere posizione e a partecipare in altre situazioni, magari fuori dal proprio contesto territoriale ma che rientrano nell’idea di difesa dei beni comuni. I movimenti “No Tav”, “No dal Molin”, “No Expo”, “No Ponte”, o contro le speculazioni edilizie post terremoto all’Aquila, sono riuscite a trovare un bacino d’utenza molto attento e partecipe nelle nuove istituzioni culturali. Questo impegno sociale, si espande in tutta la penisola, ma travalica anche i confini nazionali, arrivando a creare pratiche condivise con movimenti stranieri.

Molte di queste lotte vengono demonizzate dalla stampa e dagli organi d’informazione e bollate come violente, ma è importante ricordare che a promuoverle, come accade in Val di Susa con il movimento “No Tav”, sono

proprio i comitati di cittadini, persone pacifiche che, stanche di vedere calpestati i propri diritti, si mobilitano a difesa delle proprie terre, e dei beni comuni. Le istituzioni culturali appoggiano e amplificano queste lotte, e si propongono come esperimenti di costruzione dal basso di nuove forme di gestione, comuni e condivise di saperi, conoscenze e pratiche.

Le riappropriazioni degli stabili abbandonati sono accompagnate dall'aiuto da parte dei cittadini, che mettono a disposizione dei giovani occupanti le loro conoscenze e le loro esperienze, trovando negli edifici occupati luoghi d'incontro e di aggregazione non votati alla speculazione economica, che sempre più vengono a mancare nelle città moderne. Questo tipo di relazioni vengono descritte molto bene da Alessia Zabatino, che racconta il suo viaggio attraverso gli spazi occupati e gli incontri con alcuni "personaggi" caratteristici di questi luoghi.<sup>68</sup>

L'impegno politico non si esaurisce nelle lotte fin qui elencate. La cultura è strettamente legata al mondo della formazione, e in molti dei teatri occupati si fornisce un servizio di doposcuola, per le famiglie che ne hanno necessità. Mentre l'università, ormai legata a doppio filo al mondo del lavoro culturale, è campo d'azione privilegiato di questi spazi che, vista la grande quota di presenze giovani, cercano di entrare nelle università con le proprie lotte. In particolare si cerca di coniugare l'idea di bene comune all'istruzione. Viene richiesta più partecipazione degli studenti nelle scelte dei vari Atenei, rifiutando di essere solo utilizzatori dei servizi proposti dalle Università, e di ritrovare il protagonismo che era proprio della vita universitaria fino all'inizio della serie di riforme che hanno stravolto l'identità e la natura dell'istruzione italiana. Le università, dalla loro, stanno gradualmente aprendo le porte all'investimento dei privati, nulla di male se essi portassero più fondi e più opportunità ad un settore colpito dai tagli dei finanziamenti pubblici, ma spesso l'ingresso nei Consigli di Amministrazione delle *corporation*, fa sì che il settore di ricerca nelle Università, (più spesso del settore scientifico), sia strumentale alle aziende interessate, tralasciando gli scopi più nobili e la libertà di ricerca, che dovrebbero venir garantiti nelle strutture universitarie.

---

<sup>68</sup> Alessia Zabatino, Reazioni Creative. Occupati e rigenerati, tesi di laurea specialistica Ca' Foscari 2011/2012, relatrice Monica Calcagno

Un altro impegno politico che occupa le agende della rete dei teatri occupati, si riscontra nel tentativo di ottenere il reddito di cittadinanza. Nel periodo di crisi che stiamo vivendo, generata dal fallimento dei modelli liberisti che ci vengono imposti dall'alto e dalle sciagurate politiche del nostro Paese (ma non solo), i posti di lavoro sono molto rari, e la precarizzazione delle posizioni lavorative, tramite stage e tirocini aggrava ancora di più la situazione. Il lavoro nel settore culturale è poi di natura intermittente, essendo difficile trovare produzioni culturali continuative (si pensi alle stagioni teatrali, alle riprese di un film, alle mostre d'arte o all'attività musicale). Quest'intermittenza è tale sia per l'ideatore o l'artista sia per i tecnici, e per i lavoratori manuali. In questo senso un reddito garantito pare essere una soluzione quantomeno meritevole di una seria discussione. Uscita come ipotesi, in alcuni programmi elettorali, tale sembra dover restare, in quanto viene continuamente snobbata dalla politica istituzionale. Ritenuto un mezzo indispensabile per uscire dalla crisi economica, il reddito garantito, ha un precedente storico di estrema importanza. Il sussidio conquistato dagli intermittenti dello spettacolo francese, ottenuto a fronte di lotte e scioperi che hanno anche fermato importanti festival, come quello di Avignone, rappresenta una vittoria e un esempio da prendere a modello.

L'eterogeneità delle lotte e degli interessi che s'intrecciano nelle nuove istituzioni culturali, è un valore aggiunto della ricchezza prodotta da e in questi luoghi.

Veri e propri laboratori del comune, in cui si sperimentano pratiche di gestione condivise che permettono un libero accesso ai saperi e alle produzioni, in modo tale da poterlo applicare a situazioni diverse. Una sorta di "esperimento in vitro" un'attuazione su scala ridotta della società del comune, quella nuova società invocata da Negri e Hardt in "Comune"<sup>69</sup> e che dovrebbe essere frutto di una rivoluzione, pacifica e mondiale.

Potremmo allora definire quello che sta avvenendo in e grazie a questi luoghi una piccola rivoluzione. La partecipazione che ha luogo dentro le mura degli spazi occupati trova fondamento anche nei processi di identificazione delle persone coinvolte. Entrare in un luogo abbandonato, sistemarlo, in alcuni casi ristrutturarlo, organizzare gli eventi e le attività e viverlo vuol dire rianimarlo, e rianimare qualcosa assieme ad altri, in molti casi significa rianimare se stessi.

---

<sup>69</sup> Antonio Negri - Michael Hardt, *Comune*, Milano, Rizzoli, 2010

## Effetti economici

Come detto nel primo capitolo, esistono molte teorie economico-urbanistiche, che individuano nella cultura il motore e il catalizzatore dello sviluppo economico di determinate aree metropolitane. Spesso questi modelli vengono pianificati dall'alto, dalle istituzioni che progettano distretti culturali in grado di trainare i processi di crescita economica di veicolare i flussi di denaro che si generano. Altre volte sono invece situazioni indipendenti dal volere istituzionale a dare il là alle miglione strutturali di edifici e alla rigenerazione. Con questo mi riferisco alla "*culture and regeneration*"<sup>70</sup> indicata da Evans. I casi dei teatri occupati rientrano in questa categoria, tranne forse il teatro Valle, che si trova in una zona centrale della città di Roma, e S.a.L.E. Docks situato nel mezzo del "chilometro dell'arte", il grande distretto culturale veneziano.

Il recupero che gli occupanti fanno degli stabili abbandonati, oltre a rigenerare l'edificio interessato, permette un rifiorire delle attività che ad esso stanno intorno. Il maggior via vai di persone nel quartiere rivitalizza l'intera area, gli esercizi limitrofi, i vari negozi: insomma, tutto ne risente positivamente e stimola il circuito economico locale. Questo tende a richiamare nella zona altre persone che rinvigoriscono sempre più questo circuito. Le occupazioni generano dunque ricchezza, anche se non direttamente ma piuttosto sotto forma di quelle che in economia vengono chiamate esternalità positive, ma che in ogni caso aiutano la vita economica delle zone in cui si trovano. In questo senso rigenerazione è sinonimo di generazione di ricchezza.

Si è anche fatto riferimento, in questo testo, ad alcune teorie economiche che vedrebbero nelle relazioni sociali una ricchezza economicamente quantificabile. Gli spazi in analisi si fondano sulla socialità e sui rapporti personali diretti. In un'epoca di relazioni "mediate", dove i *social network* la fanno da padroni e la rete e l'etere sono le nuove piazze, i nuovi (non)luoghi d'incontro<sup>71</sup>, la

---

<sup>70</sup> Evans G., *Measure for measure: evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration*, in *Urban Studies*, 42, 5-6, p.1-25

<sup>71</sup> Marc Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera, 2010

riappropriazione di spazi che permettono una socialità rappresenta, una riappropriazione di socialità, e quindi di ulteriore ricchezza.

I beni comuni si fondano sul libero accesso e sulla gestione condivisa, e se questi luoghi si plasmano su questo modello, il fattore sociale è ancora più rilevante che in una normale istituzione culturale. Le decisioni devono avvenire collettivamente, quindi i rapporti sociali, i dialoghi, gli incontri sono certamente più frequenti. L'aspetto sociale è già un elemento fondamentale nell'ambito delle produzioni culturali. Si pensi ad uno spettacolo teatrale o ad un concerto musicale. Tutti gli attori o i musicisti, il regista, i ballerini, i tecnici, ecc. devono conoscersi, incontrarsi, dialogare e rapportarsi molto di più che in altri settori. Gli spazi occupati vengono gestiti (almeno teoricamente) da tutta la comunità interessata, in maniera collettiva; se aggiungiamo che questa comunità si identifica in quella classe creativa che comprende tutti i livelli della "gerarchia" culturale (dal tecnico, allo scrittore, dal regista al neofita), sommata ai residenti, il risultato è un'esponenziale moltiplicarsi di rapporti. E' vero che, anche questi rapporti possono non essere sempre di natura positiva, gli scontri e le divergenze di opinioni sono sicuramente presenti anche in questi ambiti, ma come nella vita, sono un'ingrediente essenziale per la crescita. Quello che si vuole evidenziare qui, è come potenzialmente questi spazi producano esternalità positive in grande quantità.

Di contro, la natura illegale di questi spazi li rende ancor più soggetti a quelle che sono alcune delle caratteristiche già intrinseche delle produzioni culturali. Nonostante il settore culturale produca esternalità positive, infatti, esso non riesce a ottenere in maniera autonoma, i fondi necessari per perpetuare la propria attività.

*“La caratteristica di fondo del settore rimane però, sotto il profilo finanziario, l’incapacità delle istituzioni culturali di reggersi sulle proprie gambe, e la conseguente necessità di un sostegno finanziario che, mediamente, copre più di un terzo dell’intero fabbisogno di ciascuna istituzione”<sup>72</sup>*

---

<sup>72</sup> Michele Trimarchi, Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali, Roma, FrancoAngeli, 2002 p. 28

A questo proposito, Trimarchi smonta la tesi keynesiana, che vede le istituzioni culturali economicamente autonome, dopo un periodo iniziale di sostegno finanziario pubblico: per quanto concerne gli spazi occupati infatti, nella loro fase iniziale, per la loro natura giuridica illegale, non possono vedersi assegnare sovvenzioni pubbliche. Se pensiamo che i tagli al settore hanno colpito tutte le categorie culturali nel nostro paese, la situazione appare dunque ancora più complicata. Alcune istituzioni hanno cercato un dialogo con gli spazi occupati, ma gli attivisti rifiutano ogni forma e tentativo, da parte delle istituzioni, di guidare e controllare queste esperienze dall'alto; essi vogliono mantenere la propria indipendenza. Questo perché sono proprio quei modelli, quelle entità che cercano di sussumere le nuove esperienze che hanno spinto gli attivisti ad occupare gli spazi e cercare di creare nuove istituzioni culturali, diverse dalle esistenti. Molte volte questa attenzione deriva dal fatto che istituzioni più grandi e affermate vedono in queste nuove esperienze quell'elemento innovativo e potenzialmente remunerativo che loro non riescono a riprodurre al loro interno per via della propria struttura, rigida e difficilmente modificabile. La volontà di rimanere indipendenti da parte della rete dei teatri occupati, si scontra allora con la maggiore difficoltà ad ottenere un'indipendenza e un'efficienza economica stabile. L'intervento pubblico nel settore culturale, nel testo di Trimarchi risulta ad ogni modo necessario per diversi motivi, sintetizzati così:

*“l'esigenza di un intervento finanziario del settore pubblico a vantaggio delle istituzioni culturali sia motivato specificatamente, alla luce dell'analisi svolta lungo tutto il lavoro, dall'esigenza di incentivare il pluralismo e la diversificazione dell'offerta culturale, di consentirne la crescita qualitativa, e di stimolarne pertanto l'apprezzamento critico da parte dei consumatori.”<sup>73</sup>*

Questa conclusione dell'economista italiano se vogliamo può ulteriormente dare legittimità alla rete dei teatri occupati, in linea con i principi della Convenzione di

---

<sup>73</sup> ivi p. 26

Faro, che vede la volontà di determinate comunità ad avere garantite le proprie volontà in ambito culturale, anche se esse nascono da azioni illegali.

Trimarchi spiega che la forma migliore per un'istituzione culturale sia quella del no-profit.

Le istituzioni culturali orientate al profitto vengono bocciate, in quanto tradiscono i veri valori della cultura, spalancando le porte alle leggi di mercato. Questa è la situazione che si viene a creare nelle fabbriche della cultura, dove, come analizzato nel primo capitolo, la cultura è considerata un fattore produttivo, e la qualità assume un ruolo relativo; "la coperta corta", il trade off, tra qualità e quantità è, nella fabbrica della cultura, sproporzionatamente orientato verso la seconda. I parametri usati per giudicare il valore delle produzioni culturali sono il guadagno ed il profitto, che una determinata produzione ottiene, senza filtri di giudizio di tipo qualitativo.

La Biennale, ad esempio, è considerata un successo (o meno) a seconda dei biglietti che vende, non della qualità delle opere che propone. E se gli utili e il profitto sono i parametri più importanti, i costi sono la voce di bilancio più suscettibile di tagli, ed i lavoratori sono i primi a subirne le conseguenze.

*"I risultati della produzione culturale orientata verso il perseguimento del profitto sono stati in passato, sottoposti a dura critica in termini di inaccettabilità sociale: le leggi del mercato finirebbero, secondo questa interpretazione, per trasformare in merce - nell'accezione strettamente economica del termine - ogni possibile oggetto di scambio."*<sup>74</sup>

Questa tendenza al profitto si riflette in un'offerta standardizzata della proposta culturale, modellata su *format* sicuri, che garantiscono introiti, puntando, di nuovo, sulla quantità più che sulla qualità, e sull'apertura di mercati paralleli, non direttamente implicati nella produzione di cultura.

*"Queste operano delle scelte assolutamente refrattarie a qualunque innovazione, offrendo sul mercato le unità dei servizi culturali e artistici che appaiono di più facile valutabilità da parte del pubblico"*

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 116



*dei potenziali consumatori. In questo modo, il livello della produzione profit oriented dei beni e servizi in questione può non raggiungere l'efficienza sociale (Weisbrod 1986) [...] Per di più, a rafforzare tale conseguenza del perseguimento del profitto, le imprese culturali profit oriented possono, in alcuni casi - tutt'altro che infrequenti - provocare il particolare fenomeno della inversione della direzione dello scambio, ossia vendere l'audience (il pubblico dei propri consumatori) alle imprese pubblicitarie, utilizzando il servizio prodotto soltanto come un mezzo per attirare gli spettatori e per convogliare verso di loro i messaggi pubblicitari che ne costituiscono la principale fonte di finanziamento.”<sup>75</sup>*

Sono dunque anche questi i metodi di accumulazione di ricchezza delle fabbriche della cultura. Oltre all'alleanza che si è stipulata tra mercato immobiliare e produzioni culturali, alcune aziende vendono il proprio pubblico, e declinano il valore culturale a favore di rendite date dalle aziende pubblicitarie. Vengono così, nel lavoro di Trimarchi, preferite le organizzazioni no-profit per il settore culturale.

*“Le conclusioni raggiunte nei capitoli precedenti, secondo le quali le istituzioni culturali scelgono la forma nonprofit come risposta ad imperfezioni informative interne ed esterne, vengono rafforzate dall'analisi dell'insufficienza finanziaria derivante dalla limitata disponibilità a pagare da parte dei consumatori di beni e servizi culturali.*

*Infatti, è l'assenza dello scopo di lucro ad attirare verso le istituzioni culturali il finanziamento pubblico (che in moltissimi casi ne costituisce il vero e proprio asse portante) ed i contributi volontari provenienti dal settore privato (che difficilmente verrebbero canalizzati verso attività motivate dall'obiettivo del profitto).”<sup>76</sup>*

---

<sup>75</sup> Ivi, pp. 114 - 115

<sup>76</sup> Ivi, p. 26

Le organizzazioni no-profit, sarebbero quindi in grado di ottenere una posizione più vantaggiosa, rispetto alle *profit oriented*, nella possibilità di ottenere fondi, sia dalle donazioni pubbliche sia da mecenati privati, garantita da un'affidabilità maggiore, in quanto la, fondamentale, "ideologia culturale" viene maggiormente perseguita in queste organizzazioni.

Il rischio in questi casi è quello di venire sovradeterminati dai finanziatori. Chi finanzia esige determinate produzioni, che perseguano il volere e gli obiettivi dell'ente che garantisce, economicamente, la realizzazione culturale.

Nella cinematografia si fa spesso riferimento a questo fenomeno: quando, ad esempio, un regista ha in mente la propria opera ma la produzione decide di eliminare o "aggiustare" la storia o determinate scene perché scomode, o per assecondare le esigenze delle *major*, non c'è nulla che la volontà artistica dell'autore possa fare.

Questo può avvenire anche quando il finanziatore è un ente pubblico, specie se politicamente orientato, che cerca di determinare le produzioni culturali che produce e finanzia, allo scopo di ottenere un ritorno d'immagine o di inoculare determinate idee o convinzioni nel pubblico. D'altro canto, non è certo un segreto come i regimi considerassero i mezzi di comunicazione di massa, cinema tra tutti, come elementi fondamentali della propria propaganda e ne finanziassero massivamente la produzione. Anche il fascismo in Italia puntò molto sulla produzione cinematografica. Le pellicole dovevano sottostare a determinate regole, e una commissione apposita certificava che i singoli film rispettassero le regole imposte, prima che venissero distribuite nelle sale.

Al giorno d'oggi la situazione è certamente cambiata ma, anche se in misura minore, la tendenza del finanziatore ad imporre la propria linea di pensiero non si è estinta. Sempre Trimarchi afferma che :

*"In ogni caso, le istituzioni nonprofit possono essere viste per molti versi come sostituti o agenti dello stato, che se ne serve in vista dei vantaggi relativi alla riduzione dei costi dovuta al lavoro volontario ed all'eliminazione della regolamentazione che sarebbe necessaria nei confronti di imprese massimizzanti il profitto (Domberger e Piggott, 1986); appare evidente, in questo senso, che anche nel settore culturale ed artistico le istituzioni nonprofit mostrano di porre in essere una produzione in rilevante proporzione rientrante fra gli*

*obbiettivi dell'operatore pubblico soprattutto per quanto riguarda gli aspetti relativi alla sperimentazione, al pluralismo ed alla diversificazione dell'offerta; appare corretto, dunque, considerare tali istituzioni come idonee ad integrare la fornitura pubblica di beni collettivi.*"<sup>77</sup>

La volontà espressa dalla rete dei teatri occupati è quella di evitare questo pericolo, e di mantenere un'indipendenza ideologica, gestionale e di programmazione rispetto alle istituzioni, private o pubbliche che siano, e che per qualsiasi motivo, politico o economico, siano interessate agli spazi in questione.

*"Per età, per formazione, percorsi e scelte professionali nessuno ci rappresenta.*

*Attraverso forme dirette ed orizzontali di autorganizzazione, questo deficit può essere trasformato in una forza. Viviamo un'epoca in cui la centralità dell'industria, per come l'abbiamo conosciuta per oltre un secolo, cede il passo ad un flusso di produzione culturale diffusa e lo sfruttamento del sapere vivo assume forme violente assimilabili a quelle di un bracciantato creativo. È necessario generare forme di conflitto che mettano in luce il carattere fisico del lavoro immateriale per porre la questione del reddito, dei profitti, della produzione, del rapporto tra privato e sfera pubblica, della riappropriazione di spazi e risorse in una logica di equità.*"<sup>78</sup>

Nel panorama delle industrie cognitive, la forma no profit delle istituzioni culturali può, in un certo modo, amplificare il processo di precarizzazione già analizzato.

Secondo l'analisi nel testo di Trimarchi, le organizzazioni no profit, oltre ad attirare investimenti, riescono ad esercitare un richiamo forte verso i volontari.

Il lavoro in questo tipo di organizzazioni è, infatti, spesso svolto a titolo gratuito, e gli obiettivi che esse perseguono vengono considerati nobili e meritevoli, in

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 67

<sup>78</sup> Teatro Valle Occupato, <http://www.teatrovalleoccupato.it/teatro-valle-occupato-3>

quanto culturali e non orientati al profitto, esercitando così un certo fascino su chi vuole adoperarsi in ambienti culturali.

Queste organizzazioni, anche se non perseguono il profitto, non sono esenti dalla possibilità di ottenere incassi e utili, e la possibilità di poter usufruire di lavoro gratuito, grazie all'attrattiva esercitata sui potenziali volontari, non viene, in moltissimi casi, certamente accantonata.

Le forme di lavoro non retribuito come stage e tirocini, estremamente diffuse nel settore del lavoro culturale, si basano per l'appunto, sul fattore di attrazione che le organizzazioni culturali esercitano sull'essere umano. L'arte e la cultura sono da sempre ambiti a cui l'uomo aspira a farne parte, come produttore o consumatore, e la possibilità di "entrare nel giro" che viene offerta dalle istituzioni culturali, anche se a titolo gratuito, può risultare appagante. Questo può essere visto, però, come un'operazione di marketing, le istituzioni culturali sfruttano la propria visibilità per ottenere lavoro gratuito.

*“Un'altra interessante osservazione è legata al carattere volontario di molte delle istituzioni culturali e artistiche (che si presentano nella veste giuridica delle organizzazioni senza scopo di lucro), all'interno delle quali una certa proporzione del lavoro - sia tecnico che artistico - è offerto gratuitamente, o in cambio di compensi più bassi della norma (Withers, 1985)”.*<sup>79</sup>

Il reddito di cittadinanza è stato individuato come dispositivo generale di risposta alla crisi, e come elemento di risoluzioni di questi problemi caratteristici del lavoro culturale, sia dagli attivisti della rete dei teatri occupati sia da movimenti precedenti.

Il teatro Valle è stato il primo degli spazi occupati a pensare una nuova forma organizzativa per cercare di ovviare ai problemi esposti, e ad intraprendere una via che ne garantisse l'istituzionalizzazione, mantenendo però allo stesso tempo l'indipendenza organizzativa e un modello gestionale ancorato all'idea di bene comune. In questi due anni di esperienza il Teatro Valle occupato ha

---

<sup>79</sup> Michele Trimarchi, *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Roma, FrancoAngeli, 2002 p.40

elaborato uno statuto che si fonda sulla gestione comune del teatro, mettendo l'assemblea gestionale al centro delle decisioni e delle produzioni dello spazio.

*“Pensiamo ad una gestione partecipata ispirata ai principi del bene comune. Alla logica proprietaria delle direzioni vogliamo contrapporre un modello di cooperazione e decisionalità diffuse, dirette e orizzontali. Ipotizziamo una direzione artistica plurale con garanzia di turn over, sostituendo alla filosofia dell'io quella del noi. Equità nelle paghe, una politica dei prezzi che garantisca a tutti l'accesso alla cultura, una gestione economica ed artistica trasparente e leggibile, principi ecologici di distribuzione delle risorse e delle opportunità. Individuiamo come vocazione del Valle il sostegno alla drammaturgia italiana e ai nuovi linguaggi del contemporaneo, produzione, ospitalità e formazione, tutela del patrimonio vivo delle maestranze e formazione permanente della cittadinanza.”<sup>80</sup>*

Grazie alla collaborazione dei giuristi della Commissione Rodotà, è stata individuata una via percorribile per raggiungere gli obiettivi che gli attivisti si sono prefissati. L'istituzionalizzazione dello spazio e dell'esperienza sotto la forma della fondazione. Allo stesso tempo è stata lanciata una raccolta fondi per permettere di diventare soci della fondazione a raggiungere la cifra necessaria all'istituzione della stessa.

Tutti gli spazi le produzioni culturali o gli eventi proposti, sono stati e vengono ancora finanziati attraverso cene e concerti per la raccolta dei fondi necessari. Le produzioni avvengono cercando perseguire l'obiettivo della maggiore economicità possibile. In molti casi attraverso le donazioni di materiali di altre realtà, è stato possibile ottenere il background necessario alle realizzazioni culturali. Il fattore principale che permette a questi spazi di reggersi in piedi è comunque il lavoro offerto da coloro che vivono e attraversano lo spazio, con la fondamentale differenza, rispetto alle istituzioni culturali esistenti, che lo scopo è di riuscire a rovesciare questo sistema, fatto di lavoro volontario e mai retribuito. Arrivare ad ottenere il reddito di cittadinanza garantirebbe la possibilità alle persone, di spendere il proprio tempo nelle attività culturali.

---

<sup>80</sup>Teatro Valle Occupato, <http://www.teatrovalleoccupato.it/teatro-valle-occupato-3>

In questi anni si sono anche cercate e sperimentate forme di finanziamento alternative, attraverso ad esempio il *crowdsourcing/crowdfunding*.

### **Riconoscimento istituzionale: la fondazione**

Durante le prime occupazioni, il termine *bene comune* doveva ancora entrare nel lessico degli attivisti e dei lavoratori dell'arte, che iniziavano a riappropriarsi di questi luoghi. Il Sale, L'ex cinema Palazzo e lo stesso Valle nei primi comunicati non fecero riferimento al termine bene comune.

Fu la commissione Rodotà, dopo l'occupazione del Valle, ad accorgersi della pertinenza delle pratiche messe in atto dai lavoratori culturali nelle loro occupazioni, con le teorie dei beni comuni contenute nel testo della commissione.

Questi spazi, Valle in testa, hanno intrapreso così una via vuole portarli al riconoscimento giuridico, nonostante la pratiche conflittuali che danno vita a queste esperienze criticano e contestano le strutture e gli organismi culturali e istituzionali esistenti, e mettano le proprie radici nel terreno dell'illegalità.

Il teatro Valle, assieme alla Commissione Rodotà ha lavorato in questi anni per trovare una soluzione che garantisse il riconoscimento istituzionale, mantenendo però l'indipendenza dell'esperienza che ha portato alla costituzione del Teatro Valle occupato, garantendo forme di gestione quanto più orizzontali e democratiche possibile. Tutti gli spazi infatti, pur non rifiutando un dialogo con amministrazioni locali e non, hanno sempre cercato di sottrarsi a forme di controllo dall'alto.

Con differenti risultati, queste esperienze hanno cercato di dialogare con le varie amministrazioni. Come nel caso dell'ex asilo Filangeri i rapporti tra le parti si sono incrinati velocemente, dopo un inizio che prometteva bene. Altre volte, invece, come nel caso capitolino del Valle, fin da subito il dialogo è stato minimo e in ogni caso, non costruttivo. Lo sforzo del Teatro Valle occupato si è dunque concentrato nella ricerca di forma che, allo stesso tempo, fosse riconosciuta

giuridicamente, garantisce l'indipendenza da altre istituzioni e permettesse una gestione fondata sul riconoscimento e sul rispetto della cultura come bene comune.

La strada che il Valle ha deciso d'intraprendere è quella della fondazione. Mentre scrivo, esattamente il 18 settembre 2013, si sta svolgendo la conferenza stampa di presentazione della Fondazione Teatro Valle Bene Comune. Dopo due anni, infatti, la somma di € 250.000 necessaria per costituirsi in fondazione è stata raccolta, grazie alla partecipazione e alle donazioni di oltre 5000 persone. I numeri sono certamente significativi dell'attenzione e dell'impatto che questo spazio ha avuto sulla scena sociale e culturale italiana ed europea. La nascita della fondazione coincide con quella di un nuovo modello, che ha attirato l'attenzione di chi intende la cultura come veicolo di crescita sociale e democratica, fornendo uno spunto per chi persegue gli stessi obiettivi.

La novità non sta certo nella forma della fondazione, ma nel modo in cui essa nasce, nelle rivendicazioni di cui si fa portatrice e soprattutto nello statuto che ne regola la vita e le attività.

Lo Statuto riconosce il Teatro Valle come bene comune, evidenziando la necessità d'intraprendere la strada che porta al riconoscimento della cultura come bene comune, e prefiggendosi l'obiettivo di diventare un modello costituente riproducibile anche in altre realtà.

Un modello capace di contaminare ogni spazio pubblico, ed in grado di generare un nuovo modo di pensare ed agire nelle persone.

Sempre nel preambolo si sottolinea come il riconoscimento dei beni comuni debba necessariamente nascere dal basso, al fine di veder fiorire istituzioni che difendano i beni comuni dalla privatizzazione e dalla mala gestione pubblica, garantendo un accesso libero e una gestione comunitaria.

Nello Statuto della Fondazione, sulla questione della gestione collettiva, si elaborano articoli che mirano a rendere l'assemblea il cardine della fondazione, nonché organo decisionale dell'istituzione. Per rendere possibile la gestione da parte della comunità interessata, sono state istituite due categorie di soci della fondazione, ovvero il socio comunardo e il socio sostenitore.

Il socio comunardo è sicuramente la figura di spicco dello statuto. Per diventarlo è necessario pagare la quota annuale comunemente accordata (sulla base del principio "ciascuno secondo le proprie possibilità"), presentandola all'assemblea in una domanda contenente anche la durata desiderata della carica.

Ovviamente la domanda presuppone che il candidato abbia letto e sottoscritto lo Statuto stesso. Prima di diventare socio comunardo, il candidato deve partecipare a due assemblee, nella prima consegnerà la propria domanda, nella seconda ci sarà la delibera degli altri componenti sulla sua accettazione. Tutti i soci comunardi hanno uguali diritti e doveri nei confronti del Teatro Valle. Essi hanno diritto di voto durante le assemblee e il dovere di prendervi parte. L'assenza ingiustificata a tre assemblee consecutive determina la perdita di qualunque carica sociale, mentre non presentarsi a cinque assemblee consecutive, senza giustificato motivo, comporta la perdita dello status di socio comunardo. Quest'ultimo ha diritto di voto nell'elezione delle cariche della fondazione, e diritto a candidarsi per le stesse posizioni.

Il carattere di socio comunardo è volontario, quindi chi volesse è libero di presentare le proprie dimissioni, con l'obbligo di pagare la propria quota per il tempo che si è indicato nella domanda di ammissione.

Il socio sostenitore è colui che sostiene, appunto, la fondazione grazie ad una donazione, ma che non ha obblighi di presenza e pertanto non ha il diritto di voto durante l'assemblea, alla quale ha comunque la facoltà di partecipare. Potremmo definirlo come un garante popolare, in quanto può assistere, in qualità di sostenitore, allo svolgimento dell'assemblea, vigilando sulla gestione del bene comune.

L'assemblea ha il dovere di riunirsi almeno tre volte all'anno, ma se almeno il 5% dei soci comunardi, o il 25% del Consiglio la richiede essa dovrà riunirsi ugualmente.

Il Consiglio è un altro organo della fondazione: i soci comunardi possono auto candidarsi alla carica di consigliere e venir candidati dall'assemblea, che si esprimerà poi con parere positivo o negativo sulle candidature. I membri del consiglio vengono eletti a turni di 3 persone, per la durata di 12 mesi. Trascorso un anno, il membro del consiglio decade e non può venir subito rieletto, anche se non vi è un limite per il numero di cariche non consecutive. Questo per garantire un avvicendamento e una rotazione nelle cariche, e per evitare che si possano formare delle élite.

Questa carica ha inoltre diritto a venire remunerata economicamente, tale somma viene decisa dall'assemblea.

Gli incarichi dei consiglieri sono:



*“a) Attuare le direttive generali stabilite dall'Assemblea e promuovere ogni iniziativa politica, giuridica o artistica volta al conseguimento degli*

*scopi sociali anche al fine del pieno riconoscimento della cultura come bene comune;*

*b) Assumere tutti i provvedimenti necessari per l'amministrazione ordinaria e straordinaria del Teatro Valle Bene Comune;*

*c) L'assunzione del personale secondo i principi del codice politico della Fondazione;*

*d) Predisporre il bilancio consuntivo e preventivo della Fondazione, delineare il programma politico - culturale del Teatro Valle Bene Comune;*

*e) Redigere la “chiamata a proporre” per la selezione della direzione artistica secondo la vocazione del teatro e la previsione di spesa per la gestione; vagliare le proposte e motivare all'assemblea la scelta del progetto di Direzione Artistica selezionato che ne verifica la conformità alle indicazioni originarie;*

*f) Promuovere la raccolta dei fondi secondo i principi del codice politico; deliberare sulla loro accettazione e sollevare all'assemblea gli eventuali casi controversi.*

*g) Nominare i Revisori dei conti.*

*h) Nominare un membro del Comitato dei garanti che assume anche la carica di Presidente della fondazione”<sup>81</sup>*

Il Consiglio ha la facoltà d'indire una sorta di bando interno, per nominare un altro organo della Fondazione, ossia la Direzione Artistica.

Quest'ultima viene assegnata dal Consiglio dopo che esso avrà pubblicato una “domanda a proporre”. La domanda a proporre è una sorta di bando, nel quale si indica il tempo di programmazione, di 1 o 3 anni, e sul quale i gruppi che lo desiderano, costruiscono il proprio programma artistico. La direzione artistica, designata dal Consiglio, che determinerà budget e compensi economici dei

---

<sup>81</sup> *Ibidem*

membri, dovrà poi rispondere del proprio operato davanti a tutti gli organi della Fondazione.

Le competenze della direzione artistica sono le seguenti:

*“a) Predisporre le linee essenziali della direzione in linea con la vocazione*

*e le specifiche declinazioni della chiamata ed i compiti di ciascuna sua componente nella realizzazione operativa dei programmi presentati e approvati.*

*b) Concordare con il Consiglio e con il Tesoriere l’allocazione delle spese per la stagione, secondo principi di sostenibilità, giustizia ed ecologia della programmazione.”<sup>82</sup>*

Il Comitato dei Garanti è l’ultimo organo della Fondazione e strumento giurisdizionale della stessa. Il comitato è composto da 3 persone che vengono scelte per “indiscussa fama e carattere morale nella cittadinanza attiva”, che restano in carica per tre anni con la possibilità di venire rieletti una sola volta. Il primo garante viene eletto dall’Assemblea, il secondo dal Consiglio il terzo viene scelto dai due garanti precedentemente eletti. Il Presidente della Fondazione è una carica che viene assegnata al membro del comitato dei garanti eletto dal consiglio, e diviene così il rappresentante legale di tutta la fondazione.

*“Il Comitato dei Garanti deve:*

*- Proporre e raccogliere le proposte di eventuali modifiche del presente statuto.*

*- Ricevere – una volta l’anno – un rapporto redatto dal Consiglio sull’andamento della Fondazione, verificare se la forma statutaria corrisponde alla prassi e alle esigenze della Fondazione, e proporre eventuali soluzioni per i problemi indicati dal rapporto.*

*- Dirimere ogni controversia interna alla Fondazione che sia portata alla sua attenzione da uno degli organi statuari o da una componente del 20% dei comunardi.*

---

<sup>82</sup> *Ibidem*

- *Partecipare o delegare un suo componente per l'Assemblea annuale di rendicontazione della Fondazione.*
- *Ricevere e gestire eventuali reclami provenienti dal mondo esterno circa il funzionamento del Teatro Valle.*<sup>83</sup>

Tesoriere e Revisore dei conti sono le cariche che chiudono il cerchio dei membri della Fondazione.

Lo Statuto si presenta, ad ogni modo, come innovativo in quanto riesce ad garantire un'orizzontalità di gestione, incentrata sulla figura del socio comunardo e della direzione artistica, completamente nuova.

La Fondazione Teatro Valle Bene Comune, riesce a collocarsi, a mio modo di vedere, proprio nella posizione che mirava di ottenere, tra il pubblico e il privato, riuscendo a creare i presupposti per garantire il riconoscimento giuridico per tutta quella dimensione che viene definita comune, e che fa riferimento allo statuto della commissione Rodotà.

Con il riconoscimento istituzionale non si concludono le lotte portate avanti dal Teatro Valle, anzi. Sicuramente la realizzazione dello Statuto e della Fondazione rappresentano una vittoria, che deve essere uno stimolo sia per gli attivisti del Valle, sia, come dichiarato nello stesso statuto, per le altre realtà che intendano battersi per il riconoscimento della cultura come bene comune.

Le possibilità che essere una Fondazione può garantire sono molte, quale ad esempio l'occasione di collaborare con altri enti artistici a livello formale, il che è una grande occasione di crescita artistica, ed allo stesso tempo il poter partecipare ai bandi ed ai finanziamenti destinati a settore culturale può permettere realizzazioni qualitativamente più elevate.

Il Valle ha deciso di puntare la propria attenzione sulla produzione teatrale, particolarmente sulla drammaturgia, sostenendo di voler creare un nuovo teatro sia nelle modalità di gestione sia nella produzione artistica. La ricerca assume un ruolo fondamentale in questa chiave, e si cercherà di infondere nuova linfa al *teatro italiano*, che pare stanco e poco innovativo. *“Il consiglio dei vecchi va sempre ascoltato”*, con queste parole al Valle ci si riferisce al teatro classico, dichiarando di porre molta attenzione alla produzione artistica esistente, ma

---

<sup>83</sup> *Ibidem*

ricalcando la necessità di scoprire nuove forme d'espressione che devono nascere dalla comunità.

Molti corsi, conferenze e workshop sono stati realizzati al Valle, e molti altri verranno proposti, in un luogo destinato a diventare icona di un nuovo modo di fare cultura.

Altri spazi stanno certamente pensando a questo come un modello da riprodurre nei propri ambienti, ma c'è da considerare la difficoltà nel reperire le risorse economiche e umane, necessarie per la costituzione di una fondazione. Il caso del Valle da questo punto di vista, ha certamente goduto dello spazio occupato (un bellissimo teatro), che magari in altri contesti viene a mancare, e che ha avvicinato e attirato su di sé l'attenzione e la partecipazione di molte persone.

### **Il caso veneziano di S.a.L.E. Docks**

Un altro luogo molto suggestivo, alla pari del teatro Valle, ma con caratteristiche profondamente diverse, è lo spazio autogestito S.a.L.E. Docks, nel secondo padiglione dei Magazzini del Sale a Venezia.

Venezia è la città in cui ho studiato e della quale ho fornito un'analisi in quanto fabbrica della cultura, in particolare ho messo in risalto come gli investimenti nel mondo dell'arte contemporanea siano evidenti nel così detto chilometro dell'arte.

Il corso in Economia e Gestione delle Arti, che sto concludendo con il presente testo, è un Corso di Laurea che s'incasta perfettamente nel quadro della fabbrica della cultura, e che mette in rilievo come economia e arte s'intersechino a più livelli.

E' fin troppo palese, che arte e cultura non riescono a sopravvivere senza dei contributi economici esterni, e che la ricerca dei finanziamenti, siano essi pubblici o privati, rappresenta una priorità per le istituzioni culturali. Ma la gestione dei fondi destinati alle attività culturali, e la funzione delle stesse nelle economie delle città, ha fatto sì che il connubio tra cultura ed economia venisse da più parti indicato come dannoso per l'arte stessa.

I beni comuni e la Commissione Rodotà, si collocano esattamente in questa critica, e forniscono una possibile soluzione al problema.

Lo spazio occupato nel 2007 ha, sin da subito, dichiarato la propria avversità verso il sistema della fabbrica della cultura, ed in particolare si è espresso contro i due elementi, *gentrification* e precarizzazione, che si caratterizzano come i punti di maggiore criticità dei dispositivi delle creative city.

Nato da un'occupazione, il Sale rientra nella Rete italiana dei teatri occupati, anche se principalmente lo spazio si occupa di arte figurativa. L'occupazione, che risale a poco più di sei anni fa, può essere considerata il capostipite del terremoto che ha scosso l'Italia e che ha portato alla nascita di tutti gli altri spazi, Fondazione Valle in testa.

Trovando casa nel cuore del chilometro dell'arte, il Sale dimostra di aver saputo leggere in tempo le trasformazioni che stavano portando Venezia a puntare sulla produzione culturale come motore dell'economia cittadina. Infatti, dopo l'occupazione che denunciava anche l'abbandono dello stabile, di proprietà dell'Accademia, nella zona limitrofa sono state aperte altre istituzioni culturali, tra cui il Museo di Punta della Dogana di Pinault. Vicino di casa del Sale è invece la "Fondazione Emilio e Annabianca Vedova", che ha la sua sede espositiva proprio nel padiglione accanto, e al suo interno è stata costruita la struttura di braccia meccaniche, progettata da Renzo Piano, e che sposta lungo tutto lo spazio le grandi tele di Emilio Vedova.

Lo spazio dei Magazzini del Sale è sicuramente molto suggestivo, con i suoi settanta metri di lunghezza per otto di larghezza e altrettanti d'altezza, ed i suoi mattoni che sembrano innevati, tanto sale ci "cresce" sopra.

Se il passaggio di palazzo Grassi dalla famiglia Agnelli a Francois Pinault può essere considerato come un cambio di paradigma del capitalismo, da quello materiale a quello immateriale, nella riappropriazione dello spazio dei Magazzini del Sale, si può riconoscere un'altra suggestione. I Magazzini, che erano il centro di raccolta del sale, il bene che conferì tanta ricchezza alla città lagunare e alla Repubblica della Serenissima, sono ora diventati centro della nuova forza motrice dell'economia cittadina, ovvero l'arte e la cultura.

Dal cuore della fabbrica della cultura veneziana dunque, il progetto del Sale ha cercato di presentarsi come reale alternativa al modello esistente. Fin da subito, gli attivisti hanno dichiarato che la parte artistica e di produzione culturale, sarebbe stata accompagnata da un lavoro d'inchiesta sul mondo dell'arte in

città e sui i lavoratori culturali. L'applicazione artistica viene intesa, nello spazio, come dispositivo di lettura e di intervento sociale e politico, soprattutto sul territorio di riferimento.

Il Sale ha ospitato numerosi artisti, anche di fama mondiale come i Voina, Yona Friedman, Gianfranco Baruchello, tra gli altri, ma l'evento che più viene indirizzato alla classe creative Veneziana è "Open". Per la mostra "aperta" viene indetto ogni anno un bando a tema, attraverso il quale gli artisti possono inviare la propria opera, di qualsiasi natura sia. Dal 2012, viene lanciato un incontro pubblico con tutta la cittadinanza interessata, al fine di creare dei tavoli di lavoro tematici, e di permettere un'effettiva e reale partecipazione alla realizzazione della mostra, dalla scelta delle opere alla comunicazione, dall'allestimento alla curatela.

Questo rappresenta un tentativo d'interagire con la classe creativa, e lo sforzo di metterla al centro della gestione e della produzione di una mostra d'arte.

Il richiamo di questo evento, che nel 2013 sarà alla sua settima edizione (sotto il titolo di *6#Open?*), ogni anno è sempre maggiore, perché permette agli studenti delle facoltà veneziane di mettere in comune e in pratica le proprie conoscenze, nel processo di realizzazione della mostra e agli artisti la possibilità di esporre in uno spazio sempre più affermato.

Proprio un gruppo di studenti Egart lo scorso anno ha seguito con entusiasmo e partecipato alla realizzazione dell'evento *Open#5* (mentre nel marzo 2012 un gruppo di studenti del corso di Relazioni Internazionali di Ca'Foscari aveva organizzato una due giorni di incontri dal titolo *Living the Global Change*, sul tema dell'Euro-Mediterraneo con la partecipazione di diversi docenti dell'Ateneo, a testimonianza della multidisciplinarietà a cui si presta il collettivo).

Lo spazio cerca quindi un'interazione attiva con la città, e la vicinanza e l'interesse verso le criticità delle *creative city* e di Venezia in particolare ne sono dimostrazione.

Dai Magazzini del Sale, che si affacciano sul Canale della Giudecca, si vede lo spettacolo dei cosiddetti "mostri del mare", le grandi navi da crociera, che transitano a poche decine di metri di distanza dal portone d'ingresso. In linea con i principi dello spazio, gli attivisti del Sale sono da sempre tra i più impegnati per far cessare il passaggio di questi colossi oceanici, nella delicata Laguna di Venezia. Proprio in questi giorni, grazie ad una "performance" che ha visto degli attivisti tuffarsi nel Canale della Giudecca per ritardare il la partenza

di alcune grandi navi, la protesta ha fatto il giro del mondo acquisendo consenso e popolarità.

Quest'attenzione verso temi extra-artistici, è dovuta alla riflessione fatta all'interno dello spazio, sulla necessità da parte di chi produce cultura, di intervenire nelle questioni che, come le grandi navi, gravano sulle persone e sulla vita.

Criticando il dispositivo della *creative city*, il Sale ha contestato in modo diretto sia la Biennale, sia il museo Pinault di Punta della Dogana. Ed anche attraverso queste contestazioni si è trovato il modo di rovesciare alcuni meccanismi "difettosi" delle grandi istituzioni, rendendoli virtuosi. Mi riferisco al progetto "RE-Biennale", che prende vita da un'analisi sull'impatto degli eventi della Biennale sulla città; in particolare si è notato come la stragrande maggioranza dei materiali utilizzati per gli allestimenti delle mostre e dei padiglioni, venisse, una volta terminato il periodo d'esibizione, trasformata in vera spazzatura. Questa tendenza, ha un forte impatto ambientale, in quanto tutti i padiglioni vengono, ogni anno, completamente rinnovati, e la quantità di "immondizia" generata, assume proporzioni gigantesche. Servirebbe, forse, una delle grandi navi per portare fuori dalla laguna gli scarti della Biennale.

Per questo si è pensato di accordarsi con la Biennale per recuperare parte dei materiali scartati, e di utilizzare gli stessi per altri progetti, tra cui gli allestimenti delle mostre del Sale. Un'idea ecologica per fare arte, che ha permesso al gruppo del Sale di allestire numerose mostre, e di utilizzare i materiali anche per rinnovare lo spazio. Grazie al progetto infatti, il soppalco di un padiglione della Biennale architettura 2010, è stato trasportato, riadattato e ricostruito all'interno del Magazzino del Sale. Il lavoro è stato portato avanti dagli attivisti del Sale, assieme all'architetto del padiglione inglese, autore del soppalco, che ha seguito i lavori passo passo, confrontandosi con altri architetti interessati al progetto. Questo è un ulteriore esempio dell'attenzione che si riserva all'ambiente circostante in questi spazi, e del superamento della mera critica, per inserirsi in quegli interstizi critici del sistema culturale con pratiche costruttive.

Il Sale, inoltre, circa una volta all'anno ospita la mostra di street art "*Headlines*", che si svolge spesso in contemporanea al "*Meeting of Styles*". Quest'evento, richiama *writers* da tutto il mondo, che s'incontrano nel territorio metropolitano di Venezia, con l'intento di "ridipingere" dei muri. La pratica del *writing*, è

considerata illegale anche nel nostro Paese, il che è valutato come ingiustizia sociale dagli attivisti del Sale, e di conseguenza durante questo evento, con la collaborazione del Comune, vengono individuate delle aree dove sia permessa l'attività dei graffiti. Durante l'arco di più giorni, queste aree mal ridotte, che vengono individuate nel territorio di Mestre o Marghera, vengono invase da decine di artisti, che ne riqualificano i muri a colpi di bomboletta, dando colore e fantasia al grigiore della periferia. Questi sono esempi di come uno spazio può attraversare la città e il territorio in maniera attiva, non fungendo solo da attrazione turistica.

Il ruolo dell'attivismo dell'arte nel mondo della cultura e dell'arte è considerato fondamentale dagli attivisti del Sale, secondo i quali questi mondi devono necessariamente cercare di migliorare la vita dell'uomo, e per farlo occorre svelare le criticità del mondo agli occhi di coloro che usufruiscono dell'arte. Una sorta di missione dell'arte contemporanea, che altrimenti, abbandonando ogni velleità di cambiamento e puntando al solo valore estetico o economico, perderebbe la sua funzione.

Per adesso lo spazio è stato assegnato annualmente al collettivo del Sale Docks, che come già accennato deve presentare cadenzatamente il programma artistico per l'anno seguente. L'obiettivo è quello di arrivare ad ottenere un riconoscimento istituzionale, e la base su cui si sta lavorando è la fondazione del Teatro Valle. La modalità di gestione orizzontale e il perseguimento dell'obiettivo di vedere riconosciuta la cultura come bene comune, sono in linea con i principi del Teatro romano; certo le condizioni contestuali sono molto diverse, e le difficoltà nel recuperare i fondi necessari alla realizzazione di una fondazione appare assai maggiore che nel caso capitolino.

Lo stesso Valle può essere considerato però come un precedente positivo, e l'auspicabile futura ratifica della Convenzione di Faro, può far ben sperare chi cerca, come il Sale, di recuperare degli spazi abbandonati per valorizzare il patrimonio culturale. Gli stessi Magazzini del Sale sono stati dichiarati Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO, e il fatto che siano rimasti inutilizzati per molti anni potrebbe tornare a vantaggio degli occupanti.

A differenza del Teatro Valle, che è stata un'esperienza nuova per tutti coloro che vi si sono impegnati, il Sale è un'esperienza che va avanti da molti anni, ed è indubbio che alcuni meccanismi siano differenti da quelli del "fratellastro"



Valle. Come in ogni organizzazione duratura, delle gerarchie all'intero dello spazio potrebbero essersi delineate nel corso degli anni. Resta da capire come il problema possa risolversi, in una città (Venezia) che non è di certo Roma, ed il bacino di potenziali interessati è sicuramente inferiore, e se si riuscirà a rendere lo spazio realmente comune, magari prendendo ad esempio lo statuto del Teatro Valle.

## CONCLUSIONI

Stilando questo testo ho cercato di presentare e analizzare le nuove organizzazioni culturali che stanno nascendo nel panorama nazionale e che, cercano di affermarsi anche a livello istituzionale, nonostante le loro radici affondino negli atti illegali che ne hanno permesso la nascita.

Queste azioni illegali, parlo delle occupazioni che caratterizzano tutti gli spazi appartenenti alla Rete italiana dei teatri occupati, vengono però considerate essenziali per far sì che determinate questione emergano con potenza.

La situazione contestuale, infatti, nella quale nasce la Rete dei teatri occupati, è quella che ho cercato di mettere in evidenza nei primi capitoli.

La fabbrica della cultura è un modello radicato in tutto il mondo occidentale, le potenzialità economiche del settore culturale sono state individuate da molti investitori che ne hanno saputo sfruttare la capacità di creare ricchezza; questo è avvenuto principalmente grazie ai due fenomeni, che abbiamo visto, ossia la *gentrification* e la precarizzazione.

La volontà di focalizzare la mia tesi su quest'argomento, è arrivata dopo il convegno del quale ho parlato all'inizio del testo.

Il 10 maggio 2013 all'Ateneo Veneto delle Arti dei Venezia, un'incontro tra molte istituzioni culturali Veneziane e alcuni organi economici della provincia di Venezia, hanno celebrato la fabbrica della cultura come modello esemplare, da perseguire per dare la possibilità all'area metropolitana di Venezia di riprendersi dalla crisi, ed iniziare un processo di sviluppo economico, "*culture oriented*". Il dibattito verteva, anche, sulla necessità di rendere tutte le istituzioni culturali "attente" agli investimenti e all'interesse del settore privato, per far fronte alla progressiva dismissione pubblica nei finanziamenti al settore culturale.

Questo dibattito avveniva mentre in Italia stavano nascendo e operando, quelle nuove realtà culturali che vogliono istituirsi e collocarsi in una posizione che vada oltre il pubblico e il privato, ovvero nel terreno del comune.

Nella stessa città di Venezia, dove veniva organizzato il convegno, una di queste nuove organizzazioni è ormai attiva da molti anni, e mi è sembrato curioso come, rientrando appieno nei termini della discussione, e anzi, potendo fornire una visione alternativa a quella che emersa dal convegno (supportata dagli eventi nazionali degli ultimi anni), un'esperienza come quella del Sale

Docks, potesse non venire considerata nella discussione.

Le grandi ed affermate istituzioni culturali, dunque, non prestano grande attenzione alle esperienze che si stanno consolidando nelle lotte di alcune comunità, in riferimento alla nozione di “cultura come bene comune”, e che ha trovato legittimazione nella nascita della fondazione “Teatro Valle Bene Comune”.

Si percepisce quasi un rifiuto da parte delle istituzioni già affermate di riconoscere ed accettare una nuova forma gestionale, e di produzione culturale che propone un modello sostanzialmente alternativo a quello che viene proposto e imposto dai grandi attori *mainstream*, e che si slega dalle logiche di mercato.

Nel 1976 il sociologo svizzero Albert Meister, scriveva un libro che può fungere da esempio o metafora non troppo velata, della situazione che stavo analizzando.

Mi riferisco al testo “*Sotto il Beaubourg*”<sup>84</sup>, con il quel Meister fantastica su un possibile e alternativo modo di produrre cultura: quando a Parigi, nel 1975 viene inaugurato il Centro per la cultura e le arti Pompidou, avviene simultaneamente un altro evento. Il fisico Gustave Auffelpin, ha da poco inventato un metodo per smaterializzare corpi solidi. E’ così che si decide di far sparire 7 milioni di metri cubi di terreno sotto la nuova grande istituzione culturale che è il Beaubourg, per dar spazio ad un grattacielo sotterraneo: 54 piani tutti dedicati ad un modo alternativo di produrre cultura.

Mentre all’inaugurazione del Centro Pompidou, alti rappresentanti istituzionali e personalità del mondo artistico e culturale si godono il rinfresco nella nuova architettura Parigina, sotto i loro piedi, nel sottosuolo, si accende una grande assemblea che darà vita ad un’esperienza collettiva ed autogestita di produzione culturale, che più dal basso di così, non si potrebbe intendere.

Una situazione facilmente assimilabile alla nostra, dove i grandi delle istituzioni culturali s’incontrano per auto glorificare il proprio modello di fare cultura, guardando dall’alto in basso la nascita di nuove esperienze di produzione culturale bollandole come inopportune e qualitativamente indegne.

In “*Sotto il Beabourg*”, (che per la sua struttura ricorda Macao, nella sua prima occupazione, la Torre Galfa) con più di trent’anni d’anticipo si fantastica su

---

<sup>84</sup> Albert Meister, *Sotto il Beaubourg*, Milano, Eleuthera, 1988

quelle che, con la Rete italiana dei teatri occupati, diventeranno le reali forme di produzione culturale e condivisione di spazi comuni.

*“Di sopra si consuma la cultura, qui da noi la facciamo.”*<sup>85</sup> Con questa frase si sintetizza nel testo quello che accade nel sottosuolo, all’ombra della nuova e grande istituzione culturale. Ovviamente è un’opera di fantasia, ma la conoscenza sociologica dell’autore dona grande realismo al testo, e la capacità di intuire gli interessi della nuova società dello spettacolo è, anche a distanza di trentacinque anni, molto affine alla realtà delle cose.

Nel libro di Meister, tutti i piani del palazzo vengono utilizzati per creare cultura, certo spesso a livello amatoriale, ma sono le modalità di gestione dell’immenso spazio e le relazioni che in esso si creano, a costituire il reale valore dell’esperimento.

Lungo il testo ho fatto anche riferimento alla questione relativa a quella nuova branca dell’economia che studia e quantifica economicamente la felicità. La felicità però non viene determinata dalla ricchezza ma, anzi, superata una certa soglia essa tenderebbe a portare più frustrazione che altro, nell’uomo.

*“Nel nostro secolo, infatti, gli uomini si sono tutti divisi in tante singole unità, ognuno si ficca nel proprio buco da solo, si allontana dagli altri, si nasconde e nasconde quello che ha, e così va a finire che respinge lontano da sé gli altri uomini e viene a sua volta respinto, sempre per colpa sua. Accumula ricchezze in solitudine e pensa: “Come sono forte ora, come sono al sicuro!”. E non sa, questo sciocco, che quanto più accumula, tanto più affonda in una impotenza che è autodistruttiva. Perché si è abituato a sperare solo in se stesso, e si è staccato dal tutto isolandosi, ha abituato la sua anima a non credere nella solidarietà umana, negli uomini e nella umanità e trema soltanto all’idea di perdere il suo denaro e i diritti acquistati con esso.”*<sup>86</sup>

Le relazioni sociali generano ricchezza, anche se non ricchezza economica, ma ricchezza personale, interiore, etica, che permette agli uomini di vivere meglio,

---

<sup>85</sup> Ivi p. 102

<sup>86</sup> Fedor Dostoevskij, i fratelli Karamazov, Milano, Rizzoli, 2012 p. 407

e vivere meglio, secondo alcuni, può essere una variabile economica.

Quello che si cerca di arrivare ad ottenere negli spazi in questione, è il riconoscimento della cultura come campo privilegiato della socialità, dello stare assieme, e quindi dello stare bene. Quello che si contesta alle “altre” istituzioni culturali, come in “*Sotto il Beaubourg*” è la condizione attuale della cultura, delle istituzioni culturali e del modo in cui esse vengono gestite. Un mondo che si è completamente votato all’economia e che ha perso di vista i suoi caratteri etici. Un mondo diventato freddo, in cui tutti gli operatori vengono considerati numeri, e sono costretti a sottostare alle decisioni che vengono prese dall’alto, senza potere prendere parola o azione autonomamente, e vedendo calpestati i propri diritti e pensieri in nome di un profitto economico del quale sono artefici ma non ne vedono il riconoscimento. Al contrario gli spazi aperti, condivisi e votati all’espressione libera dei idee e degli impulsi culturali, si presenterebbero come invitanti ed appaganti.

Gli stessi *beni comuni* fondano la propria importanza sulla comunità di riferimento, e sulla gestione comune, e quindi sociale del bene. Sono i rapporti equi e diretti a costituire l’elemento che rende la gestione di un bene comune.

La possibilità di essere protagonisti delle decisioni importanti, e di farlo non autoritariamente, ma rapportandosi con altre soggettività: è questo che rende la gestione comune meritevole e potenzialmente appagante.

Gli spazi culturali appartenenti alla Rete italiana dei teatri occupati, perseguono questo pensiero e cercano di metterlo in pratica. In un’epoca, la nostra, che ha tolto il protagonismo ai cittadini, e chi è direttamente impegnato nella produzione, di qualsiasi genere, lo fa a favore di altre e poche persone. Il protagonismo e l’attivismo politico e culturale, viene sottratto ai cittadini attraverso meccanismi di delega politica, o di autoritarismo decisionale; questi spazi si propongono come un vero esperimento di riappropriazione e di gestione condivisa, di uno di quei “beni”, la cultura che tutti gli uomini, in un modo o nell’altro, interessa e affascina sin dall’alba dei tempi, e che penetra, contamina e viene contaminata da tutti gli altri aspetti della vita. Anche per questa ragione, la presa di posizione dei cittadini e dei lavoratori culturali, che si impegnano anche socialmente sui temi più disparati, appare importante e qualificante.

Gli spazi che fanno riferimento ai beni comuni, cercano di creare un’abitudine nelle comunità a partecipare e interessarsi alle questioni importanti attraverso la cultura.

Ma non soltanto le questioni della gestione condivisa e della socialità come portatrice di una ricchezza, che più che economica potremmo definire morale, contribuiscono a dar importanza a questo fenomeno. Questi spazi sono generatori di ricchezza economica vera e propria, non a caso abbiamo visto come molte teorie di riqualificazione urbana prendano come base dello sviluppo il mondo e le produzioni culturali. Le stesse occupazioni vengono spesso sfruttate dalle istituzioni pubbliche, o da altri soggetti privati, che approfittano del giro economico che tali esperienze riescono a generare.

Altre volte, vista la loro natura illegale, si cerca di eliminare queste sperimentazioni con la forza, e sgomberi e denunce vengono spesso utilizzati contro gli spazi e gli occupanti.

Queste esperienze possono ora trovare tutela e riconoscimento grazie a quei dispositivi, che come abbiamo visto stanno prendendo forma in questi anni.

Mi riferisco nuovamente alla sentenza del tribunale civile di Roma in merito all'occupazione dell'ex cinema Palazzo, alla Convenzione di Faro, e alla nascita della Fondazione Teatro Valle Bene Comune (dentro al contesto della Commissione Rodotà).

Questi, che potremmo definire come tre riconoscimenti ufficiali alla cultura come bene comune, costituiscono la base giuridica e istituzionale sulla quale fare affidamento per la costituzione di un maggior impegno da parte delle comunità nell'interessarsi al proprio patrimonio culturale, e per impegnarsi nella diretta gestione dello stesso. Questo processo è sicuramente degno di merito e riconoscimento, e anzi, secondo alcuni autori come Hardt e Negri, potrebbe costituire l'inizio di quella rivoluzione pacifica, a cui fanno riferimento in "*Comune*", e che nella visione dei due autori, potrebbe portare al sorgere di una nuova società.

Naturalmente questi elementi tutelanti, si presentano anche come incentivi, come sprono alle comunità e agli individui a mettersi in gioco direttamente e senza delega nei processi culturali su cui hanno interesse. La dimensione culturale sarebbe inoltre un veicolo per gli individui, che grazie alla cooperazione e alla socialità possono espandere il modello "testato" nell'ambiente culturale a tutti gli altri campi.

Questo tipo di legittimazioni, anche da parte del consiglio d'Europa, non fanno che accrescere il valore di queste esperienze, e la loro istituzionalizzazione le renderebbe un modello esistente, con il quale le altre istituzioni culturali

dovrebbero confrontarsi.

La dialettica dei fatti ci dice dunque che le esperienze della Rete italiana dei teatri occupati, sono esperienze di riappropriazione. Riappropriazione di luoghi, di tempo, di stili di vita, di passioni e di ricchezza.

Rientrando a pieno titolo nella Convenzione di Faro, e riuscendo a istituzionalizzarsi, come nel caso del Teatro Valle, è probabile che la fabbrica della cultura si trovi necessariamente a dover interagire e dialogare con esse, e probabilmente avrebbe da imparare alcune cose.

Certamente gli spazi occupati e qui analizzati, non sono esenti dell'avere pecche e difetti. Definendosi come centri di produzione culturale, in realtà negli spazi dei teatri occupati, fino ad ora è stato difficile dare vita ad una vera e propria nuova produzione. La questione economica ha sicuramente la sua influenza, la mancanza di fondi sufficienti ha spesso frenato le volontà degli occupanti, che anche se intenzionati a produrre cultura si sono spesso dovuti adattare a mettere in scena opere già esistenti o ad ospitare compagnie affermate. Il Teatro Valle in questo senso, anche grazie all'istituzione della fondazione, sta intraprendendo una strada più orientata verso la formazione culturale, e una produzione interna di testi e rappresentazioni. Gli altri spazi da questo punto di vista sono ancora un po' indietro nella strada da percorrere.

Anche una modalità di gestione molto aperta e orizzontale, può rappresentare un freno per la realizzazione di alcuni progetti e iniziative.

Quando molte persone devono decidere comunemente il da farsi, è facile arrivare a dei punti morti, dai quali è difficile procedere se alcuni membri dei collettivi non sono disposti a cedere su determinate questioni. Al contrario, nelle istituzioni culturali, spesso la personalità di un individuo, o una gerarchia garantiscono una maggiore puntualità ed efficienza nelle decisioni da prendere, compromettendo però così l'orizzontalità decisionale e gestionale.

Un'altra caratteristica che si è riscontrata in questi spazi, è la disaffezione, nel tempo, di una parte della componente di membri iniziale. Dopo gli inizi, che sono di solito molto partecipati (vediamo ad esempio il caso di Macao, che il primo giorno di occupazione aveva attirato circa 5000 persone), questi spazi subiscono una flessione sia nella partecipazione attiva sia nel pubblico. Il Teatro Valle anche in questo caso rappresenta un'anomalia, in quanto la partecipazione si è sempre mantenuta su livelli alti. Le cause di quest'allontanamento si possono ricercare nelle motivazioni prima esposte.

Quando un grande numero di persone si confronta, è difficile arrivare a raggiungere obiettivi comuni, e soprattutto metodi condivisi. Spesso le differenze di opinioni alla lunga creano malumori, e comunque, anche in questi luoghi, c'è chi tenta di sovradeterminare le scelte. Molte persone, alla lunga, si stancano di queste situazioni, o talvolta si stancano di rimanere nell'illegalità in cui nascono, e vivono questi luoghi. E' altrettanto vero però che altre persone subentrano spesso a quelle che si allontanano da questi spazi, permettendo così un ricambio di persone e un più ampio respiro sociale.

Se la cultura può e dovrebbe rientrare a pieno titolo, come abbiamo visto, tra i beni comuni, e la Convenzione di Faro, tutela e incoraggia le comunità ad interessarsi del patrimonio culturale, allora queste azioni devono poter essere riconosciute, eliminando un possibile ostacolo alla partecipazione, rappresentato dal pericolo di sgombero, al quale tali luoghi sono soggetti.

Un'altra "pecca" di questo settore si può individuare nella qualità delle produzioni culturali di questi spazi. In realtà, nonostante la carenza di fondi e spesso anche di materiali, la qualità viene raggiunta. Il maggiore impegno che i volontari portano alle realizzazioni si fa sentire e notare. Molti artisti emergenti si impegnano più a fondo che in altri contesti, vista la possibilità che hanno di esibirsi di fronte a un pubblico comunque vasto e spesso competente.

Inoltre, molte personalità affermate dello spettacolo appoggiano queste esperienze, ed hanno portato il loro contributo artistico, gratuitamente, consentendo a questi spazi di fare esperienza e crearsi un *background* di spessore e una grande visibilità. Yona Friedman, Dario Fo, Peter Brook, Jovanotti sono alcuni dei nomi che hanno prestato la propria immagine ed il proprio talento agli spazi della Rete italiana dei teatri occupati. La rete che si è creata tra gli spazi, ha permesso inoltre la condivisione di eventi, e il tentativo di dare vita a una serie di co-produzioni itineranti, in modo da ammortizzare i costi, e permettere alle varie comunità di vedere e partecipare alle realizzazioni culturali. *Fare di necessità virtù*, con questo modo di dire si può sintetizzare come vengano affrontate le difficoltà, in questi luoghi.

Possono, alla luce dei fatti esposti, questi spazi definirsi come, luoghi del comune, dove la cultura assume carattere di bene comune? Sono essi, i luoghi dai quali la vera nozione di bene comune può riacquisire il suo valore e riaffermarsi come definizione di bene, oltre il pubblico e il privato? I beni naturali torneranno ad essere considerati comuni anche grazie a queste esperienze?



La cultura può fungere da veicolo a quella rivoluzione pacifica che dovrebbe far nascere una società diversa, e fondata sui beni comuni?

Certo è che la Rete italiana dei teatri occupati si propone come un modello alternativo al sistema e ai dispositivi delle *creative city*.

Se la cultura, per sua natura rappresenta, incarna e svela tutti gli aspetti della vita, allora la fabbrica della cultura impersona il modello della proprietà e dello sviluppo economico come dogma dell'evoluzione dell'essere umano. Il modello proposto dai teatri occupati, invece, trovando forma nello statuto della fondazione del teatro Valle occupato, incarna un mondo, quello del comune, che durante i secoli è stato eliminato dalla scena giuridica, a favore del duopolio proprietario, pubblico - privato.

La cultura intesa come bene comune, riconosciuta sia dalla Commissione Rodotà, sia dalla Commissione di Faro, e concretizzata nello statuto della Fondazione Teatro Valle bene comune, riflette, a mio avviso, la vera natura della cultura, che nei dispositivi della *creative city* e della fabbrica della cultura, vede traditi i propri principi.

I beni comuni sono beni che non dovrebbero essere soggetti a questioni economiche, ma fruibili gratuitamente dagli individui, ed in questo senso la cultura trova la propria realizzazione come *comune*, in questi spazi.

D'altro canto, la stessa proprietà privata, come visto nel capitolo dedicato alla storia dei beni comuni, nasce da atti "illegali", se è vero che le *enclosuers*, calpestarono il codice della "Carta della foresta", e privavano le comunità dei loro beni essenziali. Le occupazioni dei teatri sono in questo senso degli atti di "privatizzazione" a favore delle comunità, e della dimensione del comune, ed esprimono la volontà degli uomini.

Per queste ragioni il fenomeno che è nato in Italia, è meritevole di attenzione, soprattutto per chi, come i laureati in Economia e Gestione delle Arti, si affaccia al mondo delle produzioni culturali da un punto di vista gestionale.

La gestione condivisa, orizzontale e comune proposta in questi luoghi rappresenta un'alternativa gestionale ai modelli esistenti, a mio avviso molto affine al settore delle istituzioni culturali. Solo il tempo potrà dirci se, per esempio, l'esperienza del Teatro Valle potrà considerarsi effettivamente meritevole, ma i presupposti per ipotizzare un incremento di esperienze simili e assimilabili ci sono.

Credo, inoltre, che le istituzioni culturali esistenti debbano creare un dialogo

aperto con questo tipo di esperienze, riconoscerne le potenzialità, e cercare di interagire con esse. Il dibattito sulla fabbrica della cultura, era senz'altro un'occasione per riuscire ad instaurare un rapporto tra due poli di uno stesso mondo. La stessa modalità di gestione, che lo statuto del Teatro Valle delinea e regola, dovrebbe venire analizzata anche nel campo della formazione, come caso di studio di un modello alternativo di governo di un'istituzione culturale. Certamente l'innovazione che sta portando lo statuto del Teatro Valle, nel panorama giuridico e senza dubbio importante, e come tale può essere vista come un vantaggio concorrenziale per queste nuove istituzioni, come un fattore in grado di modificare gli equilibri nel mercato delle produzioni culturali. La creatività viene individuata come elemento fondamentale e caratteristico della produzione artistica e culturale, quell'elemento distintivo tra un'opera culturale e un altro tipo di prodotto e che infonde ulteriore valore economico alle realizzazioni culturali. Le istituzioni che propongono opere culturali al pubblico, devono essere, dunque, esse stesse creative.

*“Creatività... Ancora uno sforzo, allora! Perché non essere creativi fino in fondo, e immaginare e praticare relazioni sociali e politiche decisamente diverse?”<sup>87</sup>*

Ecco quindi su quale livello si pone la Rete italiana dei teatri occupati: creativamente è riuscita ad immaginare e praticare un modello diverso di relazioni che, hanno come obiettivo una produzione culturale che si contrappone al modello esistente, quello della fabbrica della cultura.

---

<sup>87</sup>R.Dreno, D.Goldoni, R.Shusterman, Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso, Milano- Udine, Mimesis, 2012 p. 9



## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *L'arte della sovversione*, a cura di M.Baravalle, Roma, ManifestoLibri, 2009

AA.VV., *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione sociale nelle città europee*, a cura di Vicari Haddock S., Goulart F., Bologna, Il Mulino, 2009

AA.VV., *Oltre il pubblico e il privato, Per un diritto dei beni comuni*, a cura di M.R. Marrella, Verona, Ombrecorte, 2012

AA.VV., *Crisi dell'economia globale. Mercati finanziari, lotte sociali e nuovi scenari politici*, a cura di A. Fumagalli e S. Mezzadra, Verona, Ombre corte, 2009

Marc Auge, *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Eleuthera, 2010

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità Tecnica*, Torino, Einaudi, 2004

Luther Blissett, *Q*, Torino, Einaudi, 1998

Charles Baudelaire, *Come non pagare i debiti quando si ha del genio*, Roma, L'orma editore, 2012

Monica Calcagno, *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Milano FrancoAngeli, 2012

Guy Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Dalai editore, 2008

Jarod Diamond, *Armi, acciaio e malattie*, Torino, Einaudi, 1998

Fedor Dostoevskij, *i fratelli Karamazov*, Milano, Rizzoli, 2012

R.Dreno, D.Goldoni, R.Shusterman, *Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso*, Milano- Udine, Mimesis, 2012

R.Easterlin *Verso una migliore teoria del benessere*, in Bruni - Porta, 2004

Albert Meister, *Sotto il Beaubourg*, Milano, Eleuthera, 1988

Evans G., *Measure for measure: evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration*, in *Urban Studies*, 42, 5-6, p.1-25

Richard Florida, *L'ascesa della nuova classe creativa*, Milano, Mondadori 2003

Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 2004

Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976

Franz Kafka, *Il processo*, Milano, OscarMondadori, 2010

Enrico Livraghi, *Da Marx a Matrix. I movimenti, l'homo flexibilis e l'enigma del non-lavoro produttivo*, Roma, Derive approdi, 2006

Ugo Mattei, *Beni Comuni. Un manifesto*, Milano, Edizioni Laterza, 2011

Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando editore, 2000

Tommaso Moro, *L'Utopia o la migliore forma di Repubblica*, Bari, Edizioni Laterza, 1971

Antonio Negri - Michael Hardt, *Comune*, Milano, Rizzoli, 2010

Elinor Ostrom, *Governare i beni collettivi*, Venezia, Marsilio, 2006

Federica Pirani, *Che cos'è una mostra d'arte*, Roma, Carocci editore, 2010

W. Santagata, *Cultural districts and economic development, working paper*, Università di Torino, Gennaio, 2004

Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Torino, Einaudi, 1984

Michele Trimarchi, *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, Roma, FrancoAngeli, 2002

Alexis de Tocqueville, *Ricordi*, Roma, Editori Riuniti, 1991

Alessia Zabatino, *Reazioni Creative. Occupati e rigenerati*, tesi di laurea specialistica Ca' Foscari 2011/2012, relatrice Monica Calcagno

## **FONTI WEB**

VICE, *La guida di Vice alla Biennale*, Giugno 2013, (consultato 17.06.2013)  
<http://www.vice.com/it/italica-seconda-stagione/la-guida-di-vice-alla-biennale-1>

Fondazione Cini (consultato 26.07.2013), <http://www.cini.it/fondazione>

Biennale di Venezia (consultato 26.07.2013), <http://www.labiennale.org/it/biennale/index.htm>

Commissione Rodotà - per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici - Relazione, 14 giugno 2007, (consultato il 05.05.2013) [http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg\\_1\\_12\\_1.wp?contentId=SPS47617](http://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?contentId=SPS47617)

Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società STCE n° : 199, Situazione in data del : 7/10/2013  
(consultato 7.10.2013)

[http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/ChercheSig.asp?  
NT=199&CM=8&DF=&CL=ITA](http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/ChercheSig.asp?NT=199&CM=8&DF=&CL=ITA)

Garret Hardin, *The Tragedy of the Commons*, pubblicato in Science Negazione 13.12.1968 (consultato 14.07.2013) <http://www.sciencemag.org/content/162/3859/1243.full>

Encyclopedia Britannica,

- Definizione di *Commons*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/128883/common>
- Definizione di *Common good*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/128312/common-good> - Voce a cura di Simon Lee

Enciclopedia Treccani, *Economia e Felicità*, Luigino Bruni, 2009,(consultato il 14.08.2013)  
[http://www.treccani.it/enciclopedia/economia-e-felicita\\_%28XXI\\_Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/economia-e-felicita_%28XXI_Secolo%29/)

Ex-asilo occupato Filangeri

<http://www.exasilofilangeri.it/2013/01/06/parole-per-lasilo-artisti-e-operatori-della-cultura-in-sostegno-dell'ex-asilo-filangeri/>

Noam Chomsky, *La distruzione dei beni comuni, ovvero come la Magna Carta è divenuta una Minor Carta*, 9.6.2012 (consultato il 06.04.2013) <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=8147>

Consiglio d'Europa, <http://www.rpcoe.esteri.it/RPCOE/Menu/Consiglio+d+Europa/>



Convenzione di Faro, Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, Faro 2005

<http://www.marcopolosystem.it/attachments/article/11/convenzione%20di%20faro.pdf>

National Endowment for the Arts , 30.09.2013 (consultato 30.09.2013),  
<http://arts.gov>

S.a.L.E. Docks, Venezia

<http://www.saledocks.org/>

Teatro Garibaldi <http://teatrogaribaldiaperto.com>

Teatro Valle occupato, Roma

<http://www.teatrovalleoccupato.it/>

Teatro Pinelli, <http://www.teatropinellioccupato.it/appello-pubblico/>

Wall Street Journal, 17.02.2009 (consultato 15.09.2013)

[http://online.wsj.com/public/resources/documents/STIMULUS\\_FINAL\\_0217.html](http://online.wsj.com/public/resources/documents/STIMULUS_FINAL_0217.html)

## **FILMOGRAFIA**

Peter Cattaneo, *The Full Monty*, 1997

## **APPENDICI**

### **APPENDICE A - Convenzione di Faro**

#### **Consiglio d'Europa - Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la Società (CETS no. 199) 18/03/08**

Faro, 27.X.2005

Sommario:

Parte I: Obiettivi, definizioni e principi Pag. 3

Parte II:

Il contributo del patrimonio culturale

allo sviluppo dell'essere umano e della società. » 6

Parte III:

Responsabilità condivisa nei confronti

del patrimonio culturale e partecipazione del pubblico » 8

Parte IV:

Controllo e cooperazione » 10

Parte V:

Clausole finali » 12

Preambolo

Gli Stati membri del Consiglio d'Europa , firmatari della presente Convenzione, ritenendo che uno degli obiettivi del Consiglio d'Europa è di realizzare una unione più stretta fra i suoi membri, allo scopo di salvaguardare e promuovere quegli ideali e principi, fondati sul rispetto dei diritti dell'uomo, della democrazia e dello stato di diritto, che costituiscono il loro patrimonio comune;

riconoscendo la necessità di mettere la persona e i valori umani al centro di un'idea allargata e interdisciplinare di patrimonio culturale;

rimarcando il valore ed il potenziale del patrimonio culturale adeguatamente gestito come risorsa sia per lo sviluppo durevole che per la qualità della vita, in una società in costante evoluzione;

riconoscendo che ogni persona ha il diritto, nel rispetto dei diritti e delle libertà altrui, ad interessarsi al patrimonio culturale di propria scelta, in quanto parte del diritto di partecipare liberamente alla vita culturale, diritto custodito nella Dichiarazione universale delle Nazioni Unite dei diritti dell'uomo (1948) e garantito dal Patto Internazionale sui Diritti Economici, Sociali e Culturali (1966);

convinti della necessità di coinvolgere ogni individuo nel processo continuo di definizione e di gestione del patrimonio culturale;

convinti della fondatezza del principio delle politiche di patrimoniali e delle iniziative educative che trattino equamente tutti i patrimoni culturali, e promuovano così il dialogo fra le culture e le religioni;

richiamandosi ai vari strumenti del Consiglio d'Europa, in particolare alla Convenzione Culturale Europea (1954), alla Convenzione di Salvaguardia del Patrimonio Architettonico d'Europa (1985), alla Convenzione Europea sulla protezione del Patrimonio Archeologico (1992, modificata) e alla Convenzione Europea per il Paesaggio (2000);

convinti dell'importanza di creare un sistema di riferimento pan-europeo per la cooperazione, che possa favorire il processo dinamico dell'attuazione di questi principi;

hanno convenuto quanto segue:

Parte I: Obiettivi, definizioni e principi

Le Parti Firmatarie della presente Convenzione si impegnano:

a) a riconoscere che il diritto al patrimonio culturale è inerente al diritto di partecipare alla vita culturale, così come definito nella Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo;

b) a riconoscere una responsabilità individuale e collettiva nei confronti del patrimonio culturale;

c) a sottolineare che la conservazione del patrimonio culturale, ed il relativo uso durevole, hanno come obiettivo lo sviluppo umano e la qualità della vita;

d) a prendere le misure necessarie per applicare le disposizioni di questa Convenzione riguardo:

- al ruolo del patrimonio culturale nella costruzione di una società pacifica e democratica, nei processi di sviluppo durevole nella promozione della diversità culturale;
- ad una maggiore sinergia di competenze fra tutti gli attori pubblici

## Articolo 2 - Definizioni

Per gli scopi di questa Convenzione,

a) il patrimonio culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che alcune persone identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni costantemente in evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente derivati dall'interazione nel tempo fra le persone e i luoghi;

b) una comunità patrimoniale è costituita da persone che attribuiscono valore a degli aspetti specifici del patrimonio culturale, che essi desiderano, nel quadro di un'azione pubblica, sostenere e trasmettere alle generazioni future.

## Articolo 3 - Patrimonio comune dell'Europa

Le Parti Firmatarie si impegnano a promuovere la conoscenza e comprensione del patrimonio comune dell'Europa, consistente in:

a) tutte le forme di Patrimonio Culturale in Europa che costituiscono nel loro insieme una fonte condivisa di ricordo, di comprensione, di identità, di coesione e creatività; e,

b) gli ideali, i principi e i valori, derivati dall'esperienza ottenuta grazie al progresso e nei conflitti passati, che promuovano lo sviluppo di una società pacifica e stabile, fondata sul rispetto per i diritti dell'uomo, la democrazia e lo Stato di diritto.

#### Articolo 4 - Diritti e responsabilità concernenti il patrimonio culturale

Le Parti Firmatarie riconoscono che:

- a) chiunque, da solo o collettivamente, ha diritto a trarre beneficio dal patrimonio culturale e a contribuire al suo arricchimento;
- b) chiunque, da solo o collettivamente, ha la responsabilità di rispettare il patrimonio culturale di altri tanto quanto il proprio patrimonio e, di conseguenza, il patrimonio comune dell'Europa;
- c) l'esercizio del diritto al patrimonio culturale può essere soggetto soltanto a quelle limitazioni che sono necessarie in una società democratica, per la protezione dell'interesse pubblico, degli altrui diritti e libertà.

#### Articolo 5 - Legge e politiche del patrimonio culturale

Le Parti Firmatarie si impegnano:

- a) a riconoscere l'interesse pubblico associato con elementi del patrimonio culturale, in conformità con la loro importanza per la società;
- b) a valorizzare il patrimonio culturale attraverso la sua identificazione, studio, interpretazione, protezione, conservazione e presentazione;
- c) ad assicurare che, nel contesto specifico di ogni Parte Firmataria, esistano le disposizioni legislative per esercitare il diritto al patrimonio culturale, come definito nell'articolo 4;
- d) a favorire un clima economico e sociale che sostenga la partecipazione alle attività del patrimonio culturale;
- e) a promuovere la protezione del patrimonio culturale, quale elemento prioritario di quegli obiettivi, che si rafforzano reciprocamente, di sviluppo durevole, di diversità culturale e di creatività contemporanea;
- f) a riconoscere il valore del patrimonio culturale sito nei territori sotto la propria giurisdizione, indipendentemente dalla sua origine;
- g) a formulare strategie integrate per facilitare l'esecuzione delle disposizioni della presente Convenzione.

## Articolo 6 - Effetti della Convenzione

Nessuna misura di questa Convenzione potrà in alcun modo essere interpretata al fine di:

- a) limitare o mettere in pericolo i diritti dell'uomo e le libertà fondamentali che possano essere salvaguardate dagli strumenti internazionali, in particolare, dalla Dichiarazione universale dei Diritti dell'Uomo e dalla Convenzione per la protezione dei Diritti dell'uomo e delle Libertà fondamentali;
- b) influenzare disposizioni più favorevoli riguardo al patrimonio culturale e all'ambiente, contenute in altri strumenti giuridici nazionali o internazionali;
- c) generare diritti immediatamente esecutivi.

Parte II: Il contributo del patrimonio culturale allo sviluppo dell'essere umano e della società

## Articolo 7 - Patrimonio culturale e dialogo

Le Parti Firmatarie si impegnano, attraverso autorità pubbliche ed altri enti competenti:

- a) ad incoraggiare la riflessione sull'etica e sui metodi di presentazione del patrimonio culturale, ed inoltre il rispetto per la diversità delle interpretazioni;
- b) a stabilire i procedimenti di conciliazione per gestire equamente le situazioni dove valori contraddittori siano attribuiti allo stesso patrimonio culturale da comunità diverse;
- c) a sviluppare la conoscenza del patrimonio culturale come risorsa per facilitare la coesistenza pacifica, promuovendo la fiducia e la comprensione reciproca, in una prospettiva di risoluzione e di prevenzione dei conflitti;
- d) ad integrare questi metodi in tutti gli aspetti dell'educazione e della formazione permanente.

## Articolo 8 - Ambiente, patrimonio e qualità della vita

Le Parti Firmatarie si impegnano a utilizzare tutte le caratteristiche patrimoniali dell'ambiente culturale:

- a) per arricchire i processi di sviluppo economico, politico, sociale e culturale e di pianificazione dell'uso del territorio, ricorrendo, ove necessario, a valutazioni di impatto sul patrimonio culturale, e adottando strategie di riduzione dei danni;
- b) per promuovere un approccio integrato alle politiche riguardo alla diversità culturale, biologica, geologica e paesaggistica al fine di ottenere un equilibrio fra questi elementi;

c) per rinforzare la coesione sociale promuovendo un senso di responsabilità condivisa nei confronti dei luoghi di vita comune ;

d) per promuovere un obiettivo di qualità nelle modificazioni contemporanee dell'ambiente senza mettere in pericolo i suoi valori culturali.

#### Articolo 9 - Uso sostenibile del patrimonio culturale

Al fine di rendere durevole il patrimonio culturale, le Parti Firmatarie si impegnano:

a) a promuovere il rispetto per l'integrità del patrimonio culturale, accertandosi che le decisioni circa i cambiamenti includano una comprensione dei valori culturali interessati;

b) a definire e promuovere principi per una gestione durevole e ad incoraggiarne la salvaguardia;

c) ad accertarsi che tutte le regolamentazioni tecniche generali tengano conto dei requisiti specifici di conservazione del patrimonio culturale;

d) a promuovere l'uso dei materiali, delle tecniche e delle professionalità derivati dalla tradizione, ed esplorarne il potenziale per applicazioni contemporanee;

e) a promuovere l'alta qualità degli interventi attraverso i sistemi di qualifica e accreditamento professionali per gli individui, le imprese e le istituzioni.

#### Articolo 10 – Patrimonio culturale e attività economica

Per utilizzare pienamente il potenziale del patrimonio culturale come fattore nello sviluppo economico durevole, le Parti Firmatarie si impegnano:

a) ad accrescere la consapevolezza del potenziale economico del patrimonio culturale e a utilizzarlo;

b) a considerare il carattere specifico e gli interessi del patrimonio culturale nel pianificare le politiche economiche; e

c) ad accertarsi che queste politiche rispettino l'integrità del patrimonio culturale senza comprometterne i valori intrinseci.

Parte III: Responsabilità condivisa nei confronti del patrimonio culturale e partecipazione del pubblico

#### Articolo 11 – Organizzazione delle responsabilità pubbliche in materia di patrimonio culturale

Nella gestione del patrimonio culturale, le Parti Firmatarie si impegnano:

a) a promuovere un metodo integrato e bene informato da parte delle istituzioni pubbliche in tutti i settori e a tutti i livelli;

- b) a sviluppare il contesto giuridico, finanziario e professionale che permetta l'azione congiunta di autorità pubbliche, esperti, proprietari, investitori, imprese, organizzazioni non governative e società civile;
- c) a sviluppare metodi innovativi affinché le autorità pubbliche cooperino con altri attori;
- d) a rispettare e incoraggiare iniziative volontarie che integrino i ruoli delle autorità pubbliche;
- e) ad incoraggiare organizzazioni non governative interessate alla conservazione del patrimonio ad agire nell'interesse pubblico.

#### Articolo 12 - Accesso al patrimonio culturale e partecipazione democratica

Le Parti Firmatarie si impegnano:

- a) ad incoraggiare ciascuno a partecipare:
- b) al processo di identificazione, studio, interpretazione, protezione, conservazione e presentazione del patrimonio culturale;
- c) alla riflessione e al dibattito pubblico sulle opportunità e sulle sfide che il patrimonio culturale rappresenta;
- d) a prendere in considerazione il valore attribuito da ogni comunità patrimoniale al patrimonio culturale in cui si identifica;
- e) a riconoscere il ruolo delle organizzazioni di volontariato sia come soci nelle attività che come fattori di critica costruttiva nei confronti delle politiche per il patrimonio culturale;
- f) a promuovere azioni per migliorare l'accesso al patrimonio, particolarmente fra i giovani e le persone svantaggiate, al fine di potenziare la consapevolezza del suo valore, la necessità di conservarlo e preservarlo, e dei benefici che ne possono derivare.

#### Articolo 13 - Patrimonio culturale e conoscenza

Le Parti Firmatarie si impegnano:

- a) a facilitare l'inserimento della dimensione del patrimonio culturale a tutti i livelli di formazione, non necessariamente come argomento di studio specifico, ma come fonte feconda anche in altri ambiti di studio;
- b) a rinforzare il collegamento fra la formazione nell'ambito del patrimonio culturale e la formazione professionale;
- c) ad incoraggiare la ricerca interdisciplinare sul patrimonio culturale, sulle comunità patrimoniali, sull'ambiente e sulla loro correlazione;



d) a incoraggiare la formazione professionale continua e lo scambio di conoscenze e competenze, sia all'interno di che fuori dal sistema formativo.

#### Articolo 14 – Patrimonio culturale e società dell'informazione

Le Parti Firmatarie si impegnano a sviluppare l'utilizzo delle tecnologie digitali per migliorare l'accesso al patrimonio culturale e ai benefici che derivano da esso:

a) potenziando le iniziative che promuovano la qualità dei contenuti e si sforzino di garantire la diversità delle lingue e delle culture nella società dell'informazione;

b) favorendo standard di compatibilità internazionali per lo studio, la conservazione, la valorizzazione e la protezione del patrimonio culturale, combattendo nel contempo il traffico illecito della proprietà culturale;

c) sforzandosi di abbattere gli ostacoli che limitino l'accesso alle informazioni per quanto riguarda il patrimonio culturale, specialmente a fini educativi, proteggendo nel contempo i diritti di proprietà intellettuale;

d) riconoscendo che la creazione di contenuti digitali relativi al patrimonio non dovrebbe pregiudicare la conservazione del patrimonio attuale.

#### Parte IV: Controllo e cooperazione

##### Articolo 15 - Impegni delle Parti

Le Parti Firmatarie si impegnano:

a) a sviluppare, attraverso il Consiglio d'Europa, un esercizio di monitoraggio in base a competenze in tema di legislazione, di politiche e di pratiche riguardanti il patrimonio culturale, coerente con i principi stabiliti dalla presente Convenzione;

b) a curare, sviluppare e aggiornare un sistema informativo comune, accessibile al pubblico, che faciliti la valutazione di come ogni Parte rispetti i relativi impegni risultanti dalla presente Convenzione.

##### Articolo 16 - Meccanismo di Monitoraggio

a) il comitato dei Ministri, conforme all'articolo 17 dello statuto del Consiglio d'Europa, nominerà un comitato apposito o indicherà un comitato già esistente al fine di monitorare l'applicazione della Convenzione, e competente a stabilire le modalità di esercizio dei suoi compiti;

b) Il comitato così designato dovrà:

- stabilire delle norme di procedura quando necessarie;
- gestire il sistema informativo comune considerato nell'articolo 15, attraverso il

controllo e la supervisione delle modalità di attuazione di ciascun impegno legato alla presente Convenzione;

- fornire un parere consultivo, su richiesta di una o più Parti, su ogni domanda concernente l'interpretazione della Convenzione, prendendo in considerazione tutti gli strumenti giuridici del Consiglio di Europa;
- su iniziativa di uno o più Parti, intraprendere una valutazione di ogni aspetto della loro realizzazione della Convenzione;
- promuovere l'applicazione tra vari settori di questa Convenzione collaborando con altri comitati e partecipando ad altre iniziative del Consiglio d'Europa;
- riferire al Comitato dei Ministri sulle proprie attività.

Il comitato può far partecipare ai suoi lavori esperti e osservatori.

#### Articolo 17 - Cooperazione nelle attività di controllo

a) Le Parti Firmatarie si impegnano a cooperare le une con le altre ed attraverso il Consiglio d'Europa nel perseguire gli obiettivi ed i principi di questa Convenzione, e in particolare a promuovere il riconoscimento del patrimonio comune europeo:

b) mettendo in opera strategie di collaborazione, in risposta alle priorità identificate attraverso il processo di monitoraggio;

c) promuovendo attività multilaterali e transfrontaliere, e sviluppando reti di per la cooperazione regionale al fine di attuare queste strategie;

d) scambiando, sviluppando, codificando e garantendo la diffusione di buone prassi;

e) informando l'opinione pubblica sugli obiettivi e l'esecuzione della presente Convenzione

Tutte le Parti possono, previo mutuo accordo, sottoscrivere accordi finanziari per facilitare la cooperazione internazionale.

#### Parte V: Clausole finali

#### Articolo 18 - La firma e l'entrata in vigore

questa Convenzione è disponibile per la firma da parte degli Stati membri del Consiglio d'Europa.

a) essa sarà soggetta a ratifica, accettazione o approvazione. Gli strumenti della ratifica, accettazione o approvazione dovranno essere depositati presso il Segretario Generale del Consiglio d'Europa.

b) la presente Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di tre mesi successivi alla data in cui dieci Stati

membri del Consiglio d'Europa abbiano espresso il consenso ad essere vincolati dalla Convenzione in conformità con le disposizioni del paragrafo precedente.

c) per ogni Stato firmatario che in un secondo tempo esprima il proprio consenso ad essere vincolato, la presente Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di tre mesi successivi alla data di deposito dello strumento della ratifica, accettazione o approvazione.

#### Articolo 19 - Adesione

a) Dopo l'entrata in vigore di questa Convenzione, il Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa potrà invitare qualsiasi Stato non membro del Consiglio d'Europa e della Comunità europea ad aderire alla Convenzione tramite una decisione presa dalla maggioranza prevista nell'articolo 20.d dello statuto del Consiglio d'Europa e con voto all'unanimità dei rappresentanti degli Stati contraenti con diritto a sedere nel Comitato dei Ministri.

b) Per tutti gli Stati aderenti, o per Comunità Europea in caso di adesione, questa Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di tre mesi successivi alla data del deposito dello strumento dell'adesione presso il Segretario Generale del Consiglio di Europa.

#### Articolo 20 - Applicazione territoriale

a) Qualsiasi Stato può, al momento della firma o all'atto del deposito del relativo strumento di ratifica, accettazione, approvazione o adesione, specificare il territorio o i territori a cui la presente Convenzione si applicherà.

b) Qualsiasi Stato, in qualsiasi data successiva, può, attraverso una dichiarazione indirizzata al Segretario Generale del Consiglio d'Europa, estendere l'applicazione di questa Convenzione a qualunque altro territorio specificato nella dichiarazione. Per tale territorio, la

Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese che segue la scadenza di un periodo di tre mesi successivi alla data della ricevuta di tale dichiarazione da parte del Segretario Generale.

c) Qualsiasi dichiarazione fatta in ottemperanza ai due paragrafi precedenti potrà, rispetto a qualunque territorio specificato in tale dichiarazione, essere ritirata tramite notifica indirizzata al Segretario Generale. Il ritiro entrerà in vigore il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di sei mesi

successivi alla data della ricevuta di tale notifica da parte del Segretario Generale.

#### Articolo 21 – Denuncia

a) Ciascuna Parte può, in qualunque momento, denunciare la presente Convenzione per mezzo di una notifica indirizzata al Segretario Generale del Consiglio d'Europa.

b) Tale denuncia diventerà effettiva il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di sei mesi successivi alla data di ricezione della notifica da parte del Segretario Generale.

#### Articolo 22 - Emendamenti

a) Ciascuna Parte ed il comitato di cui all' articolo 16, può proporre delle correzioni alla presente Convenzione.

b) Qualsiasi proposta di emendamento sarà comunicata al Segretario Generale del Consiglio d'Europa, che la comunicherà agli Stati membri del Consiglio d'Europa, alle altre Parti ed a qualunque Stato non membro e alla Comunità europea invitati ad aderire a questa Convenzione in conformità con le disposizioni dell'articolo 19.

c) Il comitato esaminerà ogni emendamento proposto e presenterà il testo adottato da una maggioranza di tre quarti dei rappresentanti dei partecipanti al comitato dei Ministri per l'approvazione. A seguito della relativa approvazione del comitato dei Ministri, in base alla maggioranza prevista dall'articolo 20 dello statuto del Consiglio d'Europa e con voto all'unanimità degli Stati Parte aventi diritto di sedere nel comitato dei Ministri, il testo sarà spedito alle Parti per accettazione.

d) Ogni emendamento entrerà in vigore rispetto alle Parti che lo abbiano accettato il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di tre mesi dopo data in cui dieci Stati membri del Consiglio d'Europa abbiano informato il Segretario Generale della loro accettazione. Per ogni Parte che la accetti in seguito, tale emendamento entrerà in vigore il primo giorno del mese seguente la scadenza di un periodo di tre mesi successivo alla data in cui detta Parte ha informato il Segretario Generale della relativa accettazione.

#### Articolo 23 - Notifiche

Il Segretario Generale del Consiglio d'Europa notificherà agli Stati membri del Consiglio d'Europa, ad ogni Stato che abbia aderito o sia stato invitato ad

aderire alla presente Convenzione e alla Comunità Europea che abbia acceduto o sia stata invitata ad accedere, riguardo:

- a) ogni firma;
- b) il deposito di qualsiasi strumento di ratifica, accettazione, approvazione o adesione;
- c) ogni data di entrata in vigore di questa Convenzione in conformità con le disposizioni degli articoli 18, 19 e 20;
- d) ogni correzione proposta alla presente Convenzione in conformità con le disposizioni dell'articolo 22, così come la relativa data dell'entrata in vigore;
- e) qualsiasi altro atto, dichiarazione, notifica o comunicazione concernente questa Convenzione.

In fede di che i sottoscritti, essendo debitamente autorizzati a tal fine, hanno firmato questa Convenzione.

Fatto a Faro, il ventisette ottobre 2005, in inglese ed in francese, i due testi facendo ugualmente fede, in un unico esemplare che sarà depositato negli archivi del Consiglio d'Europa. Il Segretario Generale del Consiglio d'Europa ne trasmetterà copie certificate conformi ad ogni Stato membro del Consiglio d'Europa ed a ogni Stato o alla Comunità europea invitati a aderirvi.

## **APPENDICE B - Commissione Rodotà per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici (14 giugno 2007) – Relazione**

Commissione Rodotà - elaborazione dei principi e criteri direttivi di uno schema di disegno di legge delega al Governo per la novellazione del Capo II del Titolo I del Libro III del Codice Civile nonché di altre parti dello stesso Libro ad esso collegate per le quali si presentino simili necessità di recupero della funzione ordinante del diritto della proprietà e dei beni (14 giugno 2007)

La relazione

La genesi del progetto La Commissione sui Beni Pubblici, presieduta da Stefano Rodotà, è stata istituita presso il Ministero della Giustizia, con Decreto del Ministro, il 21 giugno 2007, al fine di elaborare uno schema di legge delega per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici. Una simile iniziativa era stata proposta già nel 2003 da un gruppo di studiosi presso il Ministero dell'Economia e delle Finanze. L'idea era nata in seguito al lavoro che era stato avviato in quella sede per la costruzione di un Conto patrimoniale delle Amministrazioni pubbliche basato sui criteri della contabilità internazionale. Nello svolgimento di tale compito, e alla luce dei primi processi di valorizzazione e privatizzazione di alcuni gruppi di cespiti pubblici (immobili e crediti), era emersa la necessità di poter contare su un contesto giuridico dei beni che fosse più al passo con i tempi ed in grado di definire criteri generali e direttive sulla gestione e sulla eventuale dismissione di beni in eccesso delle funzioni pubbliche, e soprattutto sulla possibilità che tali dismissioni (ed eventuali operazioni di vendita e riaffitto dei beni) fossero realizzate nell'interesse generale della collettività facendo salvo un orizzonte di medio e lungo periodo. Inoltre, era emersa la necessità di azioni concrete per una migliore gestione di particolari tipologie di utilità pubbliche che scaturiscono da beni disciplinati ad oggi in modo frastagliato e poco organico. È il caso delle concessioni del demanio dello Stato, degli Enti territoriali e

delle concessioni sullo spettro delle frequenze; ed anche di una serie di beni finanziari (crediti pubblici, partecipazioni) ed immateriali (marchi, brevetti, opere dell'ingegno, informazioni pubbliche, e altri diritti) su cui sembrava necessario agire attraverso una riforma generale del regime proprietario di riferimento. L'iniziativa, in una prima fase, fu accolta positivamente dall'allora Ministro dell'Economia e delle Finanze. Essa, tuttavia, con il cambio di Ministro, avvenuto nel mese di luglio del 2005, non fu ulteriormente perseguita. Nel Giugno del 2006 i lavori del Conto Patrimoniale sono stati presentati in una Giornata di studio che si è svolta presso l'Accademia Nazionale dei Lincei dal titolo "Patrimonio Pubblico, proprietà pubblica e proprietà privata". In quella sede un autorevole gruppo di studiosi (giuristi ed economisti), era giunti unanimemente alla conclusione che fosse opportuno proseguire nel lavoro sui beni pubblici tramite due iniziative fra loro sicuramente collegate. La prima, una revisione del contesto giuridico dei beni pubblici contenuti nel Codice civile attraverso l'istituzione di una apposita Commissione ministeriale. La seconda, il proseguimento del lavoro conoscitivo avviato con il progetto sperimentale del Conto patrimoniale delle Amministrazioni pubbliche per rafforzare il contesto della conoscenza dei beni del patrimonio. Sul primo fronte la proposta è stata accolta dal Ministro della Giustizia. I lavori della Commissione sono stati avviati con la prima riunione plenaria che si è tenuta presso il Ministero il 4 di luglio 2007. I lavori della Commissione Rodotà, coadiuvata con notevole efficienza dalla Segreteria Scientifica e dal personale dell' Ufficio Legislativo del Ministero della Giustizia, diretto dal compianto Consigliere Gianfranco Manzo, che molto aveva creduto in questo progetto, si sono articolati per complessive 11 riunioni plenarie e 5 riunioni speciali della Segreteria Scientifica in tre fasi : a) la raccolta degli elementi conoscitivi-normativi indispensabili; b) l' audizione di alcune fra le più rilevanti personalità del mondo accademico, professionale ed altri soggetti a vario titolo direttamente interessati dal progetto di riforma; c) la discussione teorica e la stesura dei principi fondamentali della legge delega. I presupposti del lavoro. Meritano di essere brevemente ripercorse talune delle ragioni che hanno suggerito al Ministero della Giustizia di metter mano alla riforma del Titolo II del Libro III del Codice Civile del 1942 e di altre parti dello stesso rilevanti al fine di recuperare portata ordinante alla Codificazione in questa materia. In primo luogo, i cambiamenti tecnologici ed economici

verificatisi fra il 1942 ed oggi hanno reso particolarmente obsoleta la parte del Codice Civile relativa ai beni pubblici. Alcune importanti tipologie di beni sono assenti. Tale assenza ad oggi non è più giustificabile. In primo luogo i beni immateriali, divenuta oggi nozione chiave per ogni avanzata economia. Altre tipologie di beni pubblici sono profondamente cambiate negli anni: si pensi ai beni necessari a svolgere servizi pubblici, come le c.d. “reti”, sempre più variabili, articolate e complesse. I beni finanziari, tradizionalmente obliterati a causa della logica “fisicistica” del libro III, ancora legato ad una idea obsoleta della proprietà inscindibilmente collegata a quella fondiaria, andavano recuperati al Codice civile. Inoltre, le risorse naturali, come le acque, l’aria respirabile, le foreste, i ghiacciai, la fauna e la flora tutelata, che stanno attraversando una drammatica fase di progressiva scarsità, oggi devono poter fare riferimento su di una più forte protezione di lungo periodo da parte dell’ordinamento giuridico. Infine, le infrastrutture necessitano di investimenti e di una gestione sostenibile per tutte le classi di cittadini. In secondo luogo, una nuova filosofia nella gestione del patrimonio pubblico, ispirata a criteri di efficienza, che si è sviluppata anche a causa delle difficoltà e degli squilibri in cui si trovano gran parte dei bilanci pubblici europei, richiede, da una parte, un contesto normativo che favorisca una migliore gestione dei beni che rimangono nella proprietà pubblica, e dall’altra, la garanzia che il governo pro tempore non ceda alla tentazione di vendere beni del patrimonio pubblico, per ragioni diverse da quelle strutturali o strategiche, legate alla necessaria riqualificazione della dotazione patrimoniale dei beni pubblici del Paese, ma per finanziare spese correnti. Le opzioni ed il mandato della commissione. La Commissione ha cominciato i propri lavori con un approfondito studio della letteratura più autorevole consacrata negli anni alla materia dei beni pubblici, nell’ambito della quale importanza cruciale riveste tradizionalmente la nozione di demanialità. La matrice della moderna dottrina del demanio nasce da una distinzione nell’ambito dei beni (soggettivamente) pubblici, tendente ad individuare alcune categorie di beni da tenersi fuori dall’applicazione del diritto comune perché strettamente destinati ad una funzione di pubblico interesse. La dottrina ha da tempo dimostrato che l’impianto contenuto nel Codice civile del 1942, presenta più ombre che luci. L’insoddisfazione per l’assetto dato dal Codice Civile ha prodotto una vasta letteratura nella quale vengono avanzate diverse proposte di soluzioni



alternative. La più autorevole dottrina cerca di scomporre le categorie tradizionali attraverso un'analisi storica dell'istituto della proprietà, condotta sia con riferimento alla scienza giuridica privatistica che a quella pubblicistica. Tale opera influenzerà tutta la scienza giuridica successiva sviluppatasi sulla natura e sulla tassonomia dei beni pubblici contenuta nel Codice civile. Sulla base di questi presupposti, anche corroborati da una indagine comparatistica condotta dalla Segreteria scientifica che ha documentato a fondo i sistemi francese, tedesco, spagnolo, canadese, belga e statunitense, la Commissione ha accolto l'idea di porsi alla ricerca di una tassonomia dei beni pubblici che riflettesse la realtà economica e sociale delle diverse tipologie di beni, nella convinzione che il mero statuto giuridico delle singole tipologie, consegnato al diritto italiano vigente, costituisse un criterio arbitrario. Massimo Severo Giannini ha scritto a più riprese che la disciplina dei beni pubblici contenuta nel codice è meramente formale, a partire dalla distinzione fra demanio e patrimonio. Per questa ragione, la Commissione ha voluto seguire la via delle scelte sostanziali. Le linee generali della riforma proposta Dal punto di vista dei fondamenti, la riforma si propone di operare un'inversione concettuale rispetto alle tradizioni giuridiche del passato. Invece del percorso classico che va "dai regimi ai beni", l'indirizzo della Commissione procede all'inverso, ovvero "dai beni ai regimi". L'analisi della rilevanza economica e sociale dei beni individua i beni medesimi come oggetti, materiali o immateriali, che esprimono diversi "fasci di utilità". Di qui la scelta della Commissione di classificare i beni in base alle utilità prodotte, tenendo in alta considerazione i principi e le norme costituzionali – sopravvenuti al codice civile – e collegando le utilità dei beni alla tutela dei diritti della persona e di interessi pubblici essenziali. Preliminarmente, si è proposto di innovare la stessa definizione di bene, ora contenuta nell'art. 810 Codice civile, ricomprendendovi anche le cose immateriali, le cui utilità possono essere oggetto di diritti: si pensi ai beni finanziari, o allo spettro delle frequenze. Si è poi delineata la classificazione sostanziale dei beni. Si è prevista, anzitutto, una nuova fondamentale categoria, quella dei beni comuni, che non rientrano stricto sensu nella specie dei beni pubblici, poiché sono a titolarità diffusa, potendo appartenere non solo a persone pubbliche, ma anche a privati. Ne fanno parte, essenzialmente, le risorse naturali, come i fiumi, i torrenti, i laghi e le altre acque; l'aria; i parchi, le foreste e le zone

boschive; le zone montane di alta quota, i ghiacciai e le nevi perenni; i tratti di costa dichiarati riserva ambientale; la fauna selvatica e la flora tutelata; le altre zone paesaggistiche tutelate. Vi rientrano, altresì, i beni archeologici, culturali, ambientali. Sono beni che – come si è anticipato – soffrono di una situazione altamente critica, per problemi di scarsità e di depauperamento e per assoluta insufficienza delle garanzie giuridiche. La Commissione li ha definiti come cose che esprimono utilità funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona, e sono informati al principio della salvaguardia intergenerazionale delle utilità. Per tali ragioni, si è ritenuto di prevedere una disciplina particolarmente garantistica di tali beni, idonea a nobilitarli, a rafforzarne la tutela, a garantirne in ogni caso la fruizione collettiva, da parte di tutti i consociati, compatibilmente con l'esigenza prioritaria della loro preservazione a vantaggio delle generazioni future. In particolare, la possibilità di loro concessione a privati è limitata. La tutela risarcitoria e la tutela restitutoria spettano allo Stato. La tutela inibitoria spetta a chiunque possa fruire delle utilità dei beni comuni in quanto titolare del corrispondente diritto soggettivo alla loro fruizione. Per quel che riguarda propriamente i beni pubblici, appartenenti a soggetti pubblici, si è abbandonata la distinzione formalistica fra demanio e patrimonio, introducendosi una partizione sostanzialistica. Si è proposto di distinguere i beni pubblici, a seconda delle esigenze sostanziali che le loro utilità sono idonee a soddisfare, in tre categorie: beni ad appartenenza pubblica necessaria; beni pubblici sociali; beni fruttiferi. I beni ad appartenenza pubblica necessaria si sono definiti come beni che soddisfano interessi generali fondamentali, la cui cura discende dalle prerogative dello Stato e degli enti pubblici territoriali. Si tratta di interessi quali, ad esempio, la sicurezza, l'ordine pubblico, la libera circolazione. Si pensi, fra l'altro, alle opere destinate alla difesa, alla rete viaria stradale, autostradale e ferroviaria nazionale, ai porti e agli aeroporti di rilevanza nazionale e internazionale. In ragione della rilevanza degli interessi pubblici connessi a tali beni, per essi si è prevista una disciplina rafforzata rispetto a quella oggi stabilita per i beni demaniali: restano ferme inusucapibilità, inalienabilità, autotutela amministrativa, alle quali si aggiungono garanzie esplicite in materia di tutela sia risarcitoria che inibitoria. I beni pubblici sociali soddisfano esigenze della persona particolarmente rilevanti nella società dei servizi, cioè le esigenze

corrispondenti ai diritti civili e sociali. Ne fanno parte, fra l'altro, le case dell'edilizia residenziale pubblica, gli ospedali, gli edifici pubblici adibiti a istituti di istruzione, le reti locali di pubblico servizio. Se ne è configurata una disciplina basata su di un vincolo di destinazione qualificato. Il vincolo di destinazione può cessare solo se venga assicurato il mantenimento o il miglioramento della qualità dei servizi sociali erogati. La tutela amministrativa è affidata allo Stato e ad enti pubblici anche non territoriali. La terza categoria, dei beni pubblici fruttiferi, tenta di rispondere ai problemi a più riprese emersi in questi ultimi tempi, che sottolineano la necessità di utilizzare in modo più efficiente il patrimonio pubblico, con benefici per l'erario. Spesso i beni pubblici, oltre a non essere pienamente valorizzati sul piano economico, non vengono neppure percepiti come potenziali fonti di ricchezza da parte delle amministrazioni pubbliche interessate. I beni pubblici fruttiferi costituiscono una categoria residuale rispetto alle altre due. Sono sostanzialmente beni privati in appartenenza pubblica, alienabili e gestibili con strumenti di diritto privato. Si sono però previsti limiti all'alienazione, al fine di evitare politiche troppo aperte alle dismissioni e di privilegiare comunque la loro amministrazione efficiente da parte di soggetti pubblici. Si sono individuati, infine, criteri per garantire al meglio la gestione e la valorizzazione dei beni pubblici. Per l'uso di beni pubblici si è previsto, fra l'altro, il pagamento di un corrispettivo rigorosamente proporzionale ai vantaggi che può trarne l'utilizzatore; si sono stabiliti meccanismi di gara fra più offerenti e strumenti di tutela in ordine all'impatto sociale e ambientale dell'utilizzazione dei beni e in ordine alla loro manutenzione e sviluppo.

Le singole disposizioni del disegno di legge delega. Veniamo all'illustrazione delle singole disposizioni contenute nel disegno di legge delega predisposto dalla Commissione, che consta di un unico articolo. Il comma 1 prevede un termine di dieci mesi per l'adozione di un solo decreto delegato avente ad oggetto la modifica del Capo II del Titolo I del Libro II del Codice Civile nonché di altre norme strettamente connesse. Il comma 2 sottolinea che le norme di delega attuano direttamente i principi di cui agli articoli 1, 2, 3, 5, 9, 41, 42, 43, 97, 117 della Costituzione e tende ad assicurare particolare resistenza alle norme di delega e a quelle delegate, prevedendo limiti per eventuali modifiche disposte tramite leggi di settore concernenti singoli tipi di beni. Il comma 3 detta i principi e i criteri direttivi

generali:

a) La revisione dell'art. 810 cod. civ., al fine di includervi, come beni, anche le cose immateriali.

b) La distinzione dei beni in comuni, pubblici e privati.

c) La previsione della categoria dei beni comuni, cioè delle cose che esprimono utilità funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona. La norma precisa la titolarità dei beni comuni, le condizioni per la loro fruizione collettiva, gli strumenti di tutela amministrativa e giurisdizionale. Viene fornito un elenco esemplificativo di tali beni. Si prevede il coordinamento fra disciplina dei beni comuni e disciplina degli usi civici.

d) La classificazione dei beni pubblici, appartenenti a persone pubbliche, in tre categorie:

1) Beni ad appartenenza pubblica necessaria, cioè quei beni che soddisfano interessi generali fondamentali, la cui cura discende dalle prerogative dello Stato e degli enti pubblici territoriali. La norma fornisce un elenco esemplificativo di tali beni. Ne prevede la non usucapibilità, la non alienabilità e le forme di tutela amministrativa e giudiziale.

2) Beni pubblici sociali, cioè quei beni le cui utilità essenziali sono destinate a soddisfare bisogni corrispondenti ai diritti civili e sociali della persona. Anche in tal caso, l'elenco è esemplificativo. La norma prevede un vincolo di destinazione pubblica e ne limita i casi di cessazione.

3) Beni pubblici fruttiferi, che non rientrano nelle categorie precedenti e sono alienabili e gestibili dai titolari pubblici con strumenti di diritto privato. La norma regola i casi e le procedure di alienazione.

e) La definizione di parametri per la gestione e la valorizzazione dei beni pubblici. La norma prevede i criteri per il giusto corrispettivo dell'uso di beni pubblici, il confronto fra più offerte, la tutela dell'impatto ambientale e sociale dell'uso e le garanzie di manutenzione e sviluppo.

I commi 4 e 5 regolano le procedure di adozione del decreto legislativo. Il comma 6 prevede la possibilità di decreti integrativi e correttivi, nel rispetto dei principi e dei criteri di delega. Il comma 7 sottolinea l'assenza di nuovi oneri a carico della finanza pubblica. Conclusioni Il disegno di legge proposto ha tre caratteristiche innovative. In primo luogo, contiene una

disciplina di riferimento per i beni pubblici idonea a recuperare una dimensione ordinante e razionalizzatrice di una realtà normativa quanto mai farraginosa. Essa presenta i tratti di una riforma strutturale e non contingente. In secondo luogo, il disegno offre una classificazione dei beni legata alla loro natura economico-sociale, che appare sufficientemente agevole da cogliere, a differenza di quella tradizionale fra demanio e patrimonio indisponibile, che, come abbiamo visto, è meramente formalistica. Infine, la proposta che qui si presenta riconduce la parte del Codice civile che riguarda i beni pubblici – ed in generale la proprietà pubblica - ai principi fondamentali della nostra Carta Costituzionale, collegando le utilità dei beni alla soddisfazione dei diritti della persona e al perseguimento di interessi pubblici essenziali. L'auspicio è che ne possano derivare risultati costruttivi.

## **APPENDICE C – Statuto Fondazione Teatro Valle Bene Comune**

1. Preambolo

2. Statuto

Artt.1/6 Denominazione Sede e Durata

Artt. 8/13 Organi : Assemblea

Consiglio

Direzione Artistica

Comitato Garanti

Tesoriere

Collegio Revisori

Art. 13 Esercizio sociale

Art. 14 Scioglimento

Art. 15 Norme finali

3. Vocazione

3.1 Premessa

Non ancora pubblicati:

3.2 Drammaturgie

3.3 Formazione

3.3.1 Prima formazione/accesso al lavoro

3.3.2 Formazione permanente per professionisti

3.3.3 Formazione del pubblico

3.4 Il patrimonio vivo delle maestranze

4. Codice Politico

1. PREAMBOLO

Noi che in comune, dal 14 giugno del 2011, giorno successivo alla vittoria referendaria che sancisce il pieno riconoscimento dei beni comuni oltre le logiche mercantili e stataliste, occupiamo, ci

riappropriamo e restituiamo apertamente e pubblicamente il Teatro Valle di Roma alla comunità, intendiamo con il presente atto intraprendere un percorso costituente per il pieno riconoscimento giuridico del Teatro Valle di Roma come Bene Comune.

Noi abbiamo riconosciuto e fatto vivere il Teatro Valle non solo per difenderlo nell'interesse di tutti, ma anche per intraprendere un processo costituente della cultura come bene comune capace di diffondersi e contaminare ogni spazio pubblico, innescando una trasformazione profonda del modo di agire e di pensare.

Noi riconosciamo che il diritto vivo sgorga dalle lotte per l'emancipazione e l'autodeterminazione dei popoli e dei soggetti.

Noi intendiamo farci protagonisti del processo di trasformazione che in tutto il mondo travolge il diritto inteso come mera burocrazia e forma e che ha prodotto l'emersione della categoria dei beni comuni a livello costituzionale, normativo e giurisprudenziale.

Il bene comune non è dato, si manifesta attraverso l'agire condiviso, è il frutto di relazioni sociali tra pari e fonte inesauribile di innovazioni e creatività. Il bene comune nasce dal basso e dalla partecipazione attiva e diretta della cittadinanza. Il bene comune si autorganizza per definizione e difende la propria autonomia sia dall'interesse proprietario privato sia dalle istituzioni pubbliche che governano con logiche privatistiche e autoritarie i beni pubblici.

Noi siamo idealmente collegati a tutte le altre comunità in lotta per la difesa dei beni comuni, ovunque queste si trovino. Immaginiamo, per un mondo nuovo, istituzioni nuove, partecipate, ecologiche, autorevoli, rispettose della creatività di tutti, che siano capaci finalmente di opporsi all'interesse privato e all'accumulo senza fine.

Noi sappiamo che i beni comuni costituiscono un genere giuridico nuovo, indipendente rispetto al titolo di appartenenza, direttamente legati all'attuazione di valori promessi nella Costituzione italiana nata dalla Resistenza, ma sottratti al nostro vivere comune perché continuamente traditi dalle oligarchie private e pubbliche.

Noi proclamiamo, cominciando dal Valle, che i beni comuni vanno posti fuori commercio perché appartengono a tutti, ossia all'umanità nella sua interezza e sono radicalmente incompatibili con l'interesse privato al

profitto e alla rendita. I beni comuni sono imprescindibili per l'esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona.

Noi vogliamo dimostrare, cominciando dal Valle, che un ente pubblico che cerca di privatizzare beni comuni tradisce il proprio mandato costituzionale e per questo sol fatto li abbandona alla libera occupabilità e riappropriazione giustificata direttamente dalla Costituzione.

Noi perciò proclamiamo con il presente atto di autonomia privata che un antico ed unico spazio fisico come il Teatro Valle è a pieno titolo un bene comune. Esso è inscindibilmente collegato con la cultura, bisogno e diritto fondamentale di ogni persona, e come tale deve far parte di un ampio progetto che coinvolga i lavoratori della cultura e i cittadini tutti per il pieno riconoscimento del loro fondamentale ruolo economico, politico e culturale di resistenza nei confronti della mercificazione e della decadenza sociale.

## 2. STATUTO

### DENOMINAZIONE SEDE DURATA

#### Articolo 1. Costituzione

È costituita in Roma una Fondazione denominata Fondazione Teatro Valle Bene Comune per le Drammaturgie Italiane e Contemporanee (la Fondazione). La Fondazione è ente successore del Comitato Teatro Valle Bene Comune, che si scioglie al momento del riconoscimento della Fondazione come Fondazione Nazionale. Essa ne assorbe la pratica collettiva costituente di difesa e valorizzazione del Teatro Valle Occupato assumendo pieno governo politico del bene comune in cui ha sede. La Fondazione si costituisce in attuazione autonoma e diretta degli Artt 1, 2, 3, 4, 9, 18, 21, 33, 34, 36, 43, 46 della Costituzione Italiana, si configura quale ente collettivo senza scopo di lucro neppure indiretto e con fini di utilità sociale, ed è disciplinata dal presente Statuto e dal Capo II del Titolo II del Libro I del Codice Civile (art.14 ss), dal Preambolo e dal Codice Politico allegati al presente Statuto nonché dai principi fondamentali e costituenti della giustizia ecologica e solidaristica internazionale ed intergenerazionale.

#### Articolo 2. Sede

La Fondazione ha sede presso il Teatro Valle sito in via del teatro Valle 23 nella città di Roma.



La Fondazione potrà istituire o chiudere sedi secondarie anche in altre città d'Italia secondo le procedure di governo previste dal presente Statuto.

### Articolo 3. Durata, Diritti e Doveri dei soci

3.1 La durata della Fondazione è illimitata. La partecipazione alla Fondazione costituisce un impegno, personale all'azione politica collettiva di lungo periodo per la piena realizzazione della cultura come bene comune.

3.2 Possono far parte della Fondazione tutte le persone fisiche e le persone giuridiche che siano attivamente coinvolte nella battaglia per la cura della cultura come bene comune, che si riconoscano nello Statuto ed intendano collaborare per il raggiungimento dello scopo sociale.

I soci persone fisiche della Fondazione sono definiti “comunardi”. Il comunardo, come individuo o nell’ambito del collettivo di cura del bene comune in cui svolge per capacità, mestiere o interesse il proprio ruolo, è portatore di doveri di lavoro periodico, fisico o intellettuale, in sede o fuori sede, per la cura, il governo e la riproduzione del bene comune Teatro Valle. Tutti i soci sono tenuti al pagamento di una quota d’ingresso, all’atto della loro iscrizione e di una quota stabilita per gli anni successivi, i cui termini di importo e versamento sono fissati annualmente dall’Assemblea in occasione dell’approvazione del bilancio di previsione secondo il principio “ciascuno secondo le proprie possibilità”. La quota associativa non è soggetta a rivalutazione, non è frazionabile né ripetibile in caso di recesso o di perdita della qualifica di associato ed è intrasmissibile. Per diventare comunardo, chiunque può presentare domanda firmata contenente l’ammontare della quota annuale proposta, e la durata minima della propria partecipazione, ma solo dopo aver preso parte ad almeno due assemblee. Il Consiglio istruisce la domanda e la inoltra alla prima assemblea successiva per la delibera. L’assemblea delibera tenendo conto che l’accesso e la partecipazione responsabile sono aspetto essenziale della stessa istituzione del Valle come bene comune. Nessuno può essere escluso per ragioni discriminatorie.

La presentazione della domanda presuppone l’accettazione del Preambolo, della Vocazione, dello Statuto e del Codice Politico.

3.3 Tutti i comunardi hanno uguali diritti e uguali obblighi nei confronti della Fondazione, del Teatro Valle come spazio fisico e politico e degli altri comunardi.

L'appartenenza alla Fondazione ha carattere libero e volontario, ma impegna all'osservanza delle disposizioni statutarie e regolamentari, nonché delle direttive e delle deliberazioni che nell'ambito delle disposizioni medesime sono emanate dai suoi organi.

Tutti i soci comunardi hanno diritto-dovere di partecipare alla gestione del Teatro Valle Bene Comune attraverso l'esercizio del voto in Assemblea per l'approvazione e le modifiche dello Statuto e dei regolamenti e per la nomina degli organi della Fondazione. Il comunardo ha il diritto ad eleggere ed essere eletto liberamente alle cariche sociali. Tutti, soci o meno, hanno diritto all'accesso ai locali sociali che sono beni comuni.

La partecipazione all'Assemblea è dovere fondamentale di tutti i soci comunardi. L'assenza ingiustificata a tre consecutivi momenti assembleari comporta l'immediata decadenza da qualunque carica sociale. L'assenza ingiustificata da cinque consecutivi momenti assembleari comporta la decadenza dalla qualità di socio comunardo.

3.4 La qualità di socio si perde per:

- \* Decesso/scioglimento;
- \* Mancato adempimento degli obblighi di cui all'Art. precedente anche tramite allontanamento deciso da una maggioranza dei tre quarti dell'Assemblea;
- \* Dimissioni: ogni socio può recedere dalla Fondazione in qualsiasi momento, dandone comunicazione scritta al Consiglio; tale recesso avrà decorrenza immediata. Resta fermo l'obbligo per il pagamento della quota sociale per il periodo minimo di partecipazione stipulato all'atto dell'ammissione in qualità di comunardo.

La qualifica di socio è personale e non trasmissibile. I soci che abbiano comunque cessato di appartenere alla Fondazione non possono richiedere i contributi versati e non hanno alcun diritto sul patrimonio della Fondazione.

Articolo 4. Soci sostenitori

Sono soci sostenitori quanti, persone fisiche e giuridiche, intendono

contribuire alla Fondazione sotto forma di semplice apporto pecuniario. I soci sostenitori devono contribuire per un ammontare minimo annuo stabilito dall'Assemblea, sono riconosciuti tali con delibera assembleare ed il loro nome è conservato in apposito Albo. Possono partecipare alle assemblee senza diritto di voto, ma sono regolarmente informati di quanto succede al Teatro Valle.

#### Articolo 5. Oggetto

5.1 La Fondazione persegue esclusivamente finalità di solidarietà sociale, come definite nell'articolo 10 della legge n. 460/97. Essa opera a favore dei comunardi, dei soci sostenitori, di terzi e della cultura come bene comune, nel pieno rispetto della libertà e dignità dei suoi componenti e di tutti.

5.2 La Fondazione in particolare si prefigge le seguenti finalità:

- a) La promozione e il riconoscimento della Cultura come bene comune;
- b) La promozione, in forma giuridica e politica, di tutti i collegamenti con le altre vertenze per i beni comuni necessari per il pieno riconoscimento della cultura come bene comune;
- c) Il riconoscimento della piena soggettività giuridica e politica dei lavoratori intermittenti, e della piena valorizzazione, anche economica, della cultura bene comune nella piena realizzazione dei precetti Costituzionali citati all'art. 1 del presente statuto;
- d) La promozione di iniziative di studio, dibattito e formazione finalizzate alla ricerca ed elaborazione, autonoma ed indipendente, di proposte comuni di rigenerazione sociale, economica e produttiva, culturale e politica;
- e) La pratica attiva ed artistica del ripudio della guerra e di qualsiasi forma di dominio, di sfruttamento, di oppressione, includendo in ciò il precariato in ogni sua forma;
- f) La lotta con ogni mezzo artistico, politico e giuridico, inclusa la promozione di Referendum abrogativi ex art. 75 Costituzione, per la riconversione di ogni risorsa dedicata al perseguimento delle pratiche di cui all'art. d) a favore della cultura e dei beni comuni;
- g) La promozione della solidarietà e della cooperazione volta ad offrire un esempio virtuoso di governo del bene comune Teatro Valle anche al fine di promuoverlo come esempio a livello internazionale del talento

italiano nella drammaturgia e della pratica creativa alternativa e condivisa per la tutela del bene comune cultura;

h) Il contributo alla costruzione di un rinnovato spazio culturale europeo e globale nel campo della

drammaturgia attraverso lo sviluppo di rapporti transnazionali per la circolazione del dibattito culturale e scientifico; l'attivo coinvolgimento delle cittadine e dei cittadini nella sfera pubblica e nel governo democratico della cultura; il consolidamento di relazioni di scambio con movimenti e organizzazioni culturali, operanti su scala europea e globale;

i) La diffusione presso il Teatro Valle ed altrove di attività di studio e di ricerca, al fine di tener vivo il patrimonio culturale italiano come bene comune anche per generazioni future;

j) La diffusione, progettazione, organizzazione anche su commessa o sulla base di appositi finanziamenti, di attività politiche formative e seminariali nelle discipline di sua competenza. Può farlo sia in via diretta sia a mezzo di enti, strutture, e organismi pubblici o privati ai quali può aderire o che può costituire in associazione con istituzioni consimili.

k) La promozione di intese con istituzioni teatrali, accademiche, enti scientifici e culturali, nazionali ed internazionali;

l) Lo svolgimento in proprio e/o in collaborazione con altri soggetti pubblici o privati, di attività di produzione teatrale, musicale e cinematografica, pubblicistica ed editoriale;

m) L'istituzione di borse di studio e premi a favore di giovani lavoratori dello spettacolo e della conoscenza italiani e stranieri nelle discipline di sua competenza anche per scongiurarne la dispersione e favorirne l'ingresso nel mondo del lavoro a difesa dei beni comuni della conoscenza critica e indipendente.

5.3 La Fondazione si avvale di ogni strumento utile al raggiungimento degli scopi sociali ed in particolare della collaborazione con gli Enti locali ed Istituzioni statali, europee ed internazionali, anche attraverso la stipula di apposite convenzioni, della partecipazione ad altre Fondazioni, Associazioni, società o Enti aventi scopi analoghi o connessi ai propri. La Fondazione potrà inoltre svolgere qualsiasi altra attività culturale,

politica o artistica e potrà compiere qualsiasi operazione economica o finanziaria, mobiliare o immobiliare, per il migliore raggiungimento dei propri fini.

La Fondazione non può svolgere attività diverse da quelle sopra indicate ad eccezione di quelle ad esse direttamente connesse o accessorie per natura a quelle statutarie istituzionali, in quanto integrative delle stesse.

#### Articolo 6. Patrimonio

6.1 Il patrimonio della Fondazione è costituito dall'aspettativa del pieno riconoscimento giuridico del Teatro Valle, da essa posseduto, come Bene Comune. Nelle more di una disciplina giuridica formale di tale nozione, il presente Statuto adotta quella contenuta nell'art I comma III lettera C del Disegno di Legge Delega predisposto dalla Commissione Ministeriale per la Riforma del Titolo II del Libro III del Codice Civile (D.Ministero Giustizia 21 giugno 2007): "Sono beni comuni le cose che esprimono utilità funzionali all'esercizio dei diritti fondamentali nonché al libero sviluppo della persona. I beni comuni devono essere tutelati e salvaguardati dall'ordinamento giuridico, anche a beneficio delle generazioni future. Titolari di beni comuni possono essere persone giuridiche pubbliche o privati. In ogni caso deve essere garantita la loro fruizione collettiva, nei limiti e secondo le modalità fissati dalla legge."

6.2 Dal patrimonio conoscitivo e di lavoro di tutti i comunardi valutabile in quanto sapere vivo (know how) capace di aver riconosciuto e rigenerato il Teatro Valle come bene comune durante la sua occupazione e di progettare e mettere in opera gli obiettivi politici e culturali di cui al presente statuto.

6.3 Dai proventi della sottoscrizione pubblica lanciata dal Comitato Teatro Valle Occupato Bene Comune simultaneamente alla presentazione del presente statuto, ossia di tutto quanto raccolto al fine di dar vita alla Fondazione nel periodo di tempo fra il 20 ottobre 2011 ed il 20 ottobre 2012 data di stipula dell'atto pubblico di Fondazione. La cifra è indicata in Euro 250.000,00.

6.4 Dai beni mobili ed immobili costituenti la proprietà del Comitato esistenti alla data dell'atto pubblico di Fondazione e che ulteriormente le pervenissero con la specifica destinazione all'incremento patrimoniale.

#### Articolo 7. Proventi

Le entrate della Fondazione sono costituite:

7.1 dal contributo previsto dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali per gli Istituti culturali nonché da ogni altro contributo pubblico o privato debitamente accettato nei modi e nelle forme previsti dal presente Statuto in coerenza con il Codice Politico;

7.2 da contributi di enti pubblici, collegati a singoli progetti e iniziative deliberate ai sensi del presente statuto;

7.3 da donazioni e sponsorizzazioni di soggetti privati accettate ai sensi del presente statuto;

7.4 dai proventi derivanti da contratti di ricerca o di produzione da essa conclusi, o dall'effettuazione di ricerche e produzioni ad essa commissionate ed accettate, o dalla partecipazione a consorzi con altri istituti italiani ed esteri;

7.5 dai proventi di eventuali diritti di autore propri; nonché da quelli della produzione e della messa in scena degli spettacoli presso il Teatro Valle o comunque dal Teatro Valle.

7.6 dai rimborsi elettorali di eventuali campagne referendarie promosse.

7.7 Dalle quote versate dai comunardi e dai soci sostenitori.

## Articolo 8. Organi della Fondazione

Sono organi della Fondazione:

- a) L'Assemblea
- b) Il Consiglio
- c) La direzione artistica
- d) Il comitato dei garanti
- e) Il tesoriere e il collegio dei revisori.

## Articolo. 9 Assemblea

### 9.1 Composizione e funzionamento dell'Assemblea

L'Assemblea, organo politico sovrano della Fondazione, rappresenta l'universalità dei comunardi, in numero illimitato, e le sue deliberazioni obbligano tutti i soci.

È composta dai soci comunardi e dai soci sostenitori.

Tutti i comunardi hanno uguali doveri e diritto ad un voto in Assemblea a prescindere dalla quota di partecipazione versata.

Hanno diritto di intervenire all'Assemblea tutti soci in regola con il versamento della quota sociale che siano iscritti nell'apposito quaderno

sociale da completarsi dopo il primo punto all'o.d.g. di ciascuna convocazione. Nessuno può essere rappresentato da altri.

L'Assemblea può dotarsi di collettivi di lavoro e cura del Bene Comune per elaborare proposte specifiche o per portare avanti i propri compiti. I comunardi possono partecipare al governo e al funzionamento pratico del Teatro Valle bene comune come individui o nell'ambito di uno dei Collettivi di Lavoro e Cura del bene Comune. I Collettivi, una volta ricevuto il mandato dell'Assemblea sono autonomi nell'organizzazione interna, e nel funzionamento.

## 9.2 Attribuzioni dell'Assemblea

L'Assemblea ha il compito di:

- a) Delineare gli indirizzi generali delle attività della Fondazione;
- b) Approvare la politica culturale del teatro, le modalità di organizzazione e di comunicazione, promuovere e ratificare la pianificazione pluriennale della Fondazione al fine di sostenere una progettualità di ampio respiro e lungo periodo;
- c) Eleggere i membri del Consiglio;
- d) Nominare con maggioranza qualificata dei 2/3 dei votanti un componente del Comitato dei garanti;
- e) Approvare il rendiconto economico finanziario consuntivo e il bilancio preventivo della Fondazione;
- f) Deliberare, nel rispetto del Codice Politico sulle richieste di adesione degli aspiranti soci e tenere aggiornato il quaderno della propria composizione; nei casi controversi, su proposta del Consiglio, deliberare l'accettazione dei contributi, delle donazioni, e dei lasciti;
- g) Deliberare sugli acquisti e le alienazioni dei beni immobili o dei mobili di valore superiore a Euro 50.000;
- h) Stabilire l'entità della quota d'ingresso e della quota sociale annuale nonché i termini di versamento della stessa con principi di non esclusione e di equità sociale;
- i) Deliberare, su proposta del Comitato dei garanti, sulle modifiche dello Statuto e del Codice Politico della Fondazione, mantenendone la natura viva e la capacità di garantire, nei contesti in trasformazione, gli obiettivi

della comunità raccolta intorno al Teatro Valle secondo i principi della cura del bene comune;

l) Determinare l'eventuale compenso dei componenti del Consiglio.

### 9.3 Convocazione dell'Assemblea

Il Consiglio convoca, presso la sede sociale o in un luogo concordato, almeno tre volte l'anno l'Assemblea. Essa può essere convocata in via straordinaria ogni qualvolta venga richiesto dal 25% del Consiglio, dal Comitato dei Garanti o da almeno il 5% dei comunardi.

### 9.4 Modalità di convocazione dell'Assemblea

Le modalità di convocazione dovranno garantire la più ampia partecipazione attraverso congrui tempi e mezzi di comunicazione, in ogni caso la convocazione con l'ordine del giorno dovrà essere pubblicata sul sito del teatro almeno 72 ore prima.

### 9.5 Delibere assembleari

Ogni comunardo ha diritto a un voto. Le deliberazioni dell'Assemblea sono prese a maggioranza qualunque sia il numero dei presenti. Nel conteggio della maggioranza dei voti non si tiene conto degli astenuti.

Per la modificazione del presente Statuto o per deliberare lo scioglimento della Fondazione e la devoluzione del suo patrimonio occorre il voto favorevole di almeno il settantacinque per cento dei comunardi presenti e il parere favorevole del Comitato dei Garanti.

L'Assemblea è presieduta da un

facilitatore indicato dalla stessa di volta in volta. Anche le funzioni di segretario sono svolte da persona nominata dall'Assemblea.

I verbali dell'Assemblea saranno redatti dal segretario, e firmati dal facilitatore e dal segretario. Essi sono approvati al primo punto all'ordine del giorno della seduta successiva.

Le decisioni prese dall'Assemblea impegnano tutti i Soci anche se dissenzienti o assenti.

I verbali dell'Assemblea sono resi pubblici tramite pubblicazione sul sito del Teatro Valle entro quarantotto ore dalla loro approvazione.

## Articolo 10. Consiglio

### 10.1 Nomina e Composizione

Tutti i componenti del Consiglio servono su base turnaria. I componenti del Consiglio possono essere eletti su autocandidatura o candidatura



dell'Assemblea. Il Consiglio deve essere espressione della pluralità della composizione sociale e professionale dell'assemblea garantendo il duplice principio della partecipazione allargata della cittadinanza e dell'autogoverno delle lavoratrici e dei lavoratori dello spettacolo.

Il Consiglio è composto da un numero di membri pari a 12. Ogni componente dura in carica 12 mesi. Si può essere rieletti una sola volta consecutiva mentre non ci sono limiti alla rielezione non consecutiva una volta trascorso un periodo di 12 mesi.

I componenti del Consiglio vengono eletti e decadono dall'incarico a gruppi di tre.

A gennaio e luglio l'assemblea ordinaria elegge sei membri del Consiglio e determina la tempistica

degli insediamenti. I componenti eletti e non ancora insediati possono partecipare senza diritto di voto ai lavori del Consiglio per garantire l'avvicendamento e la continuità.

I componenti del Consiglio turnario possono ricevere un trattamento economico stabilito dall'assemblea nelle forme e nella quantità.

## 10.2 Attribuzioni del Consiglio

Al Consiglio compete:

- a) Attuare le direttive generali stabilite dall'Assemblea e promuovere ogni iniziativa politica, giuridica o artistica volta al conseguimento degli scopi sociali anche al fine del pieno riconoscimento della cultura come bene comune;
- b) Assumere tutti i provvedimenti necessari per l'amministrazione ordinaria e straordinaria del Teatro Valle Bene Comune;
- c) L'assunzione del personale secondo i principi del codice politico della Fondazione;
- d) Predisporre il bilancio consuntivo e preventivo della Fondazione, delineare il programma politico - culturale del Teatro Valle Bene Comune;
- e) Redigere la "chiamata a proporre" per la selezione della direzione artistica secondo la vocazione del teatro e la previsione di spesa per la gestione; vagliare le proposte e motivare all'assemblea la scelta del progetto di Direzione Artistica selezionato che ne verifica la conformità alle indicazioni originarie;

f) Promuovere la raccolta dei fondi secondo i principi del codice politico; deliberare sulla loro accettazione e sollevare all'assemblea gli eventuali casi controversi.

g) Nominare i Revisori dei conti.

h) Nominare un membro del Comitato dei garanti che assume anche la carica di Presidente della

Fondazione

Il Consiglio assume le decisioni con il metodo del consenso. Il voto a maggioranza è determinante soltanto quando non sia stato possibile raggiungere il consenso per almeno due sedute. Resta ferma la possibilità di ricorrere all'assemblea quando ci sono almeno tre componenti del consiglio dissenzienti.

Articolo 11. Direzione artistica

11.1 Nomina e composizione

La direzione artistica viene assegnata dal Consiglio attraverso una pubblica "chiamata a proporre". Il progetto proposto può riguardare un arco temporale da uno a tre anni e verrà specificato di volta in volta nella chiamata.

Il progetto può essere articolato liberamente dagli artisti/operatori seguendo diverse linee di direzione:

a) Direzione singolare

b) Direzione d'ensemble

c) Direzione modulare secondo la linea temporale (alternanza consecutiva di più direttori nell'arco di tempo stabilito)

d) Direzione modulare secondo la linea funzionale (divisione della direzione in produzione, formazione, ospitalità etc.)

e) Direzione modulare secondo la linea dei diversi linguaggi artistici

f) Ogni altra forma elaborata dall'artista/operatore che risponde alla chiamata a proporre

11.2 Responsabilità e budget

Il budget e il compenso economico per la direzione artistica vengono fissati dal Consiglio. Il budget

viene indicato nella chiamata a proporre.

La direzione artistica risponde del suo operato nei confronti del Consiglio, dell'Assemblea e del Comitato dei Garanti. Essa deve conformarsi allo spirito del preambolo, della vocazione e del codice politico del presente statuto. Essa deve rispettare la vocazione artistica e le specifiche economiche della chiamata. L'Consiglio turnario e in seconda istanza l'assemblea, sentito il Comitato dei Garanti, possono prendere gli opportuni provvedimenti. Nei casi più gravi l'Assemblea può esautorare la direzione artistica.

### 11.3 Attribuzioni della direzione artistica

Alla direzione artistica compete:

- a) Predisporre le linee essenziali della direzione in linea con la vocazione e le specifiche declinazioni della chiamata ed i compiti di ciascuna sua componente nella realizzazione operativa dei programmi presentati e approvati.
- b) Concordare con il Consiglio e con il Tesoriere l'allocazione delle spese per la stagione, secondo principi di sostenibilità, giustizia ed ecologia della programmazione.

## Articolo 12. Il Comitato dei Garanti

### 12.1 Nomina e composizione

Il Comitato dei Garanti è l'organo di giurisdizione interna e di garanzia esterna del Teatro Valle Bene

Comune. Esso è composto da tre componenti scelti fra esponenti di indiscussa fama e carattere morale nella cittadinanza attiva. Il Comitato dei garanti dura in carica tre anni ed è rieleggibile una sola volta.

Un componente del Comitato dei Garanti è eletto dall'Assemblea a maggioranza dei 2/3; il secondo componente è eletto dal Consiglio con il metodo del consenso; i due componenti eletti dall'Assemblea e dal Consiglio eleggono il terzo componente. Il componente eletto dal Consiglio assume la carica di Presidente e quindi la rappresentanza legale della Fondazione.

### 12.2 Attribuzioni

Il Comitato dei Garanti deve:

- \* Proporre e raccogliere le proposte di eventuali modifiche del presente statuto.
- \* Ricevere – una volta l'anno – un rapporto redatto dal Consiglio

sull'andamento della Fondazione,  
verificare se la forma statutaria corrisponde alla prassi e alle esigenze della Fondazione, e proporre eventuali soluzioni per i problemi indicati dal rapporto.

\* Dirimere ogni controversia interna alla Fondazione che sia portata alla sua attenzione da uno degli organi statutari o da una componente del 20% dei comunardi.

\* Partecipare o delegare un suo componente per l'Assemblea annuale di rendicontazione della Fondazione.

\* Ricevere e gestire eventuali reclami provenienti dal mondo esterno circa il funzionamento del Teatro Valle.

12.3 I componenti del Comitato dei Garanti hanno poteri ispettivi sul funzionamento di tutti gli organi, al fine di verificare la coerenza fra il loro operato e lo spirito e la lettera del presente Statuto, del Preambolo, della Vocazione e del Codice Politico. Essi possono partecipare, senza diritto di voto ai lavori dell'Assemblea o del Consiglio. Essi possono altresì partecipare a ogni incontro di natura politica con soggetti esterni pubblici e privati volto a dare pieno sviluppo al progetto culturale del Teatro Valle.

#### Articolo 13. IL TESORIERE ED I REVISORI DEI CONTI

13.1 Il Consiglio nomina un Tesoriere che è responsabile di mantenere in ordine i conti della Fondazione. Il Tesoriere predispone materialmente i bilanci preventivi e consultivi e si occupa del rispetto di ogni scadenza ed adempimento di legge. Il Tesoriere pone la firma sul Conto Corrente Bancario intestato alla Fondazione, tenuto presso una Banca Etica. Il Tesoriere supervisiona altresì, insieme al Consiglio, l'attività di raccolta fondi a sostegno dei programmi generali e di singoli progetti della Fondazione;

13.2 Il Collegio dei Revisori dei Conti controlla la regolare tenuta della contabilità e redige una relazione al bilancio di esercizio. Il Collegio dei Revisori dei Conti è composto da tre membri effettivi e due supplenti iscritti al registro dei Revisori Contabili. I componenti del Collegio dei Revisori durano in carica tre anni e possono essere confermati.

13.3 Il Collegio esamina il bilancio di previsione, le relative variazioni ed il conto consuntivo, redigendo apposite relazioni; effettua verifiche di

cassa con periodicità trimestrale; accerta inoltre la regolare tenuta dei libri e delle scritture contabili.

#### Articolo 14. ESERCIZIO SOCIALE

Gli esercizi sociali si chiudono il 31 dicembre di ogni anno e con la chiusura dell'esercizio verrà formato il bilancio che dovrà essere presentato all'Assemblea per l'approvazione entro tre mesi dalla chiusura dell'esercizio sociale.

I proventi delle attività, gli utili e avanzi di gestione, nonché fondi, riserve o capitale non verranno distribuiti, neanche in modo indiretto, durante la vita della Fondazione salvo che la destinazione o la distribuzione non siano imposti per legge, e pertanto saranno portati a nuovo, capitalizzati e utilizzati per lo svolgimento delle attività istituzionali ed il raggiungimento dei fini perseguiti dalla Fondazione.

#### Articolo 15. SCIoglimento

In caso di scioglimento il patrimonio della Fondazione non potrà essere diviso tra i comunardi ma, su proposta del Consiglio, sentito il Comitato dei garanti e con delibera dell'Assemblea, sarà interamente devoluto ad altre associazioni operanti in identico o analogo settore o comunque a fini di pubblica utilità.

#### Articolo 16. NORME FINALI

In nessun caso, neppure nel caso di scioglimento della Fondazione, il Teatro Valle potrà essere governato in modo dissonante rispetto alla sua natura di bene comune. In particolare in nessun caso esso potrà essere collocato in commercio o in altro modo mercificato. Nessun rapporto fra i componenti e le istituzioni della presente Fondazione potrà dar luogo a pratiche di sfruttamento e ad irragionevoli dinamiche di diseguaglianza anche economica.

Il presente articolo non può essere oggetto di modifiche statutarie.

BOZZA PROVVISORIA

VOCAZIONE

PREMESSA

Uno dei caratteri italiani, e forse quello che è più malefico per l'efficienza della vita pubblica del nostro paese, è la mancanza di fantasia drammatica.

Antonio Gramsci

La realtà è la resistenza delle cose a ciò che si dice di esse.

Eduardo Del Estal

La proposta di fare del Teatro Valle un luogo dedicato alle drammaturgie italiane e contemporanee

risponde all'esigenza di riaprire un processo di narrazione e rappresentazione della realtà, che nell'ultimo mezzo secolo della vita del nostro paese ha subito un'involuzione, un congelamento. La narrazione del presente è stata colonizzata dalla politica, che trasformatasi nell'amministrazione pubblica delle immagini, ne ha acquisito il monopolio producendo una spaccatura profonda tra realtà e sua rappresentazione. Gli artisti si sono lasciati da un lato sottrarre i propri strumenti di svelamento dei meccanismi mistificatori e dall'altro spogliare della forza sovversiva della creazione di realtà diverse, possibili, immaginarie.

Salvo poche eccezioni, che rimarcano la tendenza generale, le scritture sceniche si sono rintanate nella rinuncia alla contemporaneità o in una soggezione autocensoria. Estetica, tematiche, funzione didattica e sociale, denuncia, sono recinti – spesso rigorosamente separati – nei quali sopravvivono le creature in cattività che non si azzardano a immaginare realtà differenti, che non affondano lo sguardo nella carne degli uomini.

È necessario rifondare un processo di apprendimento, che si immerga nella contemporaneità, indagando tutte le forme di scrittura scenica, mettendole a confronto, favorendone la contaminazione.

Tutto questo deve accadere nel luogo fisico del teatro, dove gli artisti si incontrano e scontrano, studiano, dialogano, osservano, si aprono. È fondamentale la creazione di un crocevia di esperienze, nazionali e internazionali, che raccolga linguaggi diversi e intergenerazionali, che muti costantemente i suoi indirizzi, mantenendo costante l'apertura e plurali le proposte formative.

**BOZZA PROVVISORIA**

**CODICE POLITICO**

Per noi il rispetto dei diritti dei lavorat\*, la promozione e il sostegno degli artisti, delle loro attività e della loro autonomia, il rispetto di un sistema ecologico e trasparente è parte integrante di un modello di

gestione culturale. Qui di seguito i principi fondamentali del codice politico.

Il Teatro Valle ripudia ogni forma di lavoro precario “considerando che la natura aleatoria e talvolta

incerta della professione artistica deve essere necessariamente compensata dalla garanzia di una protezione sociale sicura” come indicato dalla Risoluzione Europea. Questa aleatorietà vale per gli artisti, non dovrebbe valere per maestranze e tecnici a cui comunque devono essere garantiti i diritti, metterei una frase ad hoc anche per loro.

Si impegna al rispetto dei diritti e della dignità delle lavoratrici e dei lavoratori, a garantire la trasparenza delle relazioni e il diritto d’ascolto, a mantenere un principio di giustizia nella distribuzione delle paghe evitando un eccessivo squilibrio tra la minima e massima.

Si impegna ad accettare esclusivamente forme di finanziamento etico e in conformità con i principi di rispetto del bene comune, della dignità umana, della sostenibilità ambientale e del ripudio della guerra.

Si impegna a mantenere la gestione del teatro secondo principi di ecosostenibilità. Questi principi si concentrano molto sulla gestione "interna" e sui rapporti "esterni" (formazione del pubblico, partecipazione dei cittadini, cultura come bene comune ovvero per tutte e tutti, ruolo politico nelle lotte per i beni comuni, democrazia diretta, etc..)