



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di laurea

Cultura come bene comune: la prospettiva delle occupazioni culturali in Italia
Teoria e pratiche di un modello di produzione culturale dal basso

Relatore

Ch. Prof. Daniele Goldoni

Correlatore

Ch.ssa Prof.ssa Francesca Coin

Laureanda

Vera Lipreri

Matricola: 837642

Anno Accademico

2013/2014

*Viele sehen es so, als drängten wir uns
Zu den abgelegensten Verrichtungen
Bemühten uns um seltene Aufträge
Unsere Kräfte zu erproben oder unter Beweis zu stellen-
Aber in Wirklichkeit sieht besser, wer
Uns einfach das Unvermeidliche tun sieht:
Möglichst gerade zu gehen, die Hindernisse des Tages
Zu überwinden, die Gedanken zu vermeiden, die
Schlimme Folgen gehabt haben, die günstigen
Ausfindig zu machen, eben:
Den Weg des Tropfens zu bahnen im Fluss, der sich
Durch das Geröll den Weg bahnt.*

Molti pensano che noi ci diamo da fare
nelle faccende più peregrine,
ci affatichiamo in strane imprese
per saggiare le nostre forze o per darne la prova.
Ma in realtà è più nel vero chi ci pensa
intenti semplicemente all'inevitabile:
scegliere la strada più dritta possibile, vincere
gli ostacoli del giorno, evitare i pensieri
che hanno avuto esiti cattivi, e scoprire
quelli propizi, in breve:
aprire la strada alla goccia del fiume che si apre
la strada in mezzo alla pietraia.

Bertolt Brecht

Cultura come bene comune: la prospettiva delle occupazioni culturali in Italia
Teoria e pratiche di un modello di produzione culturale dal basso

Indice

Introduzione

Capitolo 1. La cultura in tempo di crisi, tra tagli e promesse di rilancio economico

- Lo stato dell'arte
- L'equazione Cultura = Sviluppo, unica via (?)
- Oltre la crisi verso l'affermazione della cultura come bene comune

Capitolo 2. Le occupazioni culturali tra teoria e pratiche del comune

- Quando si afferma il comune nell'arte si può anche pensare di volare: gli esempi di S.a.L.E. Docks, Teatro Valle Occupato e Macao
 - S.a.L.E. Docks - Signs and Lyrics Emporium, Venezia
 - Teatro Valle Occupato, Roma
 - MACAO - Nuovo centro per le arti, la cultura e la ricerca, Milano
- Lavoratori dell'arte
- Città viva vs città creativa
- Claiming the commons

Capitolo 3. Partecipazione, orizzontalità, apertura: qualcosa di nuovo sul fronte dell'arte?

- Questa non è una mostra (Open#6)
- Arte e partecipazione. Il problematico confine tra teoria estetica e pratica sociale

In conclusione, serve un apparecchio per...

Introduzione

Il presente lavoro nasce dalla volontà di comprendere a fondo il percorso intrapreso, più di un anno fa, all'interno di un'occupazione culturale. Non si parla certo di motivazioni personali, ma piuttosto della necessità di riflettere su quanto fatto, metterlo in dubbio, valutarlo e collocarlo entro un quadro che ne fornisca un'lettura più ampia rispetto alla semplice attività quotidiana. Ho iniziato chiedendomi il perché della mia personale scelta, ma ben presto mi sono accorta che la questione non poteva essere posta al di fuori della comprensione dell'intero fenomeno: capire cosa s'intende per occupazione culturale, quali e quante sono, come funzionano, che obiettivi si prefiggono, che modalità sviluppano per raggiungerli, di quali proposte si fanno portatrici... Il mio interesse personale si è dunque trasformato nella ricerca che ha dato vita a questa tesi. Si è trattato di un compito non semplice, che mi ha portata ben oltre i confini delle materie del mio corso di studi, per concretizzarsi nel tentativo di fornire uno spaccato, il più chiaro e comprensibile possibile, di esperienze per loro natura estremamente complesse, caratterizzate da un alto grado di informalità nei meccanismi di funzionamento e da uno stretto intreccio di riflessioni teoriche e pratiche. Principale obiettivo del lavoro è quello di fornire una descrizione di come questi spazi si organizzano ed agiscono, collocandone l'esperienza all'interno del contesto sociale in cui operano e del *frame* teorico che sostengono e che contribuiscono a definire, nel tentativo di rispondere alla domanda che sta alla base dell'intera ricerca: queste esperienze funzionano? o meglio: le occupazioni culturali rappresentano un reale modello alternativo? Se sì, in che modo? E ancora: alternativo a cosa?

Consapevole del fatto che il mio diretto coinvolgimento avrebbe necessariamente dato un taglio poco neutrale al lavoro, ho deciso di adottare un approccio metodologico il più possibile "fotografico", facendo ampio riferimento a testi ed esempi concreti, nel tentativo di non scendere nell'opinione. L'immagine che ne esce ritrae (o almeno ci prova) quello che accade all'interno delle occupazioni culturali: cosa si discute, come ci si relaziona, cosa si fa, perché lo si fa e come. Ritengo che descrivere sia il primo passo, preliminare ed indispensabile a qualsiasi tipo di analisi e valutazione. Sulla scorta di quanto esposto sono giunta a delle conclusioni personali, altri si attesteranno su posizioni completamente diverse, ciò che non cambia è la necessità di partire dalla conoscenza della realtà in

questione, cosa che mi sono preoccupata di fornire, altrimenti non è possibile alcuna valutazione, solo opinioni d'accatto o peggio pregiudizio.

Mi sono inoltre posta l'obiettivo di rendere quanto esposto comprensibile ad un pubblico non necessariamente informato sul tema. Ho scelto dunque di dividere il lavoro in tre capitoli:

il primo, di carattere introduttivo, si pone lo scopo di presentare il contesto entro il quale le occupazioni culturali si trovano ad operare e rispetto al quale rappresentano una forma di resistenza. Si procede dunque con l'analisi delle politiche italiane in materia culturale, chiedendosi a quale tipo di logica rispondano e quali risultati arrivino a produrre. Parallelamente si esaminano le posizioni espresse dai sostenitori della necessità di un maggiore intervento da parte dei privati in materia culturale, espresse nel noto "Manifesto per la cultura" del Sole24Ore. Domandandosi se il modello di gestione pubblica e quello privato siano in contrapposizione o meno, si passerà ad analizzare la posizione espressa dalle occupazioni culturali che vede nella definizione di cultura come bene comune (*commons*) la possibilità di superare i limiti e le contraddizioni dei due modelli egemoni.

Il secondo capitolo, dopo aver chiarito cosa s'intende per occupazione culturale e quali esperienze vengano prese in considerazione, presenta brevemente i tre spazi (Macao, S.a.L.E. Docks, Teatro Valle Occupato) attorno ai quali, per necessità di sintesi, si è concentrata la ricerca. Si passa poi a considerare tre tematiche-chiave all'interno del dibattito sostenuto dagli spazi occupati: il lavoro immateriale, il rapporto tra cultura e *gentrification* e la definizione di una gestione culturale del comune. Al piano teorico si affiancano esempi delle pratiche messe in atto dalle singole esperienze: progetti, campagne, azioni pubbliche.

Il terzo capitolo si concentra su un particolare progetto (Open#6 di S.a.L.E. Docks), portato come esempio del tipo di produzioni che si possono realizzare in un'occupazione culturale. Uno sguardo alla realizzazione della mostra-processo, avvenuta all'interno dei magazzini del sale di Venezia, ci permette inoltre una valutazione di come meccanismi decisionali, basati sui principi di partecipazione, orizzontalità ed apertura, vengano posti in atto nella realtà. Si tenterà inoltre di fornire un generale giudizio sul valore di un'esperienza come quella di Open#6, individuando criteri specifici e di collocarla all'interno del più ampio dibattito artistico, al fine di valutare similitudini e differenze rispetto a pratiche e teorie estetiche *mainstream*.

Le conclusioni, oltre a fornire una risposta al quesito di fondo, sono luogo di una riflessione sulle prospettive future, che si aprono alle occupazioni culturali.

Capitolo 1

La cultura in tempo di crisi, tra tagli e promesse di rilancio economico

“Con la cultura non si mangia. Di cultura non si vive, vado alla buvette a farmi un panino alla cultura e parto dalla Divina Commedia” G. Tremonti.

Correva l'anno 2010, la crisi economica era ormai un fatto innegabile e l'allora ministro dell'economia Giulio Tremonti riassumeva con queste parole, divenute tristemente celebri, l'impegno che il governo Berlusconi assumeva nei confronti della cultura italiana: liberarsi di un peso inutile in quanto, secondo il parere del ministro, non produttivo. Era il 2010 e termini quali *austerity*, *spending review*, tagli iniziavano a far parte del vocabolario quotidiano, molti si indignarono ma nessuno si sorprese di fronte al trattamento riservato alla cultura dal quel momento in avanti: masticata e sputata, per restare in linea con l'efficace metafora.

Sono ormai anni che, nel nostro paese, le pagine di giornale affiancano sistematicamente la parola cultura alla parola tagli. La situazione è generalmente descritta con toni catastrofici e l'inadeguatezza della gestione pubblica del patrimonio, tra ristrettezze economiche ed episodi di corruzione, palese. La risposta? tagliare. Tagliare e vendere.

Quello che, a prima vista, può apparire l'effetto contingente di una fase di stagnazione economica, porta in sé conseguenze ben più profonde: ciò a cui stiamo assistendo negli ultimi anni è il processo attraverso il quale lo Stato si dimette dal proprio ruolo in ambito culturale per lasciare campo libero ad un altro modello di gestione e produzione culturale, incarnato dal pensiero della privatizzazione del patrimonio e dal settore produttivo, peculiare del capitalismo avanzato, puntualmente definito da Theodor W. Adorno, già negli anni quaranta, "industria culturale"¹. Tale modello è presentato oggi da molti economisti (e non solo) come l'unica soluzione all'inefficacia ed inefficienza della gestione pubblica: la cultura, ribattezzata (o confusa) col più accattivante termine creatività, viene presentata come il fattore determinante del futuro sviluppo economico, ma anche sociale e culturale

¹ Cfr Adorno Theodor W., *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug* in Max Horkheimer, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung* (1947), trad. it. di Renato Solmi, *L'industria culturale in Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1997.

del paese; si arriva così alla situazione paradossale per la quale un bene pubblico (la cultura) deve essere tolto dalla sua dimensione collettiva, assimilato (digerito potremmo metaforicamente dire) dall'industria culturale e solo in questo modo poter tornare sotto forma di beneficio alla società. Il privato che valorizza il pubblico, con un vocabolario un po' desueto potremmo addirittura dire, il capitale a servizio del sociale. Sembra la soluzione perfetta. Vedremo di seguito come spesso, dietro alle luccicanti promesse dell'industria culturale, si celino meccanismi tutt'altro che virtuosi e di certo non guidati dal principio della pubblica utilità.

Ma per ora questo è un processo in corso e, sebbene accelerato dalla crisi economica, ancora lontano dal compimento, infatti ad oggi la gran parte della gestione del settore culturale in Italia è ancora controllata dallo Stato. E' dunque utile capire come questa gestione si realizza. Sulla questione dell'industria culturale torneremo più avanti.

Lo stato dell'arte

*“Mi scusi Presidente
ma forse noi italiani
per gli altri siamo solo
spaghetti e mandolini.
Allora qui mi incazzo
son fiero e me ne vanto
gli sbatto sulla faccia
cos'è il Rinascimento.”*

(G. Gaber, Io non mi sento italiano)

In Italia, quando si parla di cultura, si verifica un generale assenso su due questioni: il bel paese ha una quantità eccezionale di patrimonio culturale² e la sopravvivenza dello stesso è minacciata dalla patologica incapacità dello Stato di prendersene cura. Di certo una tale affermazione non è smentita dai dati: l'Italia investe in cultura una percentuale della propria spesa pubblica pari all'1,1% quando la media europea è il 2,2%; la situazione è

² Al di là delle esagerazioni giornalistiche, arrivate a sostenere che l'Italia possieda il 50% del patrimonio artistico mondiale (senza tuttavia spiegare cosa si debba intendere per patrimonio artistico), vi è un dato inconfutabile: il nostro è in cima alla lista dei paesi con il maggior numero di siti individuati come patrimonio dell'umanità dall'UNESCO. Fonte: <http://www.unesco.it/cni/index.php/cultura/patrimonio-mondiale>

aggravata da una spesa per l'istruzione pari all'8,5% a fronte di una media europea di 10,9%, il che ci colloca penultimi tra i paesi UE³.

Se è vero che lo stato italiano destina ben poco in cultura è dunque ancora più importante capire secondo quali criteri questi fondi vengono ripartiti. La seguente tabella mostra le risorse finanziarie attribuite al MiBAC nel 2012⁴, suddivise per "missione", ovvero per finalità:

Tabella 1: Le missioni e i programmi dello stato di previsione del MiBAC – anno 2012

Missione 017. Ricerca e innovazione		
Programma	Stanziamiento iniziale	Stanziamiento definitivo
017.004 Ricerca in materia di beni e attività culturali	63.814.012,00	70.837.655,00
Missione 021. Tutela e valorizzazione dei beni e attività culturali e paesaggistici		
Programma	Stanziamiento iniziale	Stanziamiento definitivo
021.2 Sostegno, valorizzazione e tutela del settore dello spettacolo	449.543.450,00	449.538.983,00
021.5 Vigilanza, prevenzione e repressione in materia di patrimonio culturale	6.292.200,00	6.292.200,00
021.6 Tutela dei beni archeologici	210.053.530,00	253.578.951,00
021.9 Tutela dei beni archivistici	116.779.337,00	140.697.083,00
021.10 Tutela dei beni librari, promozione e sostegno del libro e dell'editoria	134.271.197,00	157.885.803,00
021.12 Tutela delle belle arti, dell'architettura e dell'arte contemporanee; tutela e valorizzazione del paesaggio	269.498.329,00	327.079.533,00
021.13 Valorizzazione del patrimonio culturale	8.782.607,00	29.379.128,00
021.14 Coordinamento ed indirizzo per la salvaguardia del patrimonio culturale	6.681.698,00	8.516.688,00
021.15 Tutela del patrimonio culturale	272.018.497,00	277.687.806,00
Missione 032. Servizi istituzionali e generali delle amministrazioni pubbliche		
Programma	Stanziamiento iniziale	Stanziamiento definitivo
032.2 Indirizzo politico	9.201.683,00	10.350.787,00
032.3 Servizi e affari generali per le amministrazioni di competenza	35.181.091,00	57.805.994,00
Missione 033. Fondi da ripartire		
Programma	Stanziamiento iniziale	Stanziamiento definitivo
033.1 Fondi da assegnare	105.311.851,00	18.676.518,00
Totale	1.687.429.482,00	1.808.327.129,00*

Fonte: dati Rendiconto generale dello Stato anno 2012.

* Il dato tiene conto anche della riscrittura dei residui preenti e dei debiti progressi

³ Dati Eurostat.

⁴ Fonte: *Relazione sulla performance 2012 del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo*, agosto 2013

Gli stessi dati sono presentati anche ripartiti per centri di responsabilità⁵, permettendoci di avere una visione più approfondita di come i finanziamenti vengano suddivisi tra le varie strutture operative:

Centro di responsabilità	% Stanziamento definitivo	Stanziamento definitivo
Gabinetto e Uffici di diretta collaborazione all'opera del Ministro	0,92%	16.642.987,00
Segretariato generale	1,49%	26.948.992,00
Direzione generale archivi	8,46%	152.907.875,00
Direzione generale per le biblioteche, gli istituti culturali ed il diritto d'autore	8,86%	160.129.316,00
Direzione generale per le antichità	14,38%	260.019.250,00
Direzione generale per lo spettacolo dal vivo	20,28%	366.813.328,00
Direzione generale per il cinema	4,57%	82.725.655,00
Direzione generale per la valorizzazione del patrimonio culturale	1,62%	29.379.128,00
Direzione generale per il paesaggio, le belle arti, l'architettura e l'arte contemporanea	19,43%	351.275.182,00
Direzione generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio ed il personale	19,99%	361.485.416,00
Totale	100,00%	1.808.327.129,00*

Fonte: dati Rendiconto generale dello Stato anno 2012.

* Il dato tiene conto anche della reiscrizione dei residui per enti e dei debiti pregressi

Per quanto riguarda la presente ricerca, le tabelle mostrano un dato importante: la logica profondamente conservatrice sulla scorta della quale vengono ripartiti i fondi, la cui assegnazione è nettamente sbilanciata verso la missione “tutela e valorizzazione dei beni e attività culturali e paesaggistici”. Viene dunque da chiedersi: Che margine è lasciato alla produzione culturale? Quale spazio per il contemporaneo⁶?

Si nota dunque come i fondi assegnati ad attività che prevedano una produzione di nuove opere siano qui rappresentati da tre sole categorie: cinema (4,57%), spettacolo dal vivo (20,28%) e la macro-categoria “paesaggio, belle arti, architettura e arte contemporanea” (19,43% che va però suddiviso tra le quattro aree indicate).

Il documento non sembra trovare una risposta alla questione nemmeno per quanto riguarda le priorità politiche individuate: “1. Tutelare i beni culturali e paesaggistici. 2. Promuovere la conoscenza e la fruizione dei beni e delle attività culturali in Italia e all'estero anche favorendo la partecipazione dei privati; potenziare il sostegno al settore

⁵ Fonte: *Relazione sulla performance 2012 del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo*, agosto 2013

⁶ Si utilizza qui il termine “contemporaneo” riferendosi non tanto ad una definizione storico-artistica ma piuttosto alla produzione di nuovi significati.

dello spettacolo. 3. Migliorare l'efficienza e l'efficacia complessiva dell'attività istituzionale; razionalizzare l'attività gestionale e le strutture operative”⁷.

L'analisi di un ulteriore documento⁸, “*MiBAC 2012. Finalità, attività, dati*”, ci mostra forse meglio la reale consistenza dell'impegno pubblico nell'ambito delle arti visive contemporanee⁹:

Numeri del ministero (2012)
420 istituti statali
200 musei
108 aree archeologiche
112 monumenti aperti al pubblico
36.345.949 visitatori
5 istituti oltre il milione di ingressi
1.808.327.129,00 euro stanziati in totale dal MiBAC
Numeri relativi al contemporaneo
3 musei statali di arte contemporanea
4 fondazioni partecipate o vigilate dal MiBAC (Biennale di Venezia, Triennale di Milano, Quadriennale di Roma, Maga di Gallarate)
6 iniziative di sostegno ai giovani artisti
1.600.000 euro per il Piano per l'arte contemporanea

⁷ Fonte: *Relazione sulla performance 2012 del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo*, agosto 2013

⁸ Consultabile al sito www.beniculturali.it/mibac

⁹ L'aggettivo si riferisce qui ad una periodizzazione di tipo storico-artistico, quindi non solo all'ambito delle nuove produzioni.

Leggendo la tabella in esame con approccio comparativo, risulta piuttosto evidente come l'interesse per il contemporaneo, quantomeno nel campo delle arti visive, sia piuttosto scarso.

Resta dunque da chiedersi quale sia la situazione per le *performing arts*. In questo caso si rende necessaria un'analisi del riparto del Fondo Unico per lo Spettacolo¹⁰ (F.U.S. ripartito su più centri di responsabilità):

Attività	stanziamento	%
Fondazioni liriche	193.388.080	47%
Attività musicali	58.016.424	14,1%
Attività di danza	10.286.600	2,5%
Attività teatrali di prosa	65.998.825,6	16,04%
Attività circensi e spettacolo viaggiante	6.336.545,6	1,54%
Attività cinematografiche	76.491.157,6	18,59%
Osservatorio dello spettacolo	822.928	0,2%
Spese funzionamento comitati e commissioni	123.439,2	0,03%

Il dato macroscopico, che attira subito l'attenzione, è il divario tra i finanziamenti concessi alle fondazioni liriche rispetto ad ogni altra attività. Tale scelta non può che essere dettata da una logica di ripartizione estremamente tradizionalista e conservatrice. La situazione non è però differente nemmeno nel caso del teatro di prosa, infatti, se si consultano i documenti dettagliati che mostrano la ripartizione tra i vari soggetti interessati, si noterà una netta prevalenza al finanziamento di grandi istituzioni (Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. Amico" di Roma, Fondazione Istituto Nazionale del Dramma Antico di Roma, Fondazione La Biennale di Venezia- sezione teatro) e di teatri stabili, che necessitano di fondi consistenti per coprire alte spese di funzionamento. Lo stesso

¹⁰ Dati riferiti al 2012. Fonte: <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it>

discorso può essere fatto in ambito musicale dove la preferenza è accordata a teatri di tradizione e istituti concertistico-orchestrai¹¹.

Il quadro che emerge da questa analisi, non certo rassicurante, traccia l'immagine di un paese i cui scarsi investimenti in cultura a fatica rispondono alle necessità di conservazione e valorizzazione del patrimonio, motivo per il quale alla ricerca e produzione contemporanea non restano che le briciole.

L'equazione Cultura = sviluppo, unica via (?)

L'attuale situazione, frutto di una crisi economica sistemica, caratterizzata da un mercato del lavoro in stallo, dal lento sgretolarsi del modello del *welfare state* in molti paesi e dunque dall'inasprirsi delle condizioni di vita per molti cittadini, impone la necessità di individuare un modello di sviluppo che possa aprire una nuova fase positiva per i paesi europei. Riguardo quale debba essere tale modello si coglie un generale assenso che individua nell'equazione cultura = sviluppo (economico) la medicina che risveglierà l'economia occidentale dal coma profondo in cui versa.

Non si tratta certo di una grande novità, da più di un decennio gli specialisti propongono e discutono teorie economiche che fanno della cultura (in un senso davvero molto ampio del termine) il proprio *core*: dall' "economia dell'esperienza" postulata da Pine e Gilmore nel 1998, passando per la "*creative economy*" di Howkins per giungere alle teorie sulla *creative class* di Richard Florida (citando solo alcuni esempi), il tentativo è quello di sistematizzare un modello economico in cui il prodotto sia (sempre più) immateriale, culturale. La novità risiede piuttosto nell'accettazione acritica su larga scala di tale pensiero. L'equazione cultura = sviluppo è il *refrain* continuamente proposto da economisti, politici ed istituzioni, senza che nessuno si sogni di metterlo in discussione, l'unica via che condurrà l'economia occidentale oltre il tunnel della crisi.

¹¹ Fonte: <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it>

Il Manifesto della Cultura, apparso sulle pagine del Sole 24 Ore nel febbraio 2012, è un interessante esempio in ambito italiano di teorizzazione della “nuova”¹² tendenza che lega a doppio filo cultura e sviluppo. Il manifesto procede proponendo una strategia di rilancio economico del Bel paese, articolata in cinque punti.

Il primo, intitolato “una costituente per la cultura”, richiamando l’articolo 9¹³ della Costituzione Italiana, sottolinea come sviluppo della cultura, della scienza, della tecnica e tutela del paesaggio e del patrimonio culturale siano temi strettamente intrecciati tra loro. Viene introdotto poi il nodo centrale del manifesto: “niente cultura, niente sviluppo”¹⁴. Cosa s’intenda nel documento per sviluppo sembra essere piuttosto contraddittorio dal momento che, da un lato, il manifesto asserisce che “per "sviluppo" non [s’intende] una nozione meramente economicistica, incentrata sull’aumento del Pil, che si è rivelato un indicatore alquanto imperfetto del benessere collettivo e ha indotto, per fare solo un esempio, la commissione mista Cnel-Istat¹⁵ a includere cultura e tutela del paesaggio e dell’ambiente tra i parametri da considerare”¹⁶; dall’altro però prosegue sostenendo: “La crisi dei mercati e la recessione in corso, se [...] ci impartiscono una dura lezione sul rapporto tra speculazione finanziaria ed economia reale, dall’altro devono indurci a ripensare radicalmente il nostro modello di sviluppo.”¹⁷ Da queste parole risulta dunque piuttosto

¹² Sebbene oggi si tenda a considerare l’equazione cultura=sviluppo un’idea nuova ed innovativa, non bisogna dimenticare che tale pensiero si sviluppa almeno all’inizio degli anni ’80, nel contesto del dibattito sul post-fordismo. Nel 1982 Sharon Zukin, nel testo *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, parla di “artistic mode of production” sottolineando come esso stia velocemente espandendosi all’interno della società newyorkese, allo stesso modo l’ “artistic class” espande velocemente la propria definizione fino a comprendere la nuova classe media. Il dibattito sul ruolo dei creativi era dunque già da lungo tempo avviato quando, nel 2002, Richard Florida pubblica il noto e spesso citato *The rise of the creative class : and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, nel quale definisce la creative class e la individua quale motore di sviluppo economico.

Un’accurata analisi dello sviluppo del tema della creative class è stato realizzato dall’artista e teorica M. Rosler, *Culture class: Art, Creativity, Urbanism*, www.e-flux/journals , dicembre 2010, marzo 2011, maggio 2011.

¹³ “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione.” Costituzione Italiana, Art. 9.

¹⁴ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

¹⁵ B.E.S.

¹⁶ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

¹⁷ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

evidente che, malgrado l'attenzione posta nel non restringere il concetto di sviluppo ad una visione "meramente economicista", quello espresso sia tuttavia un concetto squisitamente economico, che mira ad individuare un modello di sviluppo "per il consolidamento di una sfera pubblica democratica, per la *crescita reale* e per la rinascita dell'occupazione."¹⁸ Si legge dunque, tra le righe del discorso, come quella che era stata inizialmente presentata come un'innocua equazione (cultura=sviluppo) non risulti in fondo tanto neutra, dal momento che quello proposto è piuttosto un nesso di mezzo-fine: il fine, dichiarato dal Manifesto, è quello dello sviluppo economico, il mezzo: la cultura. Se il motore dello sviluppo economico si è bruciato tutte le risorse materiali disponibili, la cultura è l'ultimo carburante che ci resta. Ma pur essendo chiaro il ruolo della cultura ("nutrire" lo sviluppo economico del paese), non lo è altrettanto chi debba occuparsene e come ciò debba avvenire, dal momento che, a differenza del carbone e del petrolio, la cultura non giace placidamente nel sottosuolo in attesa di essere estratta.

Chi sia preposto a tale compito è il tema centrale dei punti 2 e 3 ("Strategie di lungo periodo" e "Cooperazione tra i ministeri"), dove si legge: "La cultura e la ricerca innescano l'innovazione, e dunque creano occupazione, producono progresso e sviluppo. La cultura, in una parola, deve tornare al centro dell'azione di governo. Dell'intero Governo, e non di un solo ministero che di solito ne è la Cenerentola."¹⁹ E' dunque il governo (lo Stato) a doversi impegnare nel rilancio della cultura. Tale posizione sembra essere contraddetta, non solo dai fatti, ma dal Manifesto stesso, laddove, poche righe oltre si legge: "Se oggi quelle stesse città che sono state laboratori viventi sembrano traumatizzate da un senso di inadeguatezza nell'interpretare le nuove sfide, ciò va ascritto a precise responsabilità di governo e a politiche e pratiche decisionali sbagliate. Negli ultimi decenni nel nostro paese – a differenza di altri, Francia, Germania, Stati Uniti oltre a economie recentemente "emerse" – è accaduto esattamente l'inverso di ciò che era necessario. Si è affermata la marginalità della cultura, del suo Ministero, e dei Ministeri che se ne occupano (Beni e Attività Culturali e Istruzione, Università e Ricerca) considerati centri di spesa improduttiva, da trattare con tagli trasversali"²⁰. Si giunge dunque al paradosso per il quale lo stato, individuato come principale responsabile della marginalità nella quale la cultura italiana è stata relegata, è allo stesso tempo invocato come suo salvatore. Chi ha affossato la

¹⁸ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

¹⁹ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

²⁰ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

cultura? Il governo. Chi le ridarà il risalto che merita? Il governo. Il paradosso è evidente e quantomai poco convincente.

Nel terzo punto (“Cooperazione tra ministeri”) si scorge un’ ulteriore sfumatura che ci aiuta a meglio comprendere punto di vista e finalità di chi ha scritto il Manifesto, si legge infatti: “Inoltre il ministero dei Beni Culturali e del paesaggio dovrebbe agire in stretta coordinazione con quelli dell’Ambiente e del Turismo. Non si tratta solo di una razionalizzazione di risorse e competenze, ma dell’assunzione di responsabilità condivise per lo sviluppo. Responsabilità né marginali né rinviabili”.²¹ Al di là del preoccupante riferimento alla razionalizzazione delle risorse (ma non si era detto che bisogna investire di più in cultura?) si evidenzia qui un altro binomio che a lungo è stato il refrain di economisti e politici, quello che lega sviluppo e (più) turismo. Ciò che pare delinarsi dalle parole del Manifesto è un modello di sviluppo in cui la cultura rappresenta il carburante (input per usare un termine caro agli economisti) di una produzione che può assumere svariate forme, tra le quali il turismo (ed i prodotti ad esso collegato) rappresentano un settore privilegiato, altrimenti non si comprenderebbe il motivo della “stretta coordinazione” tra ministeri. Ora, senza voler entrare nel merito del turismo come elemento di sviluppo economico, vorrei tuttavia esprimere due perplessità sul rapporto turismo e cultura. La prima ribadisce quanto già sostenuto in precedenza: anche in questo binomio il peso dei due fattori è decisamente sbilanciato. La cultura è infatti *content*, quindi strumento, nella realizzazione di un’offerta turistica. Il turismo ha una ricaduta positiva (se la ha) sul territorio in termini di occupazione e attività del settore (alberghiera, ristorazione...). Come la cultura dovrebbe trarre vantaggio da ciò non è chiaro. La seconda perplessità riguarda gli effetti negativi che il turismo spesso ha sulla cultura di un luogo (sovente non citati dai sostenitori di questo modello di sviluppo). Il problema fondamentale risiede in una tensione tra sviluppo culturale e definizione di un’offerta turistica. La cultura è cosa viva, in continua ridefinizione rispetto a se stessa e rispetto ad altre culture con le quali viene in contatto. Ha dunque una spinta evolutiva ed è portatrice di una complessità non facilmente sintetizzabile. Al contrario la creazione di un’offerta turistica ruota attorno al concetto di “pacchetto” (insieme di attività/esperienze che dovrebbero permettere la fruizione della cultura di un luogo avendo a disposizione un tempo limitato) e a quello di *brand* (rendere appetibile una meta attraverso la promozione di alcune sue caratteristiche “forti” che la distinguono, es. Venezia attraverso il Carnevale, la Biennale e piazza S. Marco). L’offerta turistica tende a rendere la cultura un oggetto, vendibile, attraverso la semplificazione, se

²¹ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

non la banalizzazione, della stessa; ciò che preoccupa è l'effetto di ricaduta che tale processo comporta, effetto che potremmo definire "di spiazzamento culturale"²². Esso si verifica laddove l'offerta turistica sostituisce la cultura di un luogo o parte di essa e questa va perduta, temporaneamente o per sempre.

In conclusione ciò che si sostiene è che il rapporto tra cultura e turismo non vada inteso come necessariamente positivo (cosa che il Manifesto sembra dare per assodata) ma piuttosto come un rapporto problematico, che, se realizzato, necessita di impegno e controllo costante per garantire uno sviluppo turistico che sia equilibrato e sostenibile rispetto alla cultura del luogo. Bisogna altresì considerare che, in alcuni casi, il turismo possa non essere una buona prospettiva di sviluppo e che, in talaltri, il turismo esistente possa essere già a livelli dannosi e vada dunque (addirittura!) ridotto.

Il quarto punto del Manifesto, "L'arte a scuola, il merito e la cultura scientifica", auspica: "È importante anche che l'azione pubblica contribuisca a radicare a tutti i livelli educativi, dalle elementari all'università, lo studio dell'arte e della storia per rendere i giovani i custodi del nostro patrimonio, e per poter fare in modo che essi ne traggano alimento per la creatività del futuro."²³ A ciò si aggiunge l'importanza della cultura scientifica e l'attuazione di un sistema meritocratico che rilanci l'Italia quale luogo di studio e ricerca a livello internazionale. Sostanzialmente quello che si chiede è un aggiornamento e miglioramento del sistema educativo nella sua totalità (anche questo un vecchio *refrain*). Ovviamente il soggetto deputato a ciò è lo stato, lo stesso stato che dovrebbe essere il paladino del rilancio culturale, ma che tuttavia non sembra essere esattamente della stessa opinione dal momento che le ultime riforme dell'istruzione sono state semplici pretesti per tagliare fondi a scuole ed università, rendendo inevitabile una drammatica riduzione dell'offerta formativa che, tra parentesi, ha visto la storia dell'arte scomparire quasi totalmente dai programmi delle scuole medie superiori.

Si affaccia però un'ulteriore possibilità laddove, al termine del paragrafo si legge: "È necessario, riguardo a ognuno degli aspetti trattati, creare le condizioni per una reale complementarità tra investimento pubblico e intervento dei privati, che abbatta anche questa falsa dicotomia. È la mancata centralità della cultura per lo sviluppo che ha portato

²² Si vuole qui sottolineare come l'effetto spiazzamento legato al turismo, studiato della teoria economica, che si realizza laddove le attività turistiche sostituiscono le attività economiche precedentemente presenti nel territorio, sia indissolubilmente legato ad un fatto culturale. Se i negozi di paccottiglia sostituiscono i laboratori di artigianato locale, ciò che si verifica è, dal punto di vista economico, un "effetto", dal punto di vista culturale un problema.

²³ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

a normative fiscali incoerenti e inefficaci.”²⁴ Il focus è sulla questione fiscale (che sarà centrale anche nel punto successivo), tuttavia è significativo come il riferimento all'intervento dei privati venga posto a chiusura del punto sull'istruzione, come a suggerire che anche in questo settore (in fondo si dice “ognuno degli aspetti trattati”) l'obiettivo debba essere quello di una complementarietà pubblico-privato.

Il quinto punto (“Complementarietà pubblico-privato”) esamina più a fondo la questione: “La complementarietà pubblico/privato, che implica una forte apertura all'intervento dei privati nella gestione del patrimonio pubblico, deve divenire cultura diffusa e non presentarsi solo in episodi isolati. Può nascere solo se non è pensata come sostitutiva dell'intervento pubblico, ma fondata sulla condivisione con le imprese e i singoli cittadini del valore pubblico della cultura”.²⁵ Ora sebbene non si possa contestare l'ideale “condivisione che le imprese e i singoli cittadini [hanno] del valore pubblico della cultura”, si può però evidenziare come la logica che guida l'impresa non sia esattamente quella del bene pubblico. Obiettivo dell'impresa è, per definizione, il profitto e difatti l'unica misura di complementarietà pubblico-privato che il Manifesto mette in campo passa attraverso gli sgravi fiscali per investimenti nel settore della cultura, il che non è di per se sbagliato ma dimostra, oltre ogni ragionevole dubbio, come la logica che muove l'imprenditore verso la cultura non sia esattamente quella della “condivisione del suo valore pubblico”. Se così fosse non ci sarebbe bisogno di un Manifesto della Cultura, Pompei non starebbe crollando e ad ogni angolo fiorirebbero spazi no-profit d'arte contemporanea (senza necessità di sgravi fiscali). Se l'impresa richiede un profitto, lo Stato, come abbiamo già visto, ha il compito di promuovere lo sviluppo della cultura e di tutelare il patrimonio paesaggistico ed artistico della Nazione.²⁶ Il che non solo pone il suo operare al di fuori della logica di profitto ma richiede anche espressamente un impegno di tutela del patrimonio della Nazione, cioè pubblico. La tutela del patrimonio della Nazione sottintende quantomeno che il patrimonio resti della Nazione, non basta dunque tutelarne l'esistenza (materiale o meno) ma è necessario altresì tutelarne lo status pubblico. Il discorso può continuare, adottando un lessico economico, che definisce un bene pubblico come un bene “che è difficile, o impossibile, produrre per trarne un profitto privato.”²⁷ L'opposizione

²⁴ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

²⁵ Manifesto per la Cultura, Sole 24 Ore, 19 febbraio 2012.

²⁶ Costituzione Italiana, art. 9

²⁷ Ciò è risultato delle due caratteristiche che definiscono un bene pubblico: assenza di rivalità e non escludibilità nel consumo.

tra logica privata e logica pubblica è dunque pienamente svelata. Ciò non significa che tra i due soggetti non ci sia, o non ci debba essere, qualche forma di collaborazione; tuttavia si sottolinea l'importanza di essere consapevoli della tensione (conflitto potremmo anche dire) che ne caratterizza il rapporto in materia di patrimonio (culturale) pubblico. Eppure gli economisti del Sole 24 Ore, come molti altri, sono pronti a sostenere che non ci sia nessun tipo di conflittualità di interessi tra pubblico e privato, che Stato e imprenditoria possano (anzi debbano) andare a braccetto sulla strada dello sviluppo economico. E questa sembrerebbe una posizione ragionevole, dal momento che lo stesso *refrain* è quotidianamente ripetuto anche dai politici²⁸(che in quanto rappresentanti dello Stato si suppone perseguano il bene collettivo), che presentano le collaborazioni con il settore privato come un gioco a somma zero dove però tutti vincono, i beni culturali sono salvati e valorizzati, lo sviluppo economico assicurato. Ma così non è e difatti si sente l'esigenza di redarre Manifesti per la Cultura, Pompei continua a crollare e gli spazi non-profit d'arte contemporanea si contano sulle dita di una mano. E la tanto celebrata complementarità pubblico-privato non è che il dito dietro al quale si nasconde la realtà di uno Stato che ha dismesso il suo impegno nella tutela del proprio patrimonio pubblico e, dall'altra parte, di un settore privato che cerca di trarne profitto laddove può.

Un esempio? Prendiamo Venezia che, dal punto di vista del Manifesto, dovrebbe essere un caso esemplare: un patrimonio artistico e paesaggistico unico, musei eccezionali, tre poli universitari, eventi di portata mondiale nel campo del contemporaneo, grandi investimenti privati in ambito artistico-culturale e un turismo numericamente imponente e costante. Stando al modello del Sole 24 Ore è la situazione ideale in cui i privati traggono profitto da un'economia basata su cultura e turismo e parte di esso si riversa sulla città andando a sostenere l'azione del pubblico nella tutela e valorizzazione del patrimonio artistico, così che il patrimonio, salvaguardato e rinnovato, possa essere alla base dello sviluppo futuro, in un cerchio virtuoso che mai si interrompe. Le premesse ci sono tutte, i risultati sono un po' diversi. Infatti, sebbene Venezia conti circa 24 milioni di turisti l'anno (a fronte di una popolazione di 50.000), malgrado gli investimenti privati, malgrado il prestigio dell'offerta culturale, la città sta, poco a poco, vendendo il proprio patrimonio immobiliare.²⁹

²⁸ L'ultimo esempio è quello del neo premier Renzi che, criticando il Teatro Valle Occupato di Roma, propone come esempio virtuoso quello del Teatro alla Pergola di Firenze che, dopo la soppressione dell'Ente Teatrale Italiano, rischiava la chiusura ed è stato salvato da una fondazione pubblico-privata di cui fanno parte il Comune di Firenze e l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze.

²⁹ E trattandosi di Venezia è abbastanza facile capire come il patrimonio immobiliare coincida con quello storico-artistico o, in casi particolari, con quello paesaggistico.

Un po' di dati³⁰: nel 2008 il Fondaco dei Tedeschi viene venduto al gruppo Benetton per poco più di 50 milioni di euro, nel 2012 l'intera area dell'ex-ospedale a mare è venduta alla Cassa Depositi e Prestiti per 50 milioni di euro. Tra i beni immobili del Demanio di Venezia in vendita tramite trattativa privata figurano ex carceri, palazzi del centro storico ed intere isole (come l'isola di Sant'Angelo delle Polveri e l'isola di San Giacomo in Paludo). Per il prossimo anno si prospetta la vendita (o la concessione a gestione privata per 30 anni) del Casinò.

In conclusione pare evidente che il modello proposto dal Manifesto del Sole 24 Ore non è destinato al successo, o almeno non al successo di entrambe le parti in gioco (pubblico e privato). Applicare quel modello alla realtà significa avvallare il lento declino del pubblico che, disarmato dai suoi stessi rappresentanti e stretto nella morsa delle politiche di austerità, assiste (o si rende complice) dell'alienazione del patrimonio della nazione (cioè di tutti i cittadini) e dismette il proprio ruolo di garante del pubblico, vendendo o, più spesso (perché non sempre c'è mercato!), abbandonando.

Immaterial value increasingly determines material value. (Green Paper. Unlocking the potential of cultural and creative industries. European Commission, 2010)

Culture is the commodity that sells all the others. (Internazionale situazionista)

Il Manifesto per la Cultura del Sole 24 Ore rappresenta, per il nostro paese, un raro esempio di riflessione sul tema. Ciò evidenzia l'arretratezza dell'Italia nel contesto internazionale, dove il dibattito riguardo cultura e sviluppo economico è da decenni di primario interesse e ha portato le istituzioni ben oltre la teorizzazione del modello pubblico-privato postulato dal Manifesto, verso l'appoggio a quella che è stata definita *creative economy*³¹.

³⁰ I dati riportati sono facilmente verificabili sui giornali locali. Si presenta tuttavia una notevole difficoltà qualora si vogliano reperire dati più approfonditi.

³¹ Si utilizza qui la definizione proposta dall'economista John Howkins nel suo noto libro *The Creative Economy. How people make money from ideas*, per individuare tutti i pensieri economici che si focalizzano sulle industrie culturali come fattori determinanti di sviluppo.

Un ambito nel quale tale teoria riscuote un indubbio successo è quello dell'Unione Europea, che da anni pone un'attenzione particolare al sostegno alle industrie culturali e creative al fine dello sviluppo economico dell'area EU.

La centralità delle industrie creative nelle politiche europee era già evidente nella Strategia di Lisbona³², con la quale ci si poneva l'obiettivo di far diventare l'Europa "l'economia basata sulla conoscenza più competitiva e dinamica del mondo"³³. All'interno dell'orizzonte tracciato dalla strategia si colloca l'Agenda Europea per la Cultura³⁴, documento attraverso il quale la Commissione tenta di rispondere alle sfide poste dalla globalizzazione in ambito culturale. La politica culturale europea dettata dall'Agenda si articola attorno a tre principi fondamentali: favorire il dialogo interculturale; dinamizzare la creatività, nel quadro della Strategia di Lisbona, per la crescita e l'occupazione; indicare la cultura quale elemento essenziale delle relazioni internazionali. Con il secondo principio ci si prefigge tre obiettivi fondamentali: "promuovere la creatività in materia di istruzione e integrare questa dimensione nelle misure d'istruzione e di formazione permanente; rafforzare le capacità organizzative del settore culturale ponendo l'accento sullo spirito di impresa e sulla formazione del settore culturale alla gestione (fonti di finanziamento innovative, dimensione europea delle attività commerciali ecc.); sviluppare partenariati efficaci fra il settore della cultura e di altri settori (TIC, ricerca, turismo, partenariati sociali ecc.) allo scopo di accrescere l'impatto degli investimenti nella cultura"³⁵. Si noti dunque come, già nell'Agenda Europea, concetti quali cultura, formazione, ricerca siano direttamente collegati all'idea di sviluppo economico. L'argomento trova però una sua più accurata analisi e definizione in un documento integrativo del 2010: Il libro verde sulle industrie culturali e creative³⁶. Questo testo evidenzia la particolare attenzione e fiducia che l'UE

³² La Strategia di Lisbona è un programma, approvato dal Consiglio Europeo straordinario di Lisbona nel marzo 2000, che individua le direttrici da seguire per lo sviluppo economico dell'Unione Europea. Il contenuto copre un arco di dieci anni (2000-2010). Alla Strategia di Lisbona è seguito l'attuale programma di politica economica denominato "Europa 2020: Strategia per la crescita dell'Unione Europea".

³³ Strategia di Lisbona, 2000. Consultabile al sito www.europa.eu

³⁴ L'Agenda Europea per la Cultura è stata approvata nel 2007 e successivamente implementata da ulteriori documenti come il Libro Verde sulle industrie culturali e creative. Per una panoramica sull'Agenda Europea per la Cultura si rimanda al sito www.europa.eu.

³⁵ Fonte: www.europa.eu

³⁶ *Libro Verde. Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*. Commissione Europea, 2010. Consultabile al sito www.europa.eu

ripone nel settore culturale e creativo³⁷ quale propulsore per lo sviluppo economico degli stati membri. Nell'introduzione si legge: "Il rapido emergere di nuove tecnologie e la crescente globalizzazione hanno significato per l'Europa e altre parti del mondo una svolta profonda, caratterizzata dall'abbandono di forme tradizionali di produzione industriale e dalla preminenza assunta dal settore dei servizi e dall'innovazione. Le fabbriche sono progressivamente sostituite da comunità creative, la cui materia prima è la capacità di immaginare, creare e innovare.

In questa nuova economia digitale, il valore immateriale determina sempre più il valore materiale, perché i consumatori cercano "esperienze" nuove e arricchenti. La capacità di creare esperienze e reti sociali è ora un fattore di competitività.

Se l'Europa vuole restare competitiva in questo ambiente globale in evoluzione, deve creare le condizioni propizie al fiorire della creatività e dell'innovazione in una nuova cultura imprenditoriale."³⁸

Il focus del discorso è chiaro: cultura = sviluppo, ma qui non ci si accontenta della visione secondo la quale la cultura dovrebbe fungere da input nel processo produttivo e si va oltre, il libro verde individua la cultura come fattore innovativo non solo di ciò che viene prodotto ma anche del modo in cui si produce, ovvero la cultura come stimolo ad un nuovo modello di imprenditorialità e di sviluppo in tanti altri settori, non solo economici: "Al di là del loro contributo diretto al PIL, le industrie culturali e creative sono anche importanti forze motrici dell'innovazione economica e sociale in numerosi altri settori. Le soluzioni immaginative applicate in svariati settori hanno origine dalla creatività di queste industrie: dal rinnovamento o dalla creazione dell'immagine di paesi, regioni o città allo sviluppo delle competenze informatiche per l'apprendimento permanente, dall'incentivazione della ricerca alla comunicazione di valori in modo accessibile, dall'innovazione in materia di prodotti e di servizi alla promozione di ambienti economici con basse emissioni di carbonio

³⁷ Si noti che nel Libro Verde il termine industrie culturali non è sinonimo di industrie creative. Le prime infatti sono "le industrie che producono e distribuiscono beni o servizi che, quando vengono concepiti, sono considerati possedere un carattere, un uso o uno scopo specifici che incorporano o trasmettono espressioni culturali, quale che sia il loro valore commerciale. Oltre ai settori tradizionali delle arti, questi beni e servizi comprendono anche i film, i Dvd e i video, la televisione e la radio, i videogiochi, i nuovi media, la musica, i libri e la stampa"; mentre le industrie creative "sono le industrie che utilizzano la cultura come input e hanno una dimensione culturale, anche se i loro output hanno un carattere principalmente funzionale. Comprendono l'architettura e il design, che integrano elementi creativi in processi più ampi, e sotto-settori come il design grafico, il design di moda o la pubblicità." Fonte: www.europa.eu

³⁸ *Libro Verde. Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare.* Commissione Europea, 2010. Consultabile al sito www.europa.eu

e sostenibili, dal dialogo intergenerazionale al dialogo interculturale e alla creazione di comunità.”³⁹

Dal capitolo introduttivo al *Green Paper* risulta evidente l'estrema fiducia riposta dall'Unione Europea in questo modello di sviluppo; fiducia forse non del tutto supportata dai fatti⁴⁰ e a tratti eccessivamente ottimistica, anche nella scelta dei termini utilizzati, per esempio laddove si parla di “fabbriche progressivamente sostituite da comunità creative”. Interessante è l'utilizzo del termine “comunità” per descrivere un mondo del lavoro, quello culturale-creativo, caratterizzato da un altissimo tasso di flessibilità e da una massiccia presenza di liberi professionisti che lavorano a progetto spesso da soli⁴¹. Se s'intende sottolineare l'importanza che l'aver una buona rete di relazioni e conoscenze gioca in questo settore nulla da obiettare, tuttavia l'utilizzo del termine comunità suona perlomeno azzardato.

Se il Libro Verde (e dunque l'Agenda Europea per la Cultura) non sembrano avere dubbi sull'opportunità di basare il futuro sviluppo economico dell'UE sull'economia della conoscenza, si deve però notare come i primi dati a riguardo non sostengano appieno una visione tanto ottimista. Le principali conclusioni individuate dal *documento di valutazione della strategia di Lisbona* infatti sottolineano come, sebbene la strategia abbia avuto un'influenza positiva sull'UE “i suoi principali obiettivi (tasso di occupazione al 70% e 3% del PIL destinato a R&S) non verranno raggiunti. Il tasso di occupazione dell'UE, che nel 2008 aveva raggiunto il 66% (dal 62% del 2000), è nuovamente sceso a causa della crisi. L'UE non è riuscita però a colmare il divario di crescita della produttività rispetto ai

³⁹ *Libro Verde. Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*. Commissione Europea, 2010. Consultabile al sito www.europa.eu

⁴⁰ In merito si veda il *Documento di Valutazione della Strategia di Lisbona* (2010), consultabile al sito www.europa.eu.

⁴¹ Un interessante contributo sul tema del lavoro creativo è quello dell'artista e teorica Hito Steyler, *Art as occupation: claims for an autonomy of life*, in H. Steyler *The wretched of the screen*, Stenbergpress, 2012. Nel testo Steyler pone al centro del discorso i due concetti di lavoro (work) e occupazione (occupation). Nel primo caso si intende “il mezzo per un fine: un prodotto, una ricompensa, un salario”, al contrario l'occupazione non richiede un fine preciso né una necessaria conclusione, poiché è gratificante in se stessa. L'idea di Steyler è che il processo di slittamento che oggi avviene dal lavoro (retribuito e determinato nel tempo perché finalizzato ad un risultato preciso) all'occupazione (si pensi qui al lavoro flessibile, all'uso massiccio di stage quale lavoro non retribuito ma anche alla mancanza di un orizzonte temporale concluso nel settore del lavoro cognitivo) tragga origine dal mondo dell'arte e dal ruolo dell'artista che per secoli ha vissuto questa condizione per noi molto contemporanea. Si tratterebbe dunque dell'influenza del sistema della produzione culturale (creativa, artistica) sulla struttura del sistema produttivo post-fordista fino al prevalere della prima. In definitiva Steyler ci mostra come la cultura e l'arte già da tempo influenzino ed abbiano creato una nuova “cultura imprenditoriale” (per usare le parole del Green Paper). Purtroppo il risultato, per tutte le questioni espresse poche righe sopra, non sembra essere necessariamente positivo (a differenza di quanto il Libro Verde parrebbe auspicare).

principali paesi industriali: la spesa totale in R&S nell'UE, espressa in percentuale del PIL, è aumentata solo marginalmente (dall'1,82% del 2000 all'1,9% del 2008). Sarebbe tuttavia troppo semplicistico concludere che la strategia è fallita perché gli obiettivi non sono stati raggiunti".⁴²

Nessun cambiamento di rotta è stato tuttavia introdotto. Il programma successivo, tuttora in vigore, "Europa 2020: strategia per la crescita dell'Unione Europea", scritto in un contesto economico e politico ben diverso da quello della Strategia di Lisbona, pone tuttavia ancora l'accento sulla necessità di perseguire tre priorità: la prima è quella della crescita intelligente ovvero "sviluppare un'economia basata sulla conoscenza e sull'innovazione; la seconda è denominata crescita sostenibile e prevede di "promuovere un' economia più efficiente sotto il profilo delle risorse, più verde e più competitiva; ed infine una crescita inclusiva che riesca a "promuovere un'economia con un alto tasso di occupazione che favorisca la coesione sociale e territoriale"⁴³. Insomma, malgrado la realtà sia velocemente cambiata a causa della crisi economica (fatto tenuto in grande considerazione nel documento), l'orizzonte individuato da Europa 2020 sembra non essere mutato, così come mutato non è il modello di sviluppo proposto per raggiungerlo.

A fine di meglio comprendere la posizione dell'Unione Europea, in materia di cultura e sviluppo, pare utile analizzare anche gli strumenti che essa utilizza per perseguire le proprie politiche. Nel ramo della cultura grande importanza rivestono i finanziamenti che la Commissione stanziava attraverso il programma cultura; una breve panoramica su come tali fondi vengano gestiti e concessi evidenzia un crescente interesse dell'Unione verso il settore culturale e uno slittamento di tale interesse dal sostegno ai progetti di cooperazione culturale verso la netta preferenza accordata a ciò che possiamo senza esitazione definire industria culturale. Si nota difatti come la precedente tornata di finanziamenti (denominata Programma cultura 2007-2013) prevedesse un *budget* stanziato di 400 milioni di euro ed avesse tre obiettivi principali: la mobilità transnazionale dei professionisti di ambito culturale, la mobilità transnazionale delle opere e la promozione del dialogo interculturale. Individuati gli obiettivi, la Commissione fissava tre livelli di intervento: sostegno a progetti culturali (ovvero sostegno a progetti di cooperazione in ambito culturale, suddivisi tra progetti di lunga o azioni di breve durata e

⁴² Documento di Valutazione della Strategia di Lisbona (2010), consultabile al sito www.europa.eu.

⁴³ Europa 2020: strategia per la crescita dell'Unione Europea. Consultabile su web al sito www.europa.eu

azioni speciali); sostegno ad organismi attivi nell'ambito culturale⁴⁴ e sostegno a lavori di analisi, di raccolta e di diffusione dell'informazione oltre che di ottimizzazione dell'impatto dei progetti nel settore della cooperazione culturale e dello sviluppo politico. La parte centrale del programma è dunque rappresentata dal sostegno a progetti di cooperazione culturale al quale è assegnato il 77% del *budget* totale.

Il nuovo programma di finanziamento destinato alla cultura si inserisce all'interno del programma quadro significativamente intitolato *Creative Europe*⁴⁵, che sarà attivo fino al 2020, e ha visto l'applicazione di alcune modifiche. Se il budget destinato al sottoprogramma cultura ha registrato solo un lieve aumento (450 milioni di euro) vi sono invece significativi cambiamenti riguardanti le modalità di finanziamento. Gli obiettivi del nuovo programma sono sostanzialmente immutati: supportare la capacità del settore culturale e creativo di operare a livello transnazionale; promuovere la circolazione transnazionale delle opere culturali e creative degli operatori culturali. A ciò si aggiungono gli obiettivi generali di Europa Creativa ovvero la promozione e salvaguardia della diversità linguistica e culturale europea e il rafforzamento della competitività del settore culturale e creativo per promuovere una crescita economica intelligente, sostenibile e inclusiva. Le cose cambiano invece per quanto riguarda le modalità di accesso ai fondi, vi sono infatti quattro possibilità di finanziamento: progetti di cooperazione europea (suddivisi tra piccola e larga scala), progetti di traduzione letteraria, *networks* e piattaforme. I progetti di cooperazione, già presenti nel programma cultura 2007-2013, sono indirizzati ad operatori del settore culturale e prevedono la partecipazione di un minimo di tre (piccola scala) o cinque partner (larga scala) provenienti da differenti paesi dell'Unione. I progetti su piccola scala hanno durata massima di 48 mesi e prevedono un finanziamento massimo di 200,000 euro cofinanziati al 60%. I progetti su larga scala hanno la stessa durata massima ma un importo di finanziamento massimo di 2,000,000 di euro cofinanziati al 50%. I progetti di traduzione letteraria sono indirizzati esclusivamente alle case editrici e ai gruppi editoriali e finanziano la traduzione di almeno tre opere di narrativa sia in formato cartaceo

⁴⁴ "Questo aiuto riguarda gli organismi che hanno una reale influenza a livello dell'UE o implicano almeno sette paesi europei. Tali organismi ottengono un sostegno se assicurano funzioni di rappresentazione a livello dell'UE, trasmettono informazioni in grado di facilitare la cooperazione culturale a livello dell'UE o partecipano a progetti di cooperazione culturale esercitando il ruolo di ambasciatori della cultura europea", fonte: www.europa.eu

⁴⁵ Europa Creativa è un programma quadro di 1,46 miliardi di euro dedicato al settore culturale e creativo per il 2014-2020. Sarà composto da due sottoprogrammi (Sottoprogramma Cultura e Sottoprogramma MEDIA) e da una sezione trasversale (fondo di garanzia per il settore culturale e creativo + data support + piloting). Al sottoprogramma cultura è destinato il 31% del budget totale. Tutti i dati relativi a Europa Creativa e al sottoprogramma cultura sono reperibili al sito <http://cultura.cedesk.beniculturali.it/>.

che elettronico⁴⁶. Per la categoria networks possono partecipare solo networks già attivi in ambito culturale da almeno due anni. “I *network* sono strutture complesse di almeno 15 organizzazioni europee già esistenti, basate su un approccio *business to business*: sono gli operatori culturali che si confrontano e scambiano informazioni tra loro per rafforzare la capacità del settore in cui operano [...] Verrà finanziato solo un numero limitato di network, al fine di ottenere un effetto strutturale sul settore culturale e creativo.”⁴⁷ Per i network la durata massima è quella stabilita dalla *call* (tre anni per la *call* 2013, quattro per quella 2016) e il finanziamento massimo è di 250,000 euro per anno, cofinanziato all’80%. Le piattaforme sono rivolte a tutti gli operatori del settore culturale, attivi da almeno due anni, e sono composte da un coordinatore e da almeno 10 membri provenienti da altrettanti paesi aderenti al Programma Europa Creativa. Lo scopo delle piattaforme è quello di sviluppare la visibilità degli artisti e dei creatori europei, soprattutto se emergenti. Vi saranno tre *call* (2013, 2015, 2016) e il finanziamento massimo è stabilito in 500.000 euro per anno con un cofinanziamento dell’80%.

I dati esposti evidenziano come le modalità di finanziamento privilegino strutture di grandi (o grandissime) dimensioni: un forte accento è posto su *networks* e piattaforme (operatori e reti già “forti” all’interno del settore, cofinanziati all’80%) ma anche per quanto riguarda i progetti di cooperazione culturale, sebbene le dimensioni richieste siano minori, ci si rivolge a soggetti quantomeno in grado di coprire il 40% dei costi eleggibili, quindi, per esempio, se in un progetto di piccola scala si volesse chiedere il finanziamento massimo (200.000) i tre partecipanti dovrebbero avere la capacità di coprire costi per 80.000 euro. Non esattamente noccioline in un settore in cui operano un altissimo numero di piccole realtà (associazioni, piccole o piccolissime imprese...). Pare dunque evidente che l’interesse della Commissione è volto quasi esclusivamente a soggetti in grado di dispiegare notevoli risorse economiche e relazionali, come nel caso di *networks* e piattaforme. Ciò non stupisce dal momento che l’immagine che campeggia all’interno della brochure ufficiale del programma *Creative Europe* è quella di un grandioso evento musicale sormontato dal logo dello sponsor BBC. La conclusione più ovvia pare essere quella che all’equazione cultura = sviluppo aggiunge una terza variabile: il profitto. Ora di certo non si vuole contestare, in questa sede, la necessità di spirito imprenditoriale al fine di raggiungere lo sviluppo economico né tanto meno criticare l’opportunità di una crescita

⁴⁶ Anche per quanto riguarda questo tipo di finanziamento esistono due possibilità: progetti biennali (durata massima 2 anni, finanziamento massimo: 100.000 euro cofinanziati al 50%) o all’interno dell’accordo quadro di partenariato (durata: 3 o 4 anni, finanziamento massimo 100,000 euro cofinanziati al 50%).

⁴⁷ Fonte: <http://cultura.cedesk.beniculturali.it>

(economica) del settore creativo; il dato inquietante da rilevare è piuttosto un altro, ovvero il posto riservato alla cultura all'interno del quadro tracciato. In una visione così incentrata sulla crescita economica, che privilegia soggetti e reti di grandi dimensioni (probabilmente già leader nel settore), c'è un solo grande vincitore: l'industria culturale. Ciò che si perde è invece il primo obiettivo di Europa Creativa che, ricordiamolo, è quello di "promuovere e salvaguardare la diversità linguistica e culturale europea". Come ciò sia possibile, incentrando la propria strategia culturale ed economica sulla crescita dell'industria creativa, non è certo chiaro, infatti, anche senza condividere pienamente i toni pessimisti di T. W. Adorno⁴⁸, si può tuttavia ragionevolmente sostenere che i prodotti di tali industrie tendano ad un alto grado di omogeneità e serialità. Tali caratteristiche non sono semplicemente il risultato di un fenomeno di globalizzazione ormai in fase avanzata ma sono connaturate al prodotto delle industrie culturali stesso, infatti, come si legge nel testo di D. Hesmondhalgh, *Le industrie culturali* (2008), esse presentano quattro tratti distintivi: un'elevata rischiosità, un trade-off tra creatività e mercato, una contrapposizione tra alti costi di produzione e bassi costi di riproduzione e una natura semi-pubblica dei beni prodotti. A tali caratteristiche (che rappresentano delle problematiche per la sussistenza delle industrie stesse, tanto più in un'ottica profit) si risponde con le seguenti misure: compensazione di mancati successi mediante creazione di un repertorio; concentrazione, integrazione e aggregazione della pubblicità; scarsità indotta artificialmente; ricordo ai *format: star*, generi e serializzazione; controllo debole sui creatori di prodotti culturali, controllo forte sulla distribuzione e il marketing. Si nota come la quasi totalità delle misure esposte implichi una riduzione, standardizzazione, omologazione dell'offerta-prodotto. E' quindi piuttosto evidente che se anche le industrie creative arriveranno a salvare la stagnante economia europea, risulta poco credibile che la stessa sorte toccherà alla differenza linguistica e culturale.

⁴⁸ Cfr. Theodor W. Adorno, *L'industria culturale* in *Dialettica dell'illuminismo*, 1947. "La novità sta nel fatto che gli elementi inconciliabili della cultura, l'arte e lo svago, vengono ridotti, attraverso la loro comune subordinazione allo scopo, a un falso denominatore: la totalità dell'industria culturale. Essa consiste nella ripetizione" p. 144 e ancora "Oggi l'industria culturale ha ereditato la missione civilizzatrice della democrazia della frontiera e della libera iniziativa, che non ha mai avuto, del resto, una sensibilità molto sviluppata per le differenze di ordine intellettuale. Tutti sono liberi di ballare e di divertirsi [...] ma la libertà nella scelta dell'ideologia, che riflette sempre la costrizione economica, si rivela in tutti i settori come la libertà del sempre uguale". p.181

Oltre la crisi verso l'affermazione della cultura come bene comune

“The public space is the battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation” (Chantal Mouffe, *Artistic activism and agonistic spaces*)

Quanto detto finora propone una riflessione sul modello di sviluppo oggi assunto come unica strada verso la realizzazione del rilancio economico. Il *core* di tale teoria è rappresentato dall'equazione cultura = sviluppo, *refrain* che sembra mettere tutti d'accordo: economisti, politici ed opinione pubblica.

Si è visto come il *trend* generale, pienamente espresso dalle politiche europee in materia di cultura ed economia di *Creative Europe* e basato sullo sviluppo dell'industria culturale, sia stato assorbito anche in ambito italiano e venga oggi proposto, per esempio dal Manifesto della Cultura del Sole 24 Ore, come la soluzione finale alla cattiva gestione pubblica del patrimonio culturale. Si è dunque tentato di fornire una lettura critica di tale pensiero e, rifiutando il punto di vista ideologico secondo il quale cultura = sviluppo economico è un (giusto) dato di fatto, individuarne i limiti.

Il primo problema evidenziato è peculiarmente culturale e si verifica a causa del divario tra obiettivi di fondo: da una parte quello, meramente economico, delle industrie culturali, ovvero offrire prodotti (culturali) al fine di realizzare un profitto; dall'altro quello culturale delle istituzioni (UE, Stati) che dovrebbero tutelare il patrimonio pubblico e la diversità culturale. Si è visto come le industrie creative, basate sulla logica del profitto e caratterizzate da un alto grado di omologazione del prodotto, non siano compatibili con tale scopo.

Una seconda problematica emersa è quella del lavoro: i lavoratori del settore creativo sono in altissima percentuale precari, mal retribuiti (quando lo sono), preda di un mercato del lavoro che impone una formazione permanente (quasi mai retribuita) e un tempo lavorativo diluito fino a coprire l'intera esistenza.

Infine una questione importante, della quale si tratterà più avanti, è quella dell'impatto che queste politiche economiche hanno sulla vita quotidiana delle comunità cittadine: se il modello proposto è quello dei *clusters*, caratterizzato da un forte intervento privato, il

risultato è spesso accompagnato da massicci fenomeni di *gentrification*⁴⁹, con buona pace della tutela della differenza culturale e linguistica⁵⁰. A ciò si aggiunga che il ritornello dello sviluppo basato sulla cultura e realizzato tramite una complementarità stato-privati, suona più come l'intento programmatico di sollevare definitivamente lo stato dal proprio ruolo di garante della tutela e valorizzazione del patrimonio culturale a favore dell'avanzata del mercato. Il risultato (per verificarlo basta aprire un giornale) non può essere che la privatizzazione o l'abbandono del patrimonio.

Se l'istituzione rinuncia al proprio ruolo in ambito culturale e questo, per tutti i motivi espressi, non può certo essere sostituito dai privati, sembra non esserci via d'uscita, sembra che non si possa far altro che accettare la situazione. O forse no. Sono infatti ormai numerosi i casi in cui cittadini, spesso lavoratori del settore culturale ma non solo, si auto-organizzano per strappare spazi all'abbandono o alla speculazione, al fine di realizzare al loro interno una proposta culturale differente, che parla di condivisione, di pratiche sostenibili, di relazioni con la città o quartiere in cui si realizza, di critica al sistema dell'industria culturale e di proposta di nuovi modelli di produzione, di una nuova economia, di un nuovo diritto. Questi spazi, nati negli ultimi anni in diverse città d'Italia⁵¹, non sono semplicemente luoghi di resistenza ma si pongono l'obiettivo, tanto attraverso considerazioni teoriche quanto attraverso le pratiche in essi realizzate, di utilizzare la cultura quale strumento di indagine della realtà ed azione e, così facendo, ridefinirne l'idea stessa: da *input* primario della filiera di produzione a bene comune⁵². L'analisi delle posizioni teoriche e del modello di produzione proposti da tali spazi, con particolare attenzione ai casi di Macao (Milano) e S.a.L.E. Docks (Venezia), sarà argomento del secondo capitolo.

⁴⁹ Il termine gentrificazione deriva dal termine "gentry" che, in inglese, indica la piccola nobiltà. Si tratta di un fenomeno per il quale la popolazione di un'area è radicalmente modificata dalla speculazione immobiliare e dunque della crescita di valore degli immobili e l'alzarsi degli affitti, a beneficio di una componente ricca. Tra le principali cause di gentrificazione figurano il turismo di massa e gli investimenti legati al settore culturale, in particolare dell'art-world. Esempio, e molto studiato, è il caso di SoHo a New York che, negli anni '70, è rapidamente passato da quartiere ex-industriale degradato a quartiere artistico di spicco.

⁵⁰ Per una valutazione delle problematiche legate al modello delle industrie creative si veda anche D. Goldoni, *Estetizzazione dell'economia*, pp.3-6, in Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Giovanni Lombardo, Salvatore Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche*, Guerini e Associati, Milano, 2013.

⁵¹ In questa sede verranno presi in considerazione solo esempi italiani anche in ragione di alcune peculiarità degli stessi. Ciononostante esperienze simili a quelle descritte possono essere trovate in molti paesi europei.

⁵² L'utilizzo dell'italiano "beni comuni" è qui inteso come traduzione del termine inglese "commons" (The commons were traditionally defined as the elements of the environment - forests, atmosphere, rivers, fisheries or grazing land - that are shared, used and enjoyed by all. Today, the commons are also understood within a cultural sphere. These commons include literature, music, arts, design, film, video, television, radio, information, software and sites of heritage. Fonte: Wikipedia).

Capitolo 2

Le occupazioni culturali tra teoria e pratiche del comune

Il primo capitolo del presente lavoro ha cercato di fornire il contesto e il *frame* teorico entro cui sono nati e si sono sviluppati gli spazi occupati per la cultura. Tali spazi nascono evidentemente da una situazione di necessità, dettata dalla morsa della crisi economica mondiale e dal conseguente predominio, in ambito culturale ma non solo, del modello di sviluppo precedentemente analizzato, che mira ad una totale rottamazione del concetto di pubblico, sostenendo la necessità di un processo di privatizzazione incontrollato e dell'utilizzo della cultura quale elemento subordinato al business (e dunque al profitto) all'interno delle cosiddette industrie culturali. Tuttavia i nuovi spazi culturali occupati non esauriscono la propria funzione in un atto di mera resistenza ma si caratterizzano per la volontà di sperimentare modi di produzione culturale differenti da quelli *mainstream*, diventando veri e propri laboratori, tanto teorici quanto pratici, per quanto riguarda possibili modelli (culturali, economici, sociali) alternativi. Tutto ciò mantenendo sempre stretta la connessione tra due livelli di intervento: uno locale, che mira ad un forte radicamento di queste realtà all'interno del tessuto cittadino in cui operano; l'altro, allargato, riguarda dibattiti e pratiche comuni, condivisi da tutti gli spazi simili (per esempio la riflessione sulla questione del precariato culturale). L'affiorare di difficoltà non stupisce, data la natura partecipativa, la complessità e gli obiettivi non certo modesti di questi spazi.

Prima di addentrarci nell'analisi delle teorie e pratiche proposte da queste realtà è bene cercare di definire l'oggetto della ricerca, rispondendo alla domanda: cosa intendiamo per occupazioni culturali in Italia oggi⁵³?

Una definizione univoca e obiettiva è forse impossibile da trovare, dal momento che queste occupazioni sono il risultato di un processo ancora in corso più che di un dato definito, processo per di più iniziato solo recentemente. Sarà allora necessario stabilire dei

⁵³ Per necessità di sintesi la presente analisi prende in considerazione esclusivamente il contesto italiano.

criteri, sulla scorta dei quali restringere il campo ed individuare le esperienze più significative⁵⁴. I criteri proposti sono i seguenti:

1. Gli spazi che ci interessano nascono dall'occupazione di luoghi urbani abbandonati e/o interessati da progetti di speculazione.
2. La composizione degli occupanti (e dunque dei collettivi che gestiscono gli spazi) è varia ed eterogenea ma prevalente risulta la presenza di lavoratori e studenti in ambito culturale ed artistico.
3. Essi perseguono l'obiettivo di realizzare una produzione culturale che non segua le strette regole del sistema *mainstream* ma che, al contrario, sia caratterizzata da un approccio partecipativo, condiviso, critico e sostenibile. Ciò implica che tali spazi siano soggetti promotori, tanto nella teoria quanto nella pratica, di una nuova economia e un nuovo diritto⁵⁵.
4. Si tratta di spazi che ambiscono a radicarsi nel territorio. Ciò comporta, da un lato, l'esclusione dalla nostra analisi di tutte le esperienze di occupazione temporanea; dall'altro, il fatto che gli spazi in esame siano portati ad aprire un ambito di confronto con le istituzioni (Comune, Regione, Stato) per affermare e garantirsi la propria (r)esistenza.
5. Le occupazioni culturali sono gestite da collettivi aperti alla partecipazione cittadina, ognuno con modalità diverse e si caratterizzano per essere laboratori di modelli di gestione e decisione orizzontali e partecipati.
6. Gli spazi in esame non esauriscono la propria azione culturale all'interno delle mura che occupano ma prendono parte a dibattiti e lotte comuni. Sono dunque soggetti attivi nel perseguimento di un cambiamento culturale, politico e sociale sia a livello cittadino che a livello nazionale.
7. Si interfacciano con il settore culturale *mainstream* in modo critico, nella consapevolezza che il rifiuto totale e l'isolamento sarebbero controproducenti ma allo stesso tempo che tentativi di cattura e "normalizzazione" da parte delle istituzioni o delle industrie culturali sono sempre dietro l'angolo⁵⁶.

⁵⁴ Gli spazi culturali o artistici occupati sono numerosissimi nelle città italiane, sebbene sia decisamente difficile stabilirne il numero esatto, causa la forte informalità e l'esistenza spesso temporanea di molte di esse, sembra verosimile parlare di decine e decine di esperienze in tale ambito.

⁵⁵ L'argomento verrà trattato in seguito, qui basti fare due esempi: la centralità che la pratica del riciclo assume in questi spazi, come nel caso di Re-biennale a S.a.L.E. Docks e il tentativo di superamento delle leggi sul diritto d'autore, attraverso la promozione delle licenze Creative Commons.

⁵⁶ Un esempio può essere il rifiuto, espresso dal collettivo di Macao, all'offerta del Comune di Milano di trasferirsi negli spazi dell'Ex Ansaldo.

I criteri individuati ben rappresentano alcuni spazi nati durante il recente boom di occupazioni, che si inserisce all'interno dell'acuirsi della crisi (economica ma non solo) che ha investito l'Italia: gli ultimi anni hanno infatti visto un forte ritorno della pratica dell'occupazione. Se il dato più forte è quello delle abitazioni a scopo abitativo, è d'altra parte vero che molto evidente, perché seguito con attenzione dai media, è quello delle occupazioni di spazi culturali, basti pensare ai casi del Teatro Valle Occupato di Roma o di Macao di Milano, che per mesi hanno riempito le pagine dei giornali.

L'elenco, che non si esaurisce con questi esempi noti a livello internazionale, è piuttosto nutrito, sempre in ridefinizione e comprende, dal 2007 ad oggi: S.a.L.E. Docks (Venezia), Teatro Valle Occupato (Roma), Nuovo Cinema Palazzo (Roma), Teatro Coppola (Catania), L'Asilo (Napoli), Macao (Milano), Teatro Pinelli Occupato (Messina), Teatro Rossi Aperto (Pisa), Teatro Garibaldi Aperto (Palermo), Teatro Mediterraneo Occupato (Palermo), Nuovo Teatro Teramo (Teramo)⁵⁷.

Gli undici spazi citati, accomunabili tra loro per i tratti elencati sopra, presentano però anche sostanziali differenze: alcuni occupano edifici storici (spesso teatri) ed hanno uno spiccato interesse per le arti performative; altri si collocano in spazi diversi, originariamente non adibiti ad uso artistico; in alcuni è forte l'intento formativo ed auto-formativo, in altri prevale l'aspetto espositivo. Notevoli diversità si riscontrano anche sul piano del confronto con le istituzioni, nel tentativo di affermare il diritto di utilizzo di tali spazi in quanto beni comuni: se infatti in alcuni casi si è giunti, dopo lunghe trattative, a concessioni più o meno permanenti, in altri casi ogni accordo è stato rifiutato e talvolta si è giunti allo sgombero dello spazio da parte delle forze dell'ordine⁵⁸. Ciò che pare tuttavia evidente è la tendenza che ha visto (e continua a vedere) la nascita di occupazioni culturali da nord a sud del paese, processo che non può non evidenziare la necessità di

⁵⁷ Un quadro generale (sebbene non esaustivo) può essere trovato in *Silvia Jop, Com'è bella l'imprudenza, Arti e teatri in rete: una cartografia dell'Italia che torna in scena*, e-book reperibile sul web.

⁵⁸ Lo status giuridico degli spazi è estremamente precario e sottoposto a frequenti modifiche. Al momento in cui scrivo la situazione vede solo due spazi (S.a.L.E. Docks e Asilo) aver raggiunto un accordo pluriennale con l'amministrazione locale, la maggior parte degli spazi sopravvive dunque mantenendo lo stato di occupazione. Il Teatro Pinelli Occupato è stato sgomberato nel febbraio 2014 ma sopravvive come collettivo, attivo in un ambizioso progetto di occupazioni temporanee. Il collettivo del teatro Garibaldi si è invece definitivamente sciolto a fine 2013. Le occupazioni più recenti (Teatro Mediterraneo e Nuovo Teatro Teramo) registrano entrambe casi di sgombero: nel secondo caso lo spazio è stato riacquisito.

Casi particolari sono Macao e Teatro Valle: il primo, dopo aver rifiutato uno spazio all'ex Ansaldo messo a disposizione dal comune di Milano, ha visto la completa sospensione di ogni trattativa; il secondo ha tentato la costituzione di una fondazione (Fondazione Teatro Valle Bene Comune) che potesse diventare il soggetto giuridico preposto alla gestione dello spazio. Il riconoscimento di tale fondazione è stato però negato dal Prefetto di Roma.

ripensare, partendo dal basso, la partecipazione dei cittadini nella gestione dei quartieri e delle città in cui essi vivono. Cultura e arte svolgono a tal scopo un ruolo di primo piano, ridefinirne significato e funzione rappresenta la peculiarità delle occupazioni culturali che, a differenza di quanto molti credono, non si pongono semplicemente l'obiettivo di fare arte sulla base di un contenuto politico ma, molto più ambiziosamente, di attuare un cambiamento politico attraverso una nuova idea di cultura.

Il presente capitolo si prefigge di analizzare i tratti distintivi di discorsi e pratiche realizzati all'interno degli spazi occupati per la cultura e valutare se, come e perché essi possano effettivamente rappresentare un modello di produzione culturale alternativo, che possa funzionare al di là della crisi del sistema pubblico ma senza allinearsi passivamente al meccanismo neoliberista, incarnato dall'industria culturale.

Si è dunque scelto di concentrarsi su tre casi: S.a.L.E. Docks, Teatro Valle Occupato e Macao. Essi si distinguono, oltre che per durata e continuità dell'esperienza, per la capacità di essere propositivi di un dibattito tanto a livello locale quanto nazionale, se non europeo. E' dunque utile una breve cronistoria delle esperienze citate che, tracciandone lo sviluppo ed individuandone le peculiarità, possa servire ad una migliore comprensione degli argomenti approfonditi in seguito.

Quando si afferma il comune nell'arte si può anche pensare di volare: gli esempi di S.a.L.E. Docks, Teatro Valle Occupato e Macao

S.a.L.E. Docks - Signs and Lyrics Emporium, Venezia

E', tra quelle individuate, la realtà più longeva: S.a.L.E. Docks nasce nel 2007 dall'occupazione di uno spazio all'interno dei Magazzini del Sale di Venezia da parte di un gruppo di lavoratori culturali, studenti ed attivisti provenienti dall'esperienza dei centri sociali. Lo spazio, fin dal principio, vuole essere un luogo tanto di produzione artistica quanto di elaborazione di pensiero critico rispetto al sistema culturale *mainstream* e al crescente interesse da parte di soggetti privati all'acquisto di porzioni di città per farne la propria patinata vetrina. Nato in uno spazio sottoutilizzato (l'edificio era al tempo usato come magazzino comunale), in una zona sostanzialmente residenziale dell'isola, il S.a.L.E. si è ben presto trovato al centro del cosiddetto "chilometro dell'arte" veneziano,

quando, a breve distanza temporale, importanti e famose fondazioni artistiche hanno iniziato ad aprire i battenti poche porte più in là. Oggi altri spazi all'interno dei Magazzini del Sale sono utilizzati dalla Fondazione Emilio Vedova e dalla locale Accademia di Belle Arti; poche decine di metri oltre Punta della Dogana, dal 2009, è diventata la galleria del magnate francese Francois Pinault e gallerie private di minori dimensioni sono comparse anche in Fondamenta delle Zattere⁵⁹.

S.a.L.E. Docks si trova dunque ad operare a stretto contatto con il sistema culturale che contesta e del quale, non potendo né volendo negare l'esistenza, cerca di sovvertire le regole. La particolarità dello spazio è inoltre quella di non limitare il proprio raggio d'azione alla cultura in senso stretto ma di sviluppare parallelamente discorsi e azioni in ambito politico, sociale ed ambientale, tanto a livello cittadino quanto su scala maggiore. La filosofia che muove il collettivo è quella di non considerare politica e cultura come due fattori separati, ma piuttosto, due piani di discorso fortemente intrecciati.

Ciò si concretizza nella "programmazione" dello spazio che, fin da subito, ha alternato la proposta di attività culturali (mostre, teatro, concerti) ad altre più strettamente politiche (per esempio azioni contro la precarietà del lavoro culturale e il costo della cultura).

Le attività e gli eventi realizzati nei sette anni di esistenza dello spazio sono estremamente eterogenei per tipologia ed argomento: mostre, teatro, concerti, presentazioni di libri, seminari, azioni in città, incontri con artisti, workshop di auto-costruzione e molto altro. Per quanto riguarda i temi, si possono notare alcune tematiche ricorrenti (lavoro culturale, critica al grande evento...) ed è di certo presente un confronto, in forma più o meno conflittuale, con le istituzioni artistiche locali, in particolar modo con la Biennale, più volte oggetto d'interesse di azioni del collettivo (per esempio con "Give me my money back" nel 2009 o Free Entry @Biennale nel 2011) o spunto per una sovversione dei meccanismi di funzionamento dell'evento (per esempio con il Padiglione Catalano alle 53^a Biennale d'arte) o dei suoi contenuti (esempio: "Common Battle Ground", ciclo di seminari organizzato da S.a.L.E. Docks in occasione della Biennale di Architettura dal titolo "Common Ground").

Nel 2012, dopo cinque anni di occupazione, il Sale ottiene la concessione dello spazio da parte del Comune di Venezia (proprietario dello stabile) fino al 2019.

⁵⁹ A completare il quadro delle istituzioni culturali del "chilometro dell'arte" vanno ovviamente aggiunte le Gallerie dell'Accademia e la Peggy Guggenheim Collection.

Il Valle è il più antico teatro della capitale ancora in attività. Inaugurato nel 1727 è stato un luogo importantissimo per la cultura romana ed ha attraversato diverse stagioni, fino alla decisione di sospensione temporanea delle attività, avvenuta a seguito della definitiva dismissione dell' E.T.I. (Ente Teatrale Italiano) nel 2011. Nel giugno⁶⁰ dello stesso anno un gruppo di lavoratori dello spettacolo occupa il teatro chiedendo di impedirne qualsiasi forma di privatizzazione.

Il teatro si trasforma, a detta degli occupanti, in un'agorà nella quale la città si riversa, praticando una gestione che si basa sul principio dell'autogoverno ed è affidata ad assemblee pubbliche. Successivamente, anche grazie al confronto con noti giuristi quali Ugo Mattei e Stefano Rodotà, il teatro tenta di dotarsi di una forma giuridicamente riconosciuta: comincia il cammino verso la Fondazione Teatro Valle Bene Comune. Vengono raccolti oltre 150,000 euro, attraverso l'autofinanziamento e donazioni, per assicurare il capitale iniziale e l'assemblea redige lo statuto avvalendosi dell'aiuto dei giuristi. La scelta è descritta come "un salto nel vuoto, una lucida follia, una scommessa politica e culturale". La Fondazione è un percorso costituente per la costruzione di una nuova istituzione del comune, che scardini il meccanismo di ingerenza partitica e sia principio ispiratore di nuove politiche culturali pensate dal basso. Da chi la cultura la ama e la produce. Un luogo che non è né pubblico né privato ma governato dalla comunità di artisti e cittadini che si mettono in gioco per curare e decidere quali direzioni dare al Teatro Valle. Ogni testa vale un voto nell'assemblea, al di là delle proprie possibilità economiche, secondo il principio dell'uguaglianza inalienabile tra persone"⁶¹.

Com'è noto lo scorso febbraio il prefetto di Roma ha bocciato lo statuto della nuova fondazione per mancanza dei presupposti giuridici necessari, il problema principale imputato al Valle è quello di non detenere legalmente il possesso dell'immobile. Dal quel momento per i "comunardi" si apre un periodo di forte incertezza, caratterizzato da

⁶⁰ Il teatro Valle viene occupato il 14 giugno 2011, il giorno successivo al referendum abrogativo che ha sancito l'illegittimità della privatizzazione dell'acqua. Si sceglie dunque questa data a simboleggiare come, non solo un bene primario come l'acqua, ma anche la cultura debba essere considerato un bene comune e dunque non privatizzabile.

⁶¹ Dal sito ufficiale del Teatro Valle Occupato: <http://www.teatrovalleoccupato.it>

un'atmosfera politica molto ostile⁶² ma anche da momenti di grande soddisfazione, non ultimo il *Premio Princess Margriet* assegnato al teatro dalla *European Cultural Foundation* nel marzo 2014. Malgrado la battuta d'arresto il progetto per la realizzazione della fondazione continua.

Le attività del Valle, principalmente di genere teatrale, hanno coinvolto importanti nomi a livello nazionale ed internazionale⁶³, ad esse si affianca anche una programmazione di proiezioni cinematografiche, seminari, workshop, attività per bambini e, di estrema importanza, il percorso giuridico denominato "Costituente dei Beni Comuni" realizzato in collaborazione con Mattei e Rodotà.

MACAO - Nuovo centro per le arti, la cultura e la ricerca, Milano

Macao nasce dalla volontà di un gruppo di cittadini e cittadine, auto-definitisi "Lavoratori dell'arte e dello spettacolo", di avviare una riflessione tanto teorica quanto pratica sul tema della cultura come bene comune. Il 5 maggio 2011 i Lavoratori dell'arte, con il sostegno di altre realtà italiane (tra cui S.a.L.E. Docks e Teatro Valle Occupato) e larga partecipazione della cittadinanza, occupano la Torre Galfa, gigantesco simbolo della speculazione edilizia milanese. Dopo lo sgombero, avvenuto il 15 maggio, le centinaia di persone che avevano dato vita a Macao nella Torre Galfa, si ritrovano a Palazzo Citterio, edificio settecentesco in abbandono dove da quarant'anni si progetta di far sorgere la "Grande Brera", realizzando una nuova occupazione che mette in evidenza un simbolo macroscopico della pessima gestione dei beni culturali in Italia. Dopo solo due giorni le forze dell'ordine hanno proceduto allo sgombero dell'edificio, trovando tutti gli occupanti già in strada ad applaudire ironicamente al loro arrivo. Le foto del cortile deserto del palazzo in cui restano solo le sedie vuote dell'assemblea, ancora in cerchio ed uno striscione con scritto: "La

⁶² Com'è noto il nuovo premier Matteo Renzi ha più volte criticato il Valle definendolo un esempio da non imitare e promulgando l'idea di un modello basato sulla complementarità pubblico-privato come nel caso del teatro della Pergola a Firenze. Lo stesso prefetto, a pochi giorni dalla bocciatura dello statuto, definisce gli occupanti del Valle in termini molto pesanti: "Non posso condurre una trattativa con persone che in questo momento stanno compiendo un reato. Sarebbe come se per assurdo andassi a trattare con un ladro" (fonte: *corriere della sera*, 25 febbraio 2014).

La situazione si è ulteriormente aggravata, lo scorso marzo, con lo sgombero dell'Angelo Mai Altrove, spazio culturale occupato esistente a Roma, in forma più o meno continua, dal 2004, da sempre sostenitore del Teatro Valle Occupato. La pesantissima accusa (associazione a delinquere ed estorsione) evidenzia l'atteggiamento repressivo della questura romana nei confronti delle occupazioni culturali della capitale.

⁶³ La programmazione è consultabile al sito ufficiale www.teatrovalleoccupato.it

vostra politica crea il vuoto”, finiscono sulla pagine dei giornali nazionali e spopolano sul web. Il passaggio successivo è quello di un attraversamento della città: l’assemblea aperta, organizzata in gruppi di lavoro (comunicazione, video...), si ritrova in punti diversi di Milano, dandosi appuntamenti via web alle fermate del metrò. Dopo un mese circa di assemblee itineranti Macao apre le porte dell’ ex-borsa del Macello in viale Molise, palazzina liberty abbandonata da anni ed interessata da un progetto di riqualifica mai avviato.

Sul piano del dialogo con le istituzioni la situazione è altalenante: ad un primo momento di apertura da parte del sindaco Giuliano Pisapia che, dopo lo sgombero dalla Torre Galfa, propose a Macao uno spazio all’interno dell’ ex-Ansaldo⁶⁴, è seguita la chiusura di ogni canale di comunicazione. Malgrado ciò le attività di Macao continuano e crescono di numero: la palazzina di viale Molise è uno spazio espositivo, teatrale e musicale, un cinema, una biblioteca, un archivio, una sala prove. Ospita ed organizza spettacoli, talk, workshop, seminari⁶⁵. A ciò si affianca un lavoro di inchiesta ed azione in città che ha per oggetto grandi eventi (e grandi speculazioni), dal Salone del Mobile ad Expo 2015.

La breve presentazione dei tre spazi, ben lungi dall’essere esaustiva, ha il solo scopo di porre la basi per un’analisi successiva: quella dei campi d’azione nei quali le tre realtà agiscono ed interagiscono, tra loro e con altri soggetti (associazioni, comitati cittadini, altri collettivi...).

Si procede dunque individuando dei temi di fondo e fornendo, per ognuno di essi, sia un *frame* teorico (sviluppatosi all’interno o con la collaborazione delle occupazioni culturali stesse), che esempi di azioni e pratiche messe in campo dagli spazi. Questo doppio piano (teorico e pratico) deve essere tenuto sempre presente in quanto modalità d’intervento peculiare di queste realtà che ambiscono ad un cambiamento culturale e sociale effettivo.

⁶⁴ La promessa dell’ex-Ansaldo fatta dal sindaco Pisapia di fronte ai giornalisti è stata rifiutata dall’assemblea di Macao. La scelta, dettata da una necessità di coerenza interna, sembra essere stata più che giustificata dal successivo sviluppo dell’area ex-Ansaldo: dal fallimentare progetto O.C.A., voluto dall’ex assessore alla cultura del Comune di Milano Boeri e realizzato in collaborazione con la Barley Arts Promotion (non esattamente una piccola non-profit indipendente!) fino all’attuale progetto di restauro di un’ulteriore porzione dello spazio e dell’assegnazione tramite bando ad un soggetto che gestisca lo spazio di via Tortona che “ospiterà teatro, dibattiti ed un incubatore di imprese” ma, come aggiunge l’assessore alle politiche del lavoro Tajani: “Ai futuri gestori chiederemo di lasciare degli spazi per l’autorganizzazione dei giovani”. Insomma intenti programmatici ben diversi dalle ragioni che hanno spinto alla nascita di Macao. Fonte: Repubblica (29 settembre 2013).

⁶⁵ Per la programmazione completa si rimanda al sito ufficiale: www.macao.mi.it

Lavoratori dell'arte

Le occupazioni culturali sono profondamente collegate al tema del lavoro, esse nascono infatti dalla volontà di gruppi di “lavoratori e lavoratrici dell'arte, della cultura e dello spettacolo” (come si legge in tutte le presentazioni degli spazi) e da questi sono popolate. Si tratta di luoghi di produzione di una cultura diversa da quella *mainstream*, realizzata attraverso meccanismi differenti da quelli tipici dell'industria culturale, luoghi in cui la dimensione collettiva sostituisce la solitudine delle masse di lavoratori a progetto, in cui strutture decisionali orizzontali prendono il posto della gerarchia tipica del sistema di filiera produttiva delle industrie culturali e la partecipazione diretta alle diverse fasi dei progetti sostituisce la dimensione d'isolamento del lavoratore culturale specializzato. Frequentando questi spazi è piuttosto evidente come in generale le persone vi cerchino la possibilità di sfuggire alla frustrazione di un modello lavorativo che è gratificante solo a parole. Non vi è dubbio che il primo obiettivo delle occupazioni culturali sia dunque quello di liberare il lavoro (e i lavoratori) dai dispositivi di assoggettamento posti in atto dal mercato del lavoro come lo conosciamo.

Tuttavia sarebbe limitativo pensare alle occupazioni culturali semplicemente come luoghi di contro-cultura dove i lavoratori dell'arte si ritrovano e realizzano autonomamente ciò che non sarebbe possibile proporre all'interno delle rigide regole dell'industria culturale, questi spazi hanno infatti anche la volontà di comprendere i radicali cambiamenti che si stanno verificando nel mondo della produzione e del lavoro, al fine di agire su di essi sia in forma di critica sia attraverso la realizzazione di pratiche più eque che possano essere prese ad esempio. Lo scopo finale non è certo quello di creare piccole oasi felici ma spazi aperti, impegnati nella definizione e realizzazione di nuovi modelli, promotori di processi costituenti di nuovo diritto, nuova economia e nuove forme di socialità.

Ma quando parliamo di “lavoratori dell'arte”, a cosa ci riferiamo? Agli artisti *tout court*? E allora, chi può essere definito “artista” nella società attuale? Il pittore da cavalletto? Il programmatore di *App*? Lo scrittore di romanzi o di serie televisive? Come classificare l'esperto di comunicazione e il pubblicitario? Sembra evidente come la complessa varietà di questi lavori difficilmente possa essere sintetizzata utilizzando l'etichetta di “artista” e forse non ha nemmeno senso tentare questa via.

Adottiamo dunque una definizione più ampia, che possa dare spiegazione di tutti i ruoli sopra citati (ed altri), quella di lavoro immateriale (*immaterial labor*). Seguendo il pensiero di Maurizio Lazzarato, che ha ampiamente approfondito l'argomento, possiamo attribuire

la definizione di “lavoro immateriale” a due differenti aspetti del lavoro in base ad un suo “contenuto informativo” (*informational content*) oppure ad un “contenuto culturale” (*cultural content*). Nel primo caso ci si riferisce ai cambiamenti in atto nel settore industriale e nel terziario dove il lavoro è sempre più subordinato al controllo informatico. Nel secondo caso, quello che maggiormente ci interessa, s’intende una serie di attività che non erano generalmente considerate lavoro all’interno del modello industriale fordista, ovvero tutte quelle funzioni che hanno a che fare con la definizione di mode, standard estetici, gusti e abitudini del consumatore e con il controllo, più o meno forte, dell’opinione pubblica. La teoria di Lazzarato è che tali attività, appannaggio della ricca borghesia fino agli anni ’70, siano ora la base attorno alla quale si è venuta a creare una *mass intellectuality*, nata dalla combinazione della volontà di auto-valorizzazione a seguito della lotta contro il lavoro (industriale) da un lato e la necessità di riassorbire tale pulsione all’interno del meccanismo capitalista dall’altro. Le mansioni svolte da questa nuova “intellettualità di massa” ci mostrano come le vecchie nozioni di lavoro e forza-lavoro difficilmente possano definire l’odierna situazione in modo calzante: centrale nell’ambito del lavoro immateriale risulta la capacità di combinare creatività, immaginazione, competenze tecniche e manuali da un lato e abilità relazionali ed imprenditoriali dall’altro. Ovviamente anche i luoghi cambiano: uscito dalle mura della fabbrica, il ciclo di produzione del lavoro immateriale riguarda la società nel suo complesso, all’interno della quale piccole unità produttive (spesso rappresentate da singoli individui - liberi professionisti-) si organizzano (o vengono organizzate) per realizzare progetti specifici e poi tornare a far parte del bacino di lavoro immateriale alla ricerca di una nuova commessa. Ciò comporta principalmente due conseguenze, da un lato il porsi in atto di nuovi, sottili processi di sfruttamento ed auto-sfruttamento:

“Precariousness, hyperexploitation, mobility, and hierarchy are the most obvious characteristics of metropolitan immaterial labor. Behind the label of the independent “self-employed” worker, what we actually find is an intellectual proletariat, but who is recognized as such only by the employers who exploit him or her. It is worth noting that in this kind of working existence it becomes increasingly difficult to distinguish leisure time from work time. In a sense, life becomes inseparable from work.”⁶⁶

⁶⁶ Cfr M. Lazzarato, *Immaterial Labor*, in Paolo Virno, Michael Hardt, *Radical Thought in Italy. A potential politics*, University of Minnesota Press, 2006.

Dall'altro la caratterizzazione in senso fortemente relazionale del ciclo produttivo immateriale:

“This immaterial labor constitutes itself in forms that are immediately collective, and we might say that it exists only in the form of networks and flows [...] This labor form is also characterized by real managerial functions that consist in a certain ability to manage its social relations and the eliciting of social cooperation within the structures of the basin of immaterial labor. The quality of this kind of labor power is thus defined not only by its professional capacities (which make possible the construction of the cultural-informational content of the commodity), but also by its ability to "manage" its own activity and act as the coordinator of the immaterial labor of others (production and management of the cycle).”⁶⁷

Tale dimensione relazionale altro non è che il meccanismo organizzativo di un sistema di produzione che ha come proprio ambito d'azione la società nel suo insieme e come finalità ultima la ridefinizione della stessa.

Stando alla teoria di Lazzarato, il prodotto finale del lavoro immateriale non è altro che una nuova “relazione sociale” tra innovazione, produzione e consumo. Lo scopo del lavoro immateriale è quello di dare forma a necessità, immaginari e gusti del consumatore attraverso prodotti che, allo stesso tempo, diventano a loro volta produttori di nuove necessità, immaginari, gusti. Il prodotto non è mai distrutto dall'atto del consumo ma, al contrario, agisce sul consumatore modificandone il contesto culturale ed “ideologico”.

Ciò pone il problema dell'appropriazione di tale relazione da parte del sistema capitalista:

“The specificity of this type of production not only leaves its imprint on the "form" of the process of production by establishing a new relationship between production and consumption, but it also poses a problem of legitimacy for the capitalist appropriation of this process. This cooperation can in no case be predetermined by economics, because it deals with the very life of society. "Economics" can only appropriate the forms and products of this cooperation, normalizing and standardizing them. The creative and innovative elements are tightly linked to the values that only the forms of life produce.”⁶⁸

⁶⁷ Cfr M. Lazzarato, *Immaterial Labor*, 2006.

⁶⁸ Cfr M. Lazzarato, *Immaterial Labor*, 2006.

Se dunque, da un lato, si viene a creare una nuova relazione tra produzione e consumo (si pensi, abbandonando per un attimo la tesi di Lazzarato, alla figura del *prosumer*) allo stesso tempo si individua nella riduzione della stessa alle regole del mercato una forma, indiretta ma quantomai violenta, di controllo ed impoverimento di molti per l'interesse di pochi. Se il lavoro immateriale si realizza attraverso la messa a lavoro dell'essere umano nella sua totalità individuale (competenze, conoscenze, capacità, creatività, abilità tecniche e manuali) e sociale (relazioni, capacità gestionali e manageriali), l'industria (culturale e non) deve necessariamente essere l'unico modo per estrarre valore economico da ciò che è socialmente prodotto? Oppure, ponendo la questione da un altro punto di vista: se il prodotto del lavoro immateriale è realizzato dalla società nel suo insieme, perché il valore economico che ne deriva non è redistribuito tra i reali "produttori" al di fuori dello stretto controllo dall'industria culturale? E' interessante notare come ciò getti una nuova (ed inquietante) luce sulla già citata definizione fornita da Hesmondhalgh che vede l'industria culturale impegnata a mantenere un "controllo debole sui creatori [...], controllo forte sulla distribuzione e il marketing"⁶⁹.

Esperienze come quelle degli spazi occupati per la cultura hanno innanzitutto lo scopo di portare la produzione culturale al di fuori del meccanismo di cattura del sistema capitalista, che come abbiamo visto, ha preso la forma pervasiva del biocapitalismo⁷⁰.

Il tema del lavoro immateriale è ricorrente all'interno delle occupazioni culturali e prende diverse forme: se il quadro teorico è tracciato ed approfondito grazie all'organizzazione di numerosi seminari, il passo successivo consiste nel tentativo di sovvertire i meccanismi di un mercato del lavoro che fa dell' autosfruttamento e della precarietà a vita il proprio fondamento. Tra i seminari, importanti momenti di approfondimento ma anche opportunità per le varie realtà di incontrarsi e discutere di persona, vale la pena ricordare *Multiversity*, svoltosi a S.a.L.E. Docks nel maggio 2008 e *69.300 Ore*, co-organizzato da Macao e S.a.L.E. Docks e tenutosi nello spazio milanese nel dicembre 2012⁷¹.

⁶⁹ D. Hesmondhalgh, *The cultural industries*, Sage Publications, London, 2002.

⁷⁰ Il termine biocapitalismo è stato coniato da Vanni Codeluppi nel testo *Il biocapitalismo – Verso lo sfruttamento integrale di corpi, cervelli ed emozioni*, Bollati Boringhieri, Milano, 2008. Si riferisce all'applicazione del sistema capitalista alla vita degli uomini e dunque alla valorizzazione economica della sfera biologica, mentale, sociale ed affettiva.

⁷¹ I seminari sono organizzati con l'intento di essere momenti di formazione per gli occupanti stessi da un lato e opportunità di informazione per la cittadinanza dall'altro, motivo per cui sono aperti e gratuiti. Maggiori informazioni possono essere trovate sui siti ufficiali di Sale e Macao. Per quanto riguarda *Multiversity* gli interventi del seminario sono stati raccolti nel testo *L'arte della sovversione* (a cura di Marco Baravalle), scaricabile gratuitamente dal web.

I seminari non sono solo momenti teorici ma, al contrario, diventano l'occasione per condividere i propri percorsi (per esempio nel 2012 Macao presentò un'interessante auto-inchiesta sulle caratteristiche, lavorative e non, dei propri partecipanti) e per immaginare insieme futuri interventi ed azioni da svolgersi nelle diverse città.

Ma cosa vogliono i lavoratori culturali che si auto-organizzano in nuove forme di socialità e produzione culturale? Cosa contestano del presente mercato del lavoro immateriale? La critica che più spesso viene mossa alle occupazioni culturali è quella di "essere contro" a prescindere, di ingaggiare una lotta senza un reale fine. Passando in rassegna i documenti prodotti dai vari collettivi al riguardo (mi riferisco in particolar modo al documento prodotto dai Lavoratori dell'arte e della cultura, collettivo alla base della nascita di Macao⁷² e allo Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune⁷³), si possono individuare alcuni nodi attorno ai quali le critiche e le richieste di questi gruppi si concentrano:

1. Riconoscimento professionale: molte delle attività svolte in ambito culturale non sono riconosciute come professioni né tantomeno considerate lavoro all'interno dell'attuale sistema di mercato. Alla mancanza di ruolo definito corrisponde la conseguente negazione di diritti. Inoltre, muovendosi in quest' universo nebuloso di professionalità non riconosciute, risulta assai difficile qualsiasi forma di presa di coscienza del problema e solidarietà tra chi ne è parte.
2. Cooperazione, orizzontalità: si sostiene la necessità di realizzare strutture decisionali ed operative basate sul principio di uguaglianza (orizzontalità) e solidarietà tra i partecipanti. Esempio il caso della "Comune", organo politico sovrano della Fondazione Teatro Valle Bene Comune, composto da tutti i soci (sostenitori e non), che delibera per consenso unanime poiché "La pratica del consenso è prima di tutto una pratica inclusiva, un processo decisionale di gruppo dove le decisioni non siano solo l'espressione dell'accordo tra la maggioranza dei partecipanti, ma che integri nella decisione anche le obiezioni della minoranza. Cercare il consenso è un metodo di cooperazione con cui si pratica il bene comune ed è alternativo al metodo della

⁷² Ci si riferisce al *Documento dei Lavoratori dell'Arte* pubblicato in data 22/07/2011 sul sito www.undo.net dov'è tuttora consultabile.

⁷³ Il testo dello Statuto si trova al sito ufficiale del Teatro Valle Occupato. Trattandosi di un tentativo di Fondazione aperta e costituita dal basso, sul sito è possibile consultare l'ultima versione dello statuto ma anche proporre modifiche.

maggioranza che è evidentemente competitivo. La pratica del consenso, inoltre, responsabilizza ogni singolo partecipante all'assemblea a prendere parola e a partecipare attivamente all'assemblea stessa, principio fondamentale del governo dei beni comuni⁷⁴.

3. Oltre il mercato: si contesta l'assunzione del mercato quale unico parametro di giudizio e dunque di selezione della produzione culturale. Si richiama l'attenzione alla promozione di pratiche culturali che non perseguano obiettivi economici.
4. Tra pubblico e comune: al centro del dibattito si trova indubbiamente la necessità di evitare la pericolosa separazione tra sfera culturale e sfera pubblica. Ma è altresì evidente che con sfera pubblica non si possa (più) intendere la competenza esclusiva del sistema istituzionale, che non riesce a dare risposte convincenti in ambito culturale né nell'immediato né in prospettiva futura (basti pensare alla difficoltà di accesso riservata alle nuove generazioni). Per questi motivi nascono gruppi "autonomi e auto-organizzati, al fine di fornire alternative reali ed evidenziare i limiti e le mancanze delle istituzioni stesse"⁷⁵, che promuovono una diversa idea di cultura, non più legata alla sfera pubblica ma a quella dei beni comuni.
5. Rifiuto di sfruttamento ed auto-sfruttamento: si contesta un sistema del mercato del lavoro basato su precarietà, povertà e mancanza di diritti, che per di più, promettendo ciò che costantemente nega, innesca processi di auto-sfruttamento che vedono i singoli investire tempo, energie e denaro in cambio dell'accesso a un lavoro che (quando c'è) non realizza le attese che ha generato, causando un doppio livello di frustrazione: uno dovuto al meccanismo di sfruttamento in sé, l'altro alla consapevolezza di esserne parte integrante e perpetrarlo.

La prima risposta alle problematiche evidenziate sono dunque le occupazioni culturali stesse che si caratterizzano per essere luoghi dove è possibile immaginare (e realizzare) un modello culturale basato sulla pratica del comune, attraverso un lavoro liberato dalle logiche di mercato.

⁷⁴Cfr. *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*, articolo 12. Consultabile su web.

⁷⁵ Cfr. *Documento dei Lavoratori dell'Arte*, 22/07/2011. Consultabile su web.

Fino a questo punto il discorso appare piuttosto logico, ma i problemi appaiono quando all'idea di lavoro si affianca la necessità di forme di reddito. L'ultimo paragrafo del documento dei Lavoratori dell'arte cita: " Riconosciamo la produzione artistica e culturale come produzione comune, ovvero come frutto dell'incontro tra la singolarità e la dimensione sociale, cooperante e collettiva. Riteniamo che questa produzione comune debba essere affermata contro la sua appropriazione privatistica. Gli strumenti di questa ri-appropriazione devono essere nuove forme di reddito e un nuovo welfare. Un welfare che non è assistenzialista, ma che riconosce pienamente il carattere sociale, reticolare, comune dell'atto di creazione"⁷⁶.

Allo stato attuale delle cose, le occupazioni culturali sono in grado di realizzare delle economie basate sulla solidarietà, il finanziamento dal basso e piccole forme di introito su produzioni proprie. Tali entrate sono sufficienti a garantire agli spazi la possibilità di realizzare le proprie attività, di certo non potrebbero generare reddito.

La questione del reddito apre un terreno di discussione alquanto scivoloso, infatti se da un lato i singoli partecipanti contestano il meccanismo di sfruttamento del mercato del lavoro, dall'altro accettano di lavorare gratis all'interno delle occupazioni culturali. In molti casi si è interpretato questo paradosso come un'ulteriore forma di auto-sfruttamento. In realtà, credo che la contraddizione sia in parte solo apparente e possa essere sciolta spostando l'attenzione dall'idea di lavoro a quella di valore: il lavoro generalmente inteso realizza, attraverso il meccanismo del mercato, un valore principalmente economico, che si realizza nello scambio tra lavoro/servizio/prodotto immateriale e salario/reddito. Da valutare poi è l'equità dello scambio. Nel caso del lavoro prestato all'interno delle occupazioni culturali, ciò che esso realizza è un valore principalmente non economico ma culturale e sociale che, non adattandosi al meccanismo dello scambio di mercato, deve prendere in considerazione forme alternative di reddito, di natura più strettamente "sociale", come per esempio forme di "banca del tempo" o di "cassa di mutuo soccorso" *ad hoc*, di cui si sta facendo i primi tentativi all'interno delle occupazioni culturali.

Sebbene gli esempi riportati mitigano la contraddizione individuata poco sopra, la questione del reddito resta centrale all'interno del discorso portato avanti dalle occupazioni culturali, nella consapevolezza che, data la mutata natura del lavoro, si rendono

⁷⁶ idem

necessarie forme di reddito e *welfare* diverse da quelle attuali, lascito del passato modello fordista⁷⁷.

L'altra critica, spesso mossa alle occupazioni culturali, è quella di non rappresentare un modello alternativo credibile dal momento che non si verifica una completa indipendenza degli spazi, cioè in parole più semplici: gli occupanti continuano ad essere anche lavoratori dell'immateriale all'interno del sistema *mainstream*. Anche in questo caso ritengo che il problema sorga da una lettura errata dello scopo delle occupazioni culturali: innanzi tutto l'idea di creare delle micro isole felici al di fuori del sistema dell'industria culturale e del mercato è una distorsione, al contrario l'obiettivo è quello di realizzare spazi di resistenza e lotta dall'interno, che comprendano ed agiscano sui meccanismi di produzione da un lato, sulle istituzioni pubbliche dall'altro. In quest'ottica la contemporanea appartenenza al mondo del lavoro culturale e delle occupazioni pone i soggetti in una posizione forse conflittuale ma non contraddittoria.

Si diceva che una delle finalità delle occupazioni culturali è quella di liberare il lavoro dalle stringenti regole del mercato per riportarlo ad una dimensione collettiva e solidale. Ora resta da chiedersi come può questo modello agire quale stimolo al cambiamento generale? La risposta più ovvia è: aprendo le proprie porte a chiunque voglia attraversarle, divenendo quindi luogo di incontro, discussione ed effettiva produzione di cultura altra. Così facendo però si raggiunge un insieme di persone già interessate o sensibilizzate, per quanto numerose. Come agire invece al di fuori dei propri spazi? Che atteggiamento tenere nei confronti del sistema *mainstream* e dei lavoratori culturali che ne fanno parte senza contestarlo? Qui le strategie messe in campo sono sostanzialmente due: quella dell'inchiesta e quella dell'azione. Su entrambi i versanti si registrano notevoli difficoltà: per quanto riguarda le inchieste l'unica andata a buon fine è stata quella *interna* a Macao⁷⁸, allo stesso tempo le azioni aventi come interlocutori i lavoratori culturali si sono spesso

⁷⁷ Attualmente gli occupanti non percepiscono reddito dalle attività realizzate all'interno degli spazi, svolgono dunque altri lavori, spesso direttamente collegati all'industria culturale. La contraddizione è solo apparente dal momento che, come abbiamo visto, gli spazi occupati nascono proprio dalla volontà degli stessi "lavoratori dell'arte", i quali non contestano l'esistenza del sistema *mainstream* ma piuttosto la sua cattura di ogni forma di creatività per estrarne profitto. I partecipanti alle occupazioni culturali non reclamano un'ipotetica (ed ingenua) fine dell'industria culturale, piuttosto il desiderio di trovare un'alternativa.

La possibilità di vivere del lavoro svolto all'interno delle occupazioni è al momento solo utopia, ma in ogni caso ciò che queste esperienze mettono in luce è la necessità di una riforma del sistema del lavoro (e del *welfare*) nel suo insieme per trovare nuove forme, adatte al contesto contemporaneo, altrimenti, anche se il Valle, Macao o il Sale riuscissero a "pagare" il lavoro svolto, il rischio sarebbe comunque quello di incorrere in modalità di auto-sfruttamento (lavoro a progetto e precario) del tutto simili a quelle che vengono contestate al sistema *mainstream*.

⁷⁸ Nei primi mesi della sua esistenza il collettivo Macao ha realizzato un'inchiesta tra i membri della propria assemblea (oltre un centinaio) cercando di fotografarne la composizione, così come motivazioni e aspettative rispetto all'occupazione.

concluse con un nulla di fatto. A questo proposito possono essere citate le azioni del collettivo Sale in Biennale, come l'occupazione temporanea avvenuta nel 2009 e intitolata "Give me back my money day. Stop alla precarietà nella fabbrica della cultura"⁷⁹, che anticipò lo sciopero dei lavoratori stagionali, avvenuto nel luglio dello stesso anno, che tuttavia si concluse in tempi brevi senza che si giungesse a nessun effettivo miglioramento delle condizioni lavorative. Il tentativo di un'inchiesta sul lavoro culturale a Venezia (#INCHIESTATI) ad opera dello stesso collettivo è stata abbandonata dopo pochi mesi di fronte all'enorme difficoltà di orientarsi all'interno di un mondo del lavoro frammentario, spesso sommerso e dalla reticenza, quando non ostilità, dei lavoratori a rilasciare interviste (anonime).

Il fallimento deriva dall'aver sottovalutato la dispersione del lavoro culturale (in Biennale, per esempio, solo pochi sono i lavoratori assunti dalla Fondazione, molti lavorano attraverso cooperative appaltatrici, altri assunti dalle varie organizzazioni che gestiscono i padiglioni nazionali) che inibisce fortemente qualsiasi tipo di solidarietà e cooperazione.

E' ragionando su questo tema che l'attenzione, teorica e pratica, si è spostata dai lavoratori ai pubblici culturali.

Il motivo di un tale slittamento risiede nel fatto che tra essi si può stabilire un rapporto di identità. Per comprendere meglio questo concetto dobbiamo analizzare quella che è una delle caratteristiche fondamentali del lavoro immateriale, ovvero il suo rispondere ad un modello estetico. Molti teorici sostengono che il lavoro cognitivo contemporaneo sia il risultato di un processo di estetizzazione dell'economia e quindi del lavoro stesso: in fondo l'attuale ruolo sociale del "creativo" può essere considerato il calco contemporaneo di quello che in un'altra epoca appartenne all'artista, caratterizzato da una forte componente di indipendenza, lavori su commissione e mobilità. Ma, al di là di queste considerazioni di certo interessanti, fondamentale è per noi considerare come l'intero processo di produzione, nell'epoca del lavoro immateriale, sia basata su un "modello estetico".

Tornando a Lazzarato :

"It is more useful, in attempting to grasp the process of the formation of social communication and its subsumption within the "economic," to use, rather than the "material" model of production, the "aesthetic" model that involves author, reproduction, and reception [...] The "author" must lose its individual dimension and be transformed into an industrially organized production process (with a division of labor, investments, orders, and so forth), "reproduction" becomes a mass reproduction organized according to the

⁷⁹ L'iniziativa "Give me back my money day" toccò, oltre alla Biennale, Palazzo Ducale e Punta della Dogana (Pinault Foundation).

imperatives of profitability, and the audience ("reception") tends to become the consumer/communicator."⁸⁰

Prendendo le mosse dal passo sopra citato e rileggendolo tenendo conto di quanto precedentemente detto a proposito dell'industria culturale⁸¹, potremmo riformularlo come segue: accettando il modello estetico (autore-riproduzione-ricezione) come quello che meglio esemplifica i processi di produzione del lavoro immateriale, all'idea di autore si sostituisce quella di autori che, spesso in gruppi poco numerosi ed effimeri ma organizzati secondo lo schema della rete, lavorano alla creazione di un prodotto; all'idea di ricezione si sostituisce quella di pubblici: la massa di consumatori del prodotto culturale. Tra i due sta la produzione (o riproduzione di massa), ovvero l'industria culturale che organizza il lavoro disperso degli autori, lo rende disponibile al mercato e ne estrae valore economico. Seguendo questo schema si possono fare alcune osservazioni: sebbene il principale interesse dell'industria culturale sia quello della riproduzione di massa, ciò non significa che essa non abbia controllo sugli autori, al contrario, l'imposizione di una certa modalità di produzione è di per sé una forma di controllo, così come lo è la precarietà ed assenza di diritti entro cui i lavoratori dell'immateriale si muovono.

I pubblici (parlare di pubblico singolare, nell'era dell'egemonia del marketing sarebbe quantomeno ingenuo) sono i consumatori-comunicatori, destinatari di un prodotto, del quale partecipano all'implementazione attraverso forme di espressione controllate, schiacciando un pulsante *like*. Il loro ruolo è quindi ri-catturato dalla sistema produzione/riproduzione.

La terza osservazione possibile è che esiste una relazione di identità quasi perfetta tra il gruppo degli autori e quello dei pubblici: da un lato infatti è impensabile essere autore senza essere allo stesso tempo parte dei fruitori culturali, dall'altro è evidente che anche la porzione di pubblico non "ufficialmente" riconosciuta come autore dall'industria culturale partecipa in qualche modo alla realizzazione del prodotto, soprattutto attraverso l'attività di comunicazione.

L'idea di considerare lavoratori e pubblici culturali sostanzialmente le due facce di una stessa categoria, ha portato le occupazioni culturali a riflettere sulla possibilità di rivolgere

⁸⁰ Cfr M. Lazzarato, *Immaterial Labor*, in Paolo Virno, Michael Hardt, *Radical Thought in Italy. A potential politics*, University of Minnesota Press, 2006.

⁸¹ Ci si riferisce ai tratti distintivi individuati da Hesmondhalgh in *Industrie Culturali*.

le proprie azioni verso questi ultimi piuttosto che verso i lavoratori e così tentare di superare le difficoltà di cui sopra⁸².

Un primo interessante tentativo in questo senso è stato realizzato da Macao in rapporto ai pubblici del Fuorisalone milanese. I risultati sono stati uno studio della composizione dei pubblici dell'evento, grazie ad un'analisi dei flussi di informazioni su *social network*⁸³ e un esempio di deviazione dei flussi on-line che ha preso il nome di Fuorisalone.es. In breve l'idea è stata quella di comprare un dominio internet ancora libero (www.fuorisalone.es) e creare un sito fotocopia dell'originale, sostituendo però alle informazioni ufficiali, dati "scomodi" riguardanti Fuorisalone 2013, per esempio interviste ai lavoratori precari dell'evento e rimandi ad articoli sulla speculazione che vi ruota attorno etc. Lo scopo era quello di riuscire ad intercettare una fetta dei pubblici di Fuorisalone e farli arrivare sul sito "pirata" per caso, motivo per cui è stata anche sviluppata una massiccia campagna di comunicazione via *social network*. Il progetto ha portato i suoi frutti dal momento che, i primi due giorni dell'evento, l'*account Twitter* di fuorisalone.es seguiva da vicino quello ufficiale nel ranking dei più condivisi, tanto da destare attenzione ed essere chiuso poche ore dopo.

Altro tentativo di *détournement online* è la campagna virale "Turisti che perdono tempo a fare foto alle cose brutte", realizzata da Macao e Teatro Valle Occupato nei luoghi della speculazione romana nel 2013. Presentata come una normale pagina *Facebook* che raccoglie foto in cui "turisti" interagiscono con architetture simbolo del degrado e della speculazione nella periferia di Roma, ha in breve raccolto consenso e fotografie di altri luoghi postate da persone intercettare sulla rete.

Si tratta di due esempi che dimostrano quanto l'ambito dei pubblici rappresenti uno spazio d'azione ancora in buona parte inesplorato (per esempio non si sono mai realizzate deviazioni dei flussi fisici) ma l'attenzione che i progetti hanno suscitato, da parte dei pubblici come anche di una grande *corporation* come *Twitter*, è un segnale decisamente positivo ed incoraggiante.

In conclusione il percorso sviluppato all'interno delle occupazioni culturali, nel quale di certo il tema del lavoro culturale ha sempre avuto un ruolo centrale, sembra ora andare verso un ampliamento dell'orizzonte di pensiero ed azione, individuando nei pubblici una

⁸² L'argomento è stato recentemente approfondito all'interno del seminario "Fare Pubblici" organizzato da Macao (12 - 13 aprile 2014).

⁸³ Incrociando i dati pubblici di Twitter e sviluppando un'analisi delle immagini postate su Instagram relative agli *hashtag* più utilizzati per il Fuorisalone, si è arrivati ad avere uno spaccato piuttosto approfondito della composizione dei pubblici dell'evento milanese, sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo.

componente fondamentale del sistema di produzione culturale attuale, più facilmente raggiungibile rispetto ai lavoratori e probabilmente maggiormente in grado di influenzare l'andamento dell'evento a cui fa riferimento. Nella consapevolezza che raggiungere i pubblici con un determinato messaggio significa, in larga parte, raggiungere i lavoratori culturali stessi.

Città viva vs città creativa

Le occupazioni culturali di cui questo lavoro tratta sono realtà peculiarmente cittadine, in quanto urbani sono il tessuto e la rete di relazioni nei quali si innestano così come il raggio di teoria-azione che esse si prefiggono.

Come già accennato nel primo capitolo, queste esperienze sono strettamente collegate ai cambiamenti in atto nelle città italiane, soprattutto per quanto riguarda la gestione del patrimonio pubblico e l'idea di "valorizzazione" della cultura ad essa connessa. Da un lato, gli ultimi anni hanno assistito ad una progressiva uscita di scena dello Stato dalla gestione del patrimonio pubblico alla quale è corrisposta una speculare avanzata di investimenti privati; dall'altro questo gioco che sulla carta si presenta come indubbiamente vincente, realizza "effetti collaterali" ormai ben noti che incidono fortemente sulla vivibilità delle città: speculazione, effetto *Disneyland*, zone abbandonate o, al contrario, zone che da popolari improvvisamente diventano alla moda, secondo il ben noto processo definito *gentrification*. Le occupazioni culturali parlano di questo cambiamento e si caratterizzano come luoghi di resistenza nei quali è possibile immaginare forme se non di contrattacco, quantomeno di sovversione agli effetti di tale processo. Ma dove inizia la lotta, inizia anche il tentativo di normalizzazione da parte del sistema *mainstream* che non agisce per esclusione (escludere significa riconoscere una soggettività altra) ma per cattura, digerendo tutto all'interno del suo vorace stomaco. Sarà però utile fare un passo indietro e tentare di inquadrare il processo che ha portato alla sostituzione della città viva con il modello della città creativa.

Seguendo un esaustivo articolo di Martha Rosler⁸⁴, possiamo individuare le prime tracce della genesi della cosiddetta creative city nella New York di metà anni '60, quando quello

⁸⁴ Cfr. Martha Rosler, *Culture Class: art, creativity, urbanism*, e-flux journals , n° 21-23-25, 2010-2011. Consultabile su web.

che era un quartiere degradato della città, caratterizzato da decine di fabbriche per la lavorazione dell'acciaio in disuso, si trasforma nell'epicentro dell'*art world* mondiale, universalmente conosciuto come Soho. Attratti dal basso costo degli affitti, gli artisti hanno iniziato a trasferire nel quartiere i loro studi. Agli studi sono succedute le gallerie d'arte, alle gallerie, negozi e ristoranti. Gli spazi industriali convertiti in *loft*, innescando un meccanismo per il quale la popolazione precedente è stata ben presto sostituita da "il mondo dell'arte", il tasso di criminalità abbattuto. L'aspetto interessante è, come dimostra la sociologa Sharon Zukin, che quello che a prima vista può sembrare un processo spontaneo ha in realtà alla propria base motivazioni economiche e politiche precise. Da un lato infatti il "*loft living*" è sintomo di un cambiamento a livello di paradigma economico:

"Looking at loft living in terms of terrain and markets rather than "lifestyles" links changes in the built environment with the collective appropriation of public goods. [...] studying the formation of markets [...] directs attention to investors rather than consumers as the source of change"⁸⁵; dall'altro la Zukin dimostra come questo cambiamento sia stato fortemente voluto dal governo della città stessa. Tutt'altro che spontaneo, si trattò dunque di un intervento di urban planning mirato, così come lo sono stati tutti i progetti simili succedutosi, da quel momento in poi, nelle diverse città degli Stati Uniti e d'Europa.

Tornando al saggio della Rosler, è importante sottolineare come questo fenomeno si sviluppi in relazione a due eventi fondamentali: la fine del modello di produzione fordista e la nascita dell'industria culturale (dove il termine non è usato nell'accezione che ne dà Adorno ma piuttosto in quella di *creative industry*). La connessione con il primo elemento è piuttosto ovvia: le rovine dell'epoca fordista (fabbriche, magazzini, *docks*) diventano l'oggetto del desiderio della nuova classe creativa e degli speculatori. Le vestigia delle vecchie fabbriche diventano le fondamenta di nuove, *creative factories*. Il secondo punto riguarda la nascita, o quantomeno un movimento di accelerazione verso l'industria culturale. La Rosler porta come esempio il caso della Berkley University che, negli stessi anni della nascita del fenomeno del *loft living*, subiva due mutamenti epocali: uno orchestrato dall'allora *chancellor* dell'ateneo Clark Kerr, che riformò l'intero sistema universitario della California al fine di renderlo adatto ad accettare la sfida lanciata dal superamento dell'economia fordista verso la "*knowledge industry*" e allo stesso tempo fare "a prime instrument of national purpose"⁸⁶; l'altro è la nascita del Free Speech Movement, movimento studentesco di protesta alla base della contestazione del '68. Entrambi questi

⁸⁵ Cfr. Sharon Zukin, *Loft Living: culture and capital in urban change*, 1982.

⁸⁶ Citazioni tratte da Martha Rosler, *Culture Class: art, creativity, urbanism*, e-flux journals , n° 21-23-25, 2010-2011. Consultabile su web.

fattori saranno centrali nello sviluppo dell'iniziale nucleo della *creative class*, il primo fornendo un' "educazione", il secondo un immaginario. Per metterla con le parole di David Brooks:

"sometimes you get the impression the Free Speech Movement produced more corporate executives than Harvard Business School"⁸⁷.

Quello che è iniziato come un processo di "riqualificazione" di aree urbane è presto diventato il modello per impostare lo sviluppo (urbanistico ma anche economico) di intere città. Centrale in questo passaggio è la figura di Richard Florida e il suo testo *Cities and the creative class*⁸⁸. La teoria dell'economista americano è piuttosto semplice: egli individua in quella che definisce classe creativa, lo strumento di un nuovo sviluppo economico. La *creative class* di Florida è composta da tutte quelle figure professionali che hanno a che fare con la definizione di nuovi significati, in sostanza vi si raggruppa un variegato insieme di professionisti che vanno dall'ingegnere, all'informatico, passando per il professore universitario e l'architetto, fino ad arrivare all'artista, al designer e al fashion blogger. Questo universo è inoltre suddiviso in un *super-creative core*, ovvero l'insieme di quelle professioni che dovrebbero rappresentare la quintessenza della creatività, tra cui figurano le professioni legate all'educazione, all'informatica, alla ricerca e alle arti; e i *creative professionals* ovvero tutti quei lavori *knowledge-based*, tra cui le professioni nel ramo della medicina, della finanza e dell'imprenditorialità. Secondo i calcoli di Florida la *creative class* così individuata descriveva il 30% dei lavoratori americani nel 2002, il 40% oggi. Il dato di certo non sorprende vista la vaghezza della definizione e della descrizione che Florida ne fa nei suoi testi, utilizzando più spesso una retorica da manuale motivazionale (per esempio laddove definisce il *super-creative core* in questi termini: "Along with problem solving, their work may entail problem finding"⁸⁹) piuttosto che un impianto dimostrativo di tipo scientifico⁹⁰. Se la classe creativa è il motore della nuova economia, serve allora ripensare le città affinché diventino poli di attrazione per queste

⁸⁷ Cfr. D. Brooks, *Bobos in paradise: the new upper class and how they got there*, 2000.

⁸⁸ Il testo è parte della fortunata trilogia che ha reso celebre Florida in tutto il mondo. *The rise of the creative class* (2002). *Cities and the creative class* (2004) e *The flight of the creative class* (2007)

⁸⁹ Cfr. Florida Richard, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2002.

⁹⁰ Tra le numerose critiche mosse alla teoria di Florida, molte riguardano proprio la consistenza della definizione che egli dà di creative class. Per un approfondimento sul tema si veda M. Rosler, *Culture class: art, creativity, Urbanism*. E-flux Journals.

“nuove” professioni. Il tema è ampiamente sviscerato nel secondo testo del professore americano (*Cities and the creative class*, 2004), dove si evidenziano le tre peculiarità fondamentali della città creativa (o potenzialmente tale), riassunte da tre T: *Talent* (popolazione con alto grado di istruzione), *Tolerance* (comunità aperte alla diversità) e *Technology*. Seguono vari indici che dovrebbero rendere tali caratteristiche misurabili (tra questi figurano il *Creative Index*, il *Gay Index* e il *Bohemian Index*) e l’esame di alcune città americane. Il compito dell’*urban planner* (e quindi del governo cittadino) deve essere quello di mettere in campo tutte le misure necessarie affinché tali circostanze si realizzino e inneschino il processo virtuoso che, richiamando *Bobos* da tutto il mondo, trasformi la città in una galleria d’arte a cielo aperto.

Come si accennava poco sopra le teorie di Florida sono state stroncate da più parti, tanto a livello metodologico quanto a livello dei risultati attesi (d'altronde non è difficile cogliere una certa contraddizione tra i toni ottimistici dei testi di Florida e l’attuale crisi economica).

Ai nostri fini tali critiche sono relativamente poco interessanti⁹¹, quello che qui ci preme è verificare cosa si nasconde dietro al scintillante modello della *creative city*, ovvero quali conseguenze comporti e soprattutto a quali meccanismi economici sia collegato (o subordinato). A tale scopo ci serviremo principalmente del testo “The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture” di David Harvey, professore di antropologia presso la City University of New York.

Lo studioso britannico individua nel meccanismo della rendita monopolistica il legante tra processi economici di un mercato globalizzato e, dall’altro lato, località e forme culturali specifiche, dove ovviamente per forma culturale non s’intende semplicemente l’emanazione di una determinata cultura ma la possibilità che ciò assuma un valore di mercato, tanto che l’intero saggio è aperto dalla lapidaria sentenza:

“That culture has become a commodity of some sort is undeniable”⁹².

Seguendo Harvey, possiamo affermare che ogni tipo di rendita si basa sul monopolio e si realizza in due possibili forme: diretta ed indiretta.

“The first arises because social actors control some special quality resource, commodity or location which, in relation to a certain kind of activity, enables them to extract monopoly

⁹¹ Si rimanda al testo della Rosler per un approfondimento.

⁹² Cfr. Harvey David, *The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture*, Socialist Register, Merlin Press, 2002.

rents from those desiring to use it”⁹³, questo è il caso della rendita indiretta. L’esempio riportato nel testo è quello della prossimità ai mezzi di trasporto o ad attività d’interesse (per esempio un museo) che fa sì che l’investitore paghi di più per costruire un albergo proprio in quel luogo, che evidentemente ha caratteristiche particolari che giustificano la necessità di pagare un *premium price*.

Il secondo caso è quello in cui un bene dalle caratteristiche speciali e non facilmente riproducibili viene scambiato direttamente. In questo caso il *premium price* è garantito dalla scarsità del bene stesso, che talvolta può essere indotta (o amplificata) artificialmente. Un esempio calzante può essere quello del mercato delle opere d’arte, il cui valore è stabilito a partire da un criterio di autenticità. Come sottolinea Harvey, le due forme di rendita (diretta ed indiretta) sono spesso intrecciate tra loro. Sviluppando l’esempio precedente si pensi ad un collezionista privato che dia in concessione un’opera di proprietà ad un museo. In quel caso presumibilmente l’esposizione dell’opera al pubblico all’interno di un’istituzione riconosciuta, favorirà l’aumento di valore di mercato dell’opera stessa e allo stesso tempo garantirà maggiore visibilità e prestigio alla collezione del museo, il che potrebbe influire sull’intera zona in cui il museo si trova, tanto in termini di rendita immobiliare, quanto sul valore di beni, servizi ed attività. Fino a questo punto la definizione di Harvey non si discosta particolarmente da quella che si può trovare su un qualsiasi manuale di economia. Il discorso dello studioso inizia a farsi interessante laddove egli focalizza la propria attenzione sulla *condicio sine qua non* di ogni forma di rendita monopolistica, ovvero l’esistenza di “*special qualities*” che rendano il bene difficilmente riproducibile o sostituibile. L’elemento chiave è qui la presenza di una forte componente sociale nella costruzione delle qualità che rendono un bene desiderabile più di altri, potremmo anche dire che le caratteristiche che rendono un bene unico sono costruite socialmente e dipendono dal significato collettivo ad esso attribuito, alla sua storia, alla sua esistenza e scopo. Harvey definisce questo insieme “*collective symbolic capital*” e sottolinea come esso rappresenti una forza attrattiva molto incisiva nella definizione dei flussi del capitale.

L’esempio più ovvio è quello del turismo, ma si può andare ben oltre: il campo nel quale il processo di messa a valore del capitale simbolico collettivo attraverso il meccanismo della

⁹³ Cfr. David Harvey, *The art of rent*, 2002.

rendita è forse più evidente è quello della pianificazione urbana⁹⁴. E' qui che il discorso di Harvey s'intreccia (seppure non dichiarandolo) con quello sulla *creative city* e ciò avviene con una sorta di inversione di prospettiva: se per Florida la "creatività" espressa da una determinata classe è considerata il motore di una nuova fase dell'economia capitalista e di una nuova pianificazione urbana; al contrario il testo di Harvey ci pone di fronte alla seguente situazione: un modello economico basato sulla rendita monopolistica che si realizza attraverso la valorizzazione ed appropriazione del capitale simbolico collettivo da parte del mercato. Due facce della stessa medaglia, o forse la stessa faccia, ma guardata da due prospettive ben diverse.

Come Florida parla di *creative cities*, anche Harvey collega il suo discorso allo sviluppo di un particolare modello di sviluppo urbano, l'esempio che porta è quello di Barcellona. La città, caratterizzata da un "accumulo di capitale simbolico e tratti distintivi"⁹⁵, è caduta vittima di interessi speculativi e di un processo di Disneyficazione evidente:

"As opportunities to pocket monopoly rents galore present themselves on the basis of the collective symbolic capital of Barcelona as a city (property prices have skyrocketed as the Royal Institute of British Architects awards the whole city its medal for architectural accomplishments), so their irresistible lure draws more and more homogenizing multinational commodification in its wake. The later phases of waterfront development look exactly like every other in the western world, the stupefying congestion of the traffic leads to pressures to put boulevards through parts of the old city, multinational stores replace local shops, gentrification removes long-term residential populations and destroys older urban fabric, and Barcelona loses some of its marks of distinction. There are even unsubtle signs of Disneyfication"⁹⁶.

⁹⁴ Il termine è qui usato come traduzione del più accurato termine inglese (urban planning) ed utilizzato nell'accezione che per Harvey è racchiusa nella definizione di urban entrepreneurialism: "[It] has become important both nationally and internationally in recent decades. By this I mean that pattern of behaviour within urban governance that mixes together state powers (local, metropolitan, regional, national or supranational) and a wide array of organizational forms in civil society (chambers of commerce, unions, churches, educational and research institutions, community groups, NGOs, etc.) and private interests (corporate and individual) to form coalitions to promote or manage urban/regional development of some sort or other. [...] the forms, activities and goals of these governance systems (variously known as 'urban regimes', 'growth machines' or 'regional growth coalitions') vary widely depending upon local conditions and the mix of forces at work within them". Cfr. David Harvey, *The art of rent*, 2002.

⁹⁵ Cfr. Harvey, *the art of rent*, 2002.

⁹⁶ Cfr. D. Harvey, *the art of rent*, 2002.

Interessante è notare come lo stesso processo sia in atto in molte città europee, tanto che le righe poco sopra potrebbero quasi riferirsi a Londra, Marsiglia o Berlino⁹⁷, così come a molte altre città.

La domanda che sorge spontanea è: perché (o per chi) il modello economico basato sulla rendita è desiderabile? In che modo esso è collegato ai processi di gentrificazione e *disneyficazione* descritti poco sopra? Si possono evitare?

Harvey risponde alle ultime due domande sostenendo che i processi citati siano intimamente connessi al modello della rendita poiché risultato di due contraddizioni in essa iscritte, la prima riguarda la caratteristica di unicità collegata alla rendita:

“while uniqueness and particularity are crucial to the definition of ‘special qualities’, the requirement of tradability means that no item can be so unique or so special as to be entirely outside the monetary calculus [...] The contradiction here is that the more easily marketable such items become the less unique and special they appear.”⁹⁸

La seconda contraddizione riguarda il rapporto tra il modello di rendita monopolistica e il libero mercato, in apparenza ovviamente le due cose sembrano inconciliabili (quanto meno a livello teorico) ma come spiega Harvey:

“Competition, as Marx long ago observed, always tends towards monopoly (or oligopoly) simply because the survival of the fittest in the war of all against all eliminates the weaker firms. The fiercer the competition the faster the trend towards oligopoly if not monopoly. It is therefore no accident that the liberalization of markets and the celebration of market competition in recent years has produced incredible centralization of capital (Microsoft, Rupert Murdoch, Bertelsmann, financial services, and a wave of takeovers, mergers and consolidations in airlines, retailing and even in older industries like automobiles, petroleum, and the like) [...] But it is here that the mirror image of the first contradiction comes most clearly into view: market processes crucially depend upon the individual monopoly of capitalists (of all sorts) over ownership of the means of production including finance and

⁹⁷ Vale la pena di ricordare i Docklands di Londra, tra i primi esempi del nuovo modello di “rigenerazione urbana”, realizzato a partire dagli anni '80 e la riqualificazione della zona del porto di Marsiglia iniziata a metà anni '90 che ha visto la partecipazione di numerose *archistar* internazionali. Berlino che, dopo la caduta del muro, è diventata la capitale della cultura underground, ha a lungo resistito ai processi di gentrificazione e speculazione (grazie a politiche efficaci da un lato e al tentativo di mantenere il marchio di “città alternativa” dall'altro), tuttavia non sembra esserne del tutto esente data la presenza di un folto movimento *anti-gentrification*.

⁹⁸ Cfr. D. Harvey, *the art of rent*, 2002.

land. All rent, recall, is a return to the monopoly power of private ownership of any portion of the globe. The monopoly power of private property is, therefore, both the beginning point and the end point of all capitalist activity”⁹⁹.

Se, come sostenuto, la rendita monopolistica è il risultato estremo della competitività del mercato neo-liberista ed essa si realizza attraverso lo sfruttamento di un capitale simbolico collettivo dal quale estrae valore economico, mettendone a repentaglio la sopravvivenza, come è possibile che il meccanismo continui a funzionare? Da un lato è necessario mantenere un ambiente abbastanza competitivo, dall’altro è fondamentale non esaurire il capitale simbolico collettivo, anche attuando forme di controllo a prima vista contraddittorie: “[...] the most avid globalizers will support local developments that have the potential to yield monopoly rents even if the effect of such support is to produce a local political climate antagonistic to globalization”.¹⁰⁰

Questo aspetto di cattura delle differenze culturali, anche nel loro dato più radicale, fa sorgere una domanda, che nel caso delle realtà che si prefiggono lo scopo di produrre cultura infrangendo il meccanismo della rendita sopra descritto, diventa di fondamentale importanza: all’interno di un meccanismo così pervasivo è possibile (e come) mettere in atto un sistema di produzione culturale che sia al contempo critico rispetto ai meccanismi di mercato e non venga da questi catturato, finendo per alimentarli? E riuscendoci, che tipo di cultura verrebbe a crearsi, su quali basi, secondo quali meccanismi?

Per tentare di rispondere a queste domande è utile considerare il saggio di Matteo Pasquinelli *Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*. Il testo si apre con un interessante panoramica sulla storia della cultura underground post-punk, con particolare riferimento a Berlino. L’idea centrale è che quella specifica cultura alternativa (che rappresenta la mitologia di molte culture o sub-culture attuali) sia nata in stretta connessione con la fine del modello di produzione fordista, occupandone le rovine, ovvero gli spazi industriali dismessi e ricavandone così una peculiare estetica. Nuova cultura come risposta alla fine di un paradigma economico (e di un periodo storico). Oggi di quel sottobosco resta ben poco: i vecchi *squat* sono diventati locali alla moda, i *dj underground* riempiono i palazzetti dello sport di mezzo mondo e l’estetica post-punk è solo uno tra i tanti stili di abbigliamento. Malgrado la semplificazione un po’ estrema, un dato di fatto è innegabile: quel mondo *underground* è stato

⁹⁹ Cfr. D. Harvey, *the art of rent*, 2002.

¹⁰⁰ Cfr. D. Harvey, *the art of rent*, 2002.

completamente catturato dal sistema culturale di massa. Il mondo è cambiato e così lo sono gli spazi urbani: i vecchi cimiteri industriali trasformati in *loft* e gallerie d'arte, la fabbrica ha lasciato il posto all'industria culturale, la città viva alla creative city.

“Al tramonto della società dello spettacolo, una densa economia materiale viene scoperta al cuore della produzione culturale. Il controverso aforisma di Guy Debord può essere finalmente rovesciato: “Il capitale è spettacolo ad un tale grado di accumulazione da trasformarsi in uno skyline di cemento”. Dopo decenni di evoluzione parallela, due strati della storia recente sono confluiti in un unico dispositivo: la rivoluzione urbana (come Lefebvre descrisse la città negli anni '60, motore autonomo di produzione e accumulazione capitalistica) e l'industria culturale (come la Scuola di Francoforte diagnosticò la trasformazione della cultura in business e 'illusione di massa'). Il nome di questa nuova chimera è 'città creativa' una chimera asimmetrica, in quanto la maschera della cultura è spesso usata per coprire l'idra di cemento della speculazione immobiliare [...] La produzione culturale è oggi una macchina biopolitica dove tutti gli aspetti della vita sono integrati e messi a lavoro, dove nuovi stili di vita diventano rapidamente nuove merci, dove la cultura è considerata un flusso economico come altri e dove, in particolare, la produzione collettiva di immaginario è velocemente dirottata per incrementare gli affari delle grandi *corporations*”¹⁰¹.

L'efficace descrizione proposta dallo studioso ha il merito di porre l'accento sull'intrusione del sistema economico vigente all'interno delle vite quotidiane e dell'appropriazione e messa a valore (per pochi) di quanto è socialmente prodotto. Portando alle estreme conseguenze quanto già introdotto da Harvey col concetto di capitale simbolico collettivo, Pasquinelli definisce l'attuale sistema di produzione (culturale) una macchina biopolitica, un sistema dunque che mette a lavoro ed estrae valore da tutti gli aspetti della vita delle società. Il meccanismo economico di base è ancora una volta individuato nella rendita: “il modello di business egemonico nell'economia culturale è la rendita. [...] Per essere più chiari, 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 essere particolarmente produttiva. Forme di rendita sono pure i monopoli delle licenze software,

¹⁰¹ Cfr. Matteo Pasquinelli, *Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, in KUNSTrePUBLIK (ed.), Berlin, 2010.

dei protocolli di comunicazione, delle infrastrutture di rete e degli stessi social network (Microsoft, Google, Facebook: solo per portare noti esempi)¹⁰².

Tracciato il quadro entro il quale ci stiamo muovendo, torniamo ora alla domanda principale: è possibile produrre cultura sottraendosi alle logiche del meccanismo capitalista della rendita?

Harvey intravede una possibilità in quelli che chiama *spaces of hope*, essi si presentano, coerentemente con la tesi dello studioso, come il rovescio della medaglia delle contraddizioni che l'economia della rendita innesca: se da un lato il *trade-off* tra unicità e mercificazione tende inevitabilmente verso la seconda, è pur sempre vero che, affinché il sistema della rendita continui a funzionare, è necessario che uno spazio di "autenticità culturale" continui ad esistere, costringendo anche il più convinto capitalista "[To] support (though cautiously and often nervously) all manner of 'transgressive' cultural practices precisely because this is one way in which to be original, creative and authentic as well as unique"¹⁰³. In questo spazio, nato dalla contraddizione insita nel meccanismo della rendita, si può aprire una possibilità di presa di coscienza e pianificazione di alternative rispetto allo sfruttamento e alla mercificazione della cultura.

La posizione di Harvey, tuttavia, non sembra essere del tutto convincente, laddove, pur indicando il meccanismo di cattura da parte del sistema *mainstream*, non fornisce una reale risposta, dal momento che il *gap* tra autenticità e mercificazione (tra cultura e mercato) se da un lato può essere uno *space of hope* ed aprire possibili alternative, è tuttavia anche il luogo dove le industrie culturali operano utilizzando i propri strumenti di controllo più forti: cattura delle istanze diverse, controllo sulla circolazione delle idee, marketing. Un confronto diretto su questo campo implica un attacco al *core* stesso del meccanismo economico della rendita, che rischia di risolversi nell'ambito dell'utopia.

Diversa è la posizione di Pasquinelli che, sebbene non proponga esempi concreti, parla di sabotaggio della rendita, contestando da un lato il nichilismo di quanti giustificano il proprio far parte del sistema *mainstream* adducendo come motivazione l'impossibilità di sfuggirne, dall'altra indicando come fallimentari tutti i tentativi di *soft activism*: "l'idea di un'arte sostenibile o di una gentrificazione sostenibile, dove gli artisti dovrebbero dimostrarsi 'socialmente responsabili' della produzione di valore simbolico e valore di rendita, è ancor di più naïve. Una delle caratteristiche cruciali del capitalismo cognitivo e dell'economia dell'attenzione è rappresentata dal fatto che quando il capitale simbolico viene

¹⁰² Cfr. Matteo Pasquinelli, *Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, 2010.

¹⁰³ Cfr. D. Harvey, *the art of rent*, 2002.

accumulato, è ben difficile de-accumularlo. Queste proposte mancano di una comprensione di base dei modelli economici del capitalismo cognitivo: non è possibile avanzare un progetto politico per la fabbrica della cultura senza agire, in fin dei conti, sull'accumulazione di plus-valore"¹⁰⁴.

Sabotaggio della rendita significa dunque riappropriazione del valore socialmente prodotto e sua redistribuzione ma anche azione diretta sui meccanismi di produzione e circolazione di tale valore, cambiandone forse la direzione. "Cosa potrebbe accadere se le moltitudini urbane e il mondo dell'arte entrassero in questo gioco di valorizzazione e riconquistassero un potere comune sulla catena di produzione del valore che sta mostrando in questi anni la sua intrinseca fragilità?"¹⁰⁵

La forma che questo sabotaggio sta con sempre più forza prendendo è quella dell'occupazione. Niente di nuovo, abbiamo visto come il movimento *underground* post-punk sia nato all'interno delle vecchie fabbriche dismesse, fossero esse *squat* temporanei o meno. Eppure la pratica dell'occupazione ha assunto, nel periodo della recente crisi (che è in fondo la crisi del modello economico sopra descritto), un diverso significato.

Non è un caso che il termine occupazione abbia definito il movimento di protesta più visibile degli ultimi anni (*Occupy*) che, sebbene abbia acquisito il proprio nome solo nel settembre 2011, con l'occupazione dello Zuccotti Park di New York, si colloca in linea di continuità con molti movimenti di piazza dell'ultimo decennio (*indignados* spagnoli, *intermittents* francesi, primavera arabe, movimenti contro la precarizzazione o la privatizzazione di scuole ed università). Il movimento *Occupy* (il cui celebre slogan è: We are the 99%) ha (avuto) il merito di essere un movimento dai grandi numeri: alla fine dell'anno 2011, il sito del movimento contava 2.760 gruppi promotori di eventi di occupazione nel mondo, suddivisi in 87 paesi ¹⁰⁶. La strategia è stata fin da subito quella di cercare di mettere in connessione realtà altrimenti disperse (a tale scopo è stato creato il sito www.occupytogether.com), il che ha sicuramente garantito un'iniziale impennata del movimento e un certo ottimismo. In un articolo del 2012 Martha Rosler scrive:

"If the creative-class thesis can be seen as something of a hymn to the harmony between the creative forces of production and the urban social relations that would use them to the

¹⁰⁴ Cfr. Matteo Pasquinelli, *Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, 2010.

¹⁰⁵ Cfr. Matteo Pasquinelli, *Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, 2010.

¹⁰⁶ Fonte: www.occupytogether.com

benefit of cities bereft of industrial capital, perhaps the current grassroots occupations can be seen as the inevitable arrival of the conflict between the creatives and the city that uses them. It is interesting, in this respect, that the battle cry has been “Occupy” (which echoes Florida’s similar injunction to gentrify), that is, to occupy space, to occupy the social and political imagination, in a way analogous to the way previous movements radicalized freedom into emancipation, republic into democracy, and equality into justice. Florida says gentrify, we say Occupy”¹⁰⁷.

Il tono è sicuramente quello della partecipazione. Passato qualche anno si sta forse cominciando a tirare le somme su cosa quel movimento ha significato (e continua a significare): una possibilità di connessione tra realtà, anche molto lontane tra loro, che reclamano un mondo migliore (e qui i temi sono davvero tanti dalle lotte per i beni comuni, a quelle per i diritti delle minoranze, passando per il tema del lavoro e della precarietà). Per il resto l’eterogeneità del movimento e la natura temporanea delle occupazioni realizzate (in fondo il sito stesso parla di “*occupation events*”) hanno reso difficile la costruzione di un percorso chiaro e continuativo. Il limite più evidente si legge anche tra le righe della chiusura dell’articolo della Rosler, sebbene non dichiarato, laddove dice: “What the occupations have done is to make members of disparate groups—neighborhood advocacy groups, immigrants’-rights groups, and working-class labor groups, both organized and not, visible to each other—and in Occupy’s first phase put them into temporary alliances. It is these alliances that form the nuclei of the occupation of the present and future”¹⁰⁸. Il movimento *Occupy* non può dunque essere compreso se non nella sua accezione di rete che collega realtà differenti e locali, come un momento (o più momenti) in cui è possibile l’incontro e confronto tra i movimenti che operano a livello cittadino, là dove l’ingiustizia politica, economica e sociale è perpetrata. “Think global, act local” è forse uno degli slogan più utilizzati nell’ultimo decennio, ma se per l’industria (culturale) il significato è quello di un’azione locale atta ad estrarre valore economico dal capitale simbolico collettivo, al fine di farne oggetto di scambio economico sui mercati globali, al contrario ciò che le occupazioni culturali (e non solo) fanno è agire sul territorio nelle lotte per i diritti, contribuendo a realizzare o salvaguardare una larga porzione di capitale simbolico collettivo e organizzarsi a livello di rete globale per dare maggiore forza alle proprie istanze. Ciò che manca nell’ottimismo col quale il movimento *Occupy* è

¹⁰⁷ Cfr. Martha Rosler, *The artistic mode of revolution: from gentrification to occupation*, in e-flux Journals, n°33, marzo 2012. Consultabile su web.

¹⁰⁸ Cfr. Martha Rosler, *The artistic mode of revolution: from gentrification to occupation*, 2012.

descritto nella pagine della Rosler è l'attenzione alla natura locale dell'agire del movimento, che ne è il vero fulcro.

Sabotare il sistema della rendita in tutte le sue forme, sia esso incentrato su un meccanismo di controllo biopolitico o più semplicemente di speculazione immobiliare, significa innanzitutto trovare (o forse bisognerebbe dire creare) spazi liberi, dai quali iniziare a immaginare nuove e più efficaci forme di sabotaggio. Dove sono questi spazi? Tornando per un momento al saggio di Pasquinelli, possiamo concordare sul fatto che se l'*underground* di fine anni '70 ha trovato il suo ambiente nel cimitero industriale tipico del periodo post-fordista, allo stesso modo le zone d'autonomia temporanee non potranno che collocarsi all'interno delle rovine della città creativa. Questi spazi possono essere ancora ex-fabbriche, tuttavia ciò che interessa non è più il loro status di relitto di un'epoca giunta al termine, ma piuttosto il loro potenziale riutilizzo nell'economia della rendita. Edifici in abbandono che attendono l'arrivo del nuovo progetto di riqualificazione urbana per essere trasformati in spazi espositivi, o più semplicemente rasi al suolo per lasciare spazio a centri commerciali, poli fieristici, parchi a lato parcheggio. Luoghi collocati in quartieri dove l'arrivo in pompa magna degli investitori, col loro seguito di architetti, esperti di urbanistica e politici compiacenti sancisce la perdita di un'altra parte della città, sacrificata sull'altare del *brand*, dove nuovi abitanti (sicuramente meglio vestiti di quelli che si vedevano prima) svolgono il ruolo passivo della controfigura, dell'arredo urbano nel patinato *planning* della città creativa. Oggi le occupazioni culturali si collocano all'interno dei simboli della speculazione passata, presente e futura.

Esemplare da questo punto di vista è il caso di Macao, la cui nascita ha rappresentato un importante momento di riflessione sulla questione della speculazione in città e sul ruolo che le occupazioni culturali possono svolgere in questo ambito. Possiamo forse dire che il periodo che ha segnato il passaggio dalla Torre Galfa, a Palazzo Citterio fino a giungere alla palazzina dell'ex-macello ha rappresentato una sorta di meta-occupazione. Le folle oceaniche che per dieci giorni hanno "liberato" la Torre Galfa (da anni completamente vuota) dimostrano la necessità diffusa di riappropriarsi di spazi urbani volutamente lasciati in stato di abbandono a fini speculativi¹⁰⁹. Conclusa la vicenda all'interno della torre milanese con lo sgombero del palazzo, voluto dalla proprietà (che continua a lasciarlo

¹⁰⁹ La Torre Galfa, simbolo fossilizzato del boom economico del dopo-guerra, è stata terminata nel 1959 per essere la sede milanese della S.a.r.o.m., industria petrolifera di Ravenna. Divenuta poi la sede operativa della Banca Popolare di Milano è stata completamente dismessa all'inizio degli anni 2000. Tuttavia resta elemento di attenzione da parte di interessi speculativi, come quelli che ne hanno portato all'acquisto da parte del gruppo Fondiaria Sai di Salvatore Ligresti nel 2006 per 48 milioni di euro, senza che ci sia una reale intenzione di utilizzo del grattacielo. Fonte: Dossier Torre Galfa, www.macao.mi.it

inutilizzato) e sollecitato dall'allora ministro Cancellieri, la fase successiva dell'occupazione (a Palazzo Citterio) denuncia un altro caso da manuale di cattiva gestione, abbandono e speculazione della Milano creativa, questa volta direttamente collegato al mondo dell'arte e alla gestione pubblica, la storia di Palazzo Citterio è quantomeno esemplare: “[...]dimora nobiliare situata nel centro storico di Milano, in via Brera, risalente alla seconda metà del Settecento. Acquistato per un miliardo e 148 milioni di lire dal demanio dello Stato su richiesta del Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1972 per essere destinato ad attività espositive e culturali in relazione alle esigenze di espansione della Pinacoteca di Brera. Dopo un primo intervento di adeguamento funzionale i lavori sono stati interrotti fino a quando a metà degli anni '80, per interessamento degli Amici di Brera con finanziamenti della Fondazione San Paolo, fu redatto nel 1986 un nuovo progetto dall'architetto inglese James Stirling che prevedeva l'insediamento nel palazzo di un moderno museo ad ampliamento della Pinacoteca di Brera. L'intervento non è poi stato realizzato se non per il volume interrato rimasto non completato. Nel 2008 venne bandita una gara per l'attuazione del progetto cosiddetto «Brera in Brera», limitata al solo Palazzo di Brera, vinta da Mario Bellini e Associati, basato sul trasferimento dell'Accademia di Belle Arti tra Palazzo Citterio e il campus di Bovisa, e sull'allargamento della Pinacoteca nell'edificio stesso di Brera. Ma una volta espletata la gara, sono emersi due fatti: la mancanza dei finanziamenti e la consapevolezza che il trasferimento dell'Accademia non poteva essere un atto automatico. Momento di svolta e apparente accelerazione è il 30 dicembre 2009 quando il Governo (Brera è un museo statale) nomina Mario Resca, già da tempo direttore generale del Ministero dei Beni culturali, con lo specifico incarico di valorizzare il patrimonio. Uomo d'azienda (per anni ha guidato McDonald's in Italia), ora commissario straordinario per la realizzazione della Grande Brera [...] Resca, neo-incaricato, nomina un soggetto attuatore, cioè un coordinatore responsabile dell'intervento, nella persona di Mauro Della Giovampaola, all'epoca “coordinatore dell'unità tecnica di missione per la realizzazione delle infrastrutture per le opere per i 150 anni dell'Unità d'Italia”. La Grande Brera viene così inserita nel programma dei 150 anni, e in questo ambito individuato un finanziamento di 52 milioni di euro. Il 10 febbraio 2010 Mauro Della Giovampaola viene arrestato nell'ambito dell'inchiesta fiorentina sugli appalti per il G8 alla Maddalena, insieme ad altri tre personaggi che faranno cronaca per molti mesi: Angelo Balducci, presidente del Consiglio superiore di lavori pubblici, l'imprenditore Diego Anemone, e Fabio De Santis, provveditore alle opere pubbliche della Toscana. Della Giovampaola in quel momento è anche soggetto attuatore per il progetto Nuovi Uffizi. L'accusa per tutti è corruzione continuata, in concorso. All'interno del commissariamento che, attraverso la sospensione

delle normali procedure democratiche permette un uso predeterminato ed incontrollato dei finanziamenti pubblici, i 52 milioni sono spariti e non saranno più recuperabili. [...] La risoluzione del problema è stata continuamente disattesa e il recente annuncio di un finanziamento di 23 milioni di euro stanziato dal CIPE, Comitato interministeriale per la Programmazione Economica-Presidenza del Consiglio dei Ministri, che copre in minima parte la previsione di spesa di 160 milioni per la creazione della Grande Brera, non risolve la questione. Questi soldi, invece di essere da subito impiegati per mettere in sicurezza i tanti problemi di Brera verranno spesi per costruire una vetrina in vista dell'Expo e gli spazi destinati, secondo il primo progetto dell'architetto Bellini, alle aule dell'Accademia vengono nel nuovo progetto occupati da bookshop e caffetteria e dai servizi di natura commerciale. [...]”¹¹⁰

Dietro alla scelta di realizzare le due occupazioni, volutamente temporanee, vi è dunque la volontà di attraversare e denunciare gli spazi abbandonati milanesi, le rovine della *creative city* meneghina. Ma il percorso è andato ben oltre al semplice puntare il dito: nell'estate 2012 Macao occupa la palazzina centrale del complesso comunale dell'ex-macello (completamente in stato di abbandono) e fonda il nuovo “centro per le arti, la cultura e la ricerca” di viale Molise 63, che continua ad essere luogo di incontro, confronto e progettazione del sabotaggio di quel sistema della rendita che crea il vuoto all'interno del tessuto urbano e utilizza la retorica della città-giardino per mascherare massicci eventi di cementificazione¹¹¹.

Anche le occupazioni di S.a.L.E. Docks e del Teatro Valle rientrano nella stessa logica: la prima si è prodotta all'interno di uno spazio sottoutilizzato di proprietà comunale che avrebbe rischiato di diventare la sede di qualche galleria d'arte privata, come successo pochi anni dopo a Punta della Dogana, edificio dalle caratteristiche simili poco distante; la seconda è la risposta alla volontà di privatizzare l'antico teatro della capitale per farne un luogo alla moda, con ampi spazi destinati a ristorante e bar letterario.

¹¹⁰ Cfr. Dossier su Palazzo Citterio, www.macao.mi.it

¹¹¹ Qui il riferimento è a EXPO 2015 che rappresenta la quintessenza del discorso sull'economia della rendita finora sviluppato. Macao e molte altre realtà milanesi si sono attivate per cercare di comprendere i complessi (e nascosti) meccanismi del mega evento che inaugurerà tra un anno con un impatto molto forte sulla città. A pochi giorni fa risale la performance #lagrandeabbaiata, primo momento di arte militante contro la vuota retorica dell'esposizione universale sulla nutrizione. L'azione si è svolta nella sede di Eataly, fiore all'occhiello del brand alimentare italiano. Una acuta lettura dell'iniziativa si può leggere su web: <http://furiacervelli.blogspot.it/>.

La questione di EXPO 2015 non può evidentemente essere trattata nel dettaglio nel presente lavoro. Per avvicinarsi al pensiero che i movimenti hanno sviluppato nei confronti dell'evento si rimanda al testo *Expopolis, il grande gioco di Milano 2015*, di Off Topic e Roberto Maggioni, Agenzia X, 2013.

L'occupazione è dunque intesa come la prima e più diretta risposta ai fenomeni di speculazione legati all'economia della rendita. Occupare un edificio significa porlo al di fuori delle leggi di mercato ed al centro di un discorso che, messo da parte il dato meramente economico, ragioni della possibilità di attribuire agli spazi cittadini anche diverse accezioni della parola valore: culturale, formativo e sociale. Tuttavia la pratica dell'occupazione non sembra risolvere il problema della cattura delle istanze libertarie da parte dei meccanismi delle industrie culturali o del mercato in generale. Questo processo è particolarmente evidente nel ramo delle arti visive nel quale vi è un'attenzione crescente per tutto ciò che è "alternativo", "*underground*" (parole il cui significato è sempre più nebuloso), politicamente impegnato ed in generale attinente al campo d'azione dei movimenti per i diritti. Gli esempi sono numerosi: dalla cosiddetta *activist-art*, agli *statement* dal linguaggio (e solo quello) militante di eventi cardine dell'*art world*, fino al caso esemplare della 7° Biennale di Berlino, per la quale il curatore Artur Żmijewski organizzò un'occupazione su chiamata, invitando movimenti di protesta come gli *indignados* spagnoli e lo stesso *Occupy* a "presenziare".

Se il mondo dell'arte, o più in generale il sistema *mainstream*, si nutrono spesso e volentieri delle pratiche e dei discorsi messi in campo per contestarli, come è possibile mantenere una propria autonomia, una propria autenticità? La difficoltà sorge evidentemente da un paradosso insito nella natura dell'industria culturale: trattandosi di un modello invasivo, che funziona in stretta connessione con l'intera esistenza umana, riguardando idee, stili di vita e pensiero, essa non lascia spazio per un altrove; la grande sfida delle occupazioni culturali è dunque quella di creare un modello alternativo (più equo, più critico e giusto) ma nella consapevolezza che il confronto col modello dominante non è prescindibile, altrimenti ci si rinchioderebbe nel proprio orticello oppure si seminarebbero utopie (dove l'etimologia della parola dichiara un netto contrasto con la natura delle occupazioni che è appunto quella di creare un luogo). Immaginare e costruire un modello alternativo implica un continuo confronto con il modello che si intende contestare e con le motivazioni, spesso molto pratiche, che hanno condotto ad una tale necessità. Una strategia universale di certo non può esistere né all'interno né tra le diverse occupazioni culturali, data la complessità delle relazioni e dell'ambiente nei quali esse operano. Ogni caso è specifico. Un esempio interessante può essere quello del rapporto esistente tra S.a.L.E. Docks e la Biennale di Venezia. Se la seconda è stata spesso al centro dell'attenzione delle azioni del collettivo veneziano che contesta la riduzione della città a vetrina dell'*art world* e il mercato della rendita immobiliare collegato all'evento, allo stesso tempo lo spazio ai Magazzini del Sale è ambito e richiesto, durante il periodo della mostra,

da gallerie e fondazioni, pronte ad affittarlo (alle condizioni di mercato di cui sopra). Sebbene un utilizzo dello spazio a scopo di lucro sia ovviamente da escludere, è opportuno però considerare quale posizione si sia scelto di prendere in proposito, nella consapevolezza che non ci possono essere soluzioni facili: se la chiusura totale al sistema *mainstream* garantirebbe la salvaguardia totale dell' "integrità" dello spazio, dall'altra parte lo priverebbe della possibilità di intrecciare relazioni interessanti (artisti, curatori...), di incidere realmente sui meccanismi dell'industria culturale e di una legittima forma di finanziamento. A questa contraddizione prova a rispondere il collettivo S.a.L.E. Docks decidendo di ospitare nel proprio spazio il padiglione ufficiale della Catalogna, organizzato dall'Istituto Ramon Llull di Barcellona, durante la 54^a Biennale di Arti Visive. L'idea era quella di tentare di mettere in pratica un meccanismo di collaborazione che fosse al contempo vantaggioso per entrambe le realtà e sabotasse il sistema degli affitti a prezzi esorbitanti a cui fa fronte un esercito di lavoratori sottopagati, tipico dell'evento Biennale. Si è dunque arrivati al seguente accordo: la somma richiesta per l'affitto dello spazio è stata molto inferiore ai prezzi di mercato ma il padiglione si è impegnato a pagare i propri lavoratori (cioè i guardasala) non meno di 8 euro l'ora (quando in generale per il periodo della Biennale padiglioni ed eventi collaterali raramente pagano più di 5 euro l'ora). Allo stesso tempo la mostra è stata affiancata da un ciclo di conferenze con relatori internazionali, curato da S.a.L.E. Docks, dal titolo "Beyond the crisis. For the practice of the commons" e realizzato utilizzando l'entrata dell'affitto dello spazio. Il seminario ha toccato alcuni dei temi più importanti all'interno del discorso portato avanti dalle occupazioni culturali (gentrificazione, *creative cities*...) ed ha rappresentato un importante momento di formazione. Il bilancio dell'esperienza si può dire quindi generalmente positivo, sebbene si sia trattato di un primo e parziale tentativo. Significativo è poi il fatto che nessuna ulteriore richiesta di collaborazione sia arrivata dal padiglione della Catalogna che, dall'anno successivo in poi, ha preferito una collocazione estremamente più periferica e con ogni probabilità meno "problematica".

In conclusione possiamo affermare che i tentativi realizzati dalle occupazioni culturali, per quanto limitati ed imperfetti, sono la diretta espressione di una necessità condivisa di ridisegnare la città e ripensare il modello economico che ne guida lo sviluppo, sono i luoghi in cui la città viva organizza il sabotaggio della *creative city*.

Claiming the commons

Dopo aver affrontato i temi del lavoro e della città creativa, tra loro strettamente connessi, individuando nel lavoro cognitivo e nel meccanismo della rendita due nodi centrali all'interno dell'odierno dibattito culturale e avendo valutato il ruolo che le occupazioni culturali giocano su questo campo, ci resta ora da chiederci quale modello esse contrappongano al dominante paradigma neo-liberista della rendita e dell'appropriazione del capitale simbolico collettivo da parte delle *creative industries*.

Contestando tanto il modello della privatizzazione come forma di "valorizzazione" quanto quello della gestione pubblica, che ha finito per adottare la stessa logica, si apre uno spazio di dibattito attorno al concetto di bene comune (*commons*). Gli spazi occupati per la cultura hanno fatto proprio questo tema e da anni si impegnano nella definizione di un modello di gestione del comune che possa superare le contraddizioni della logica pubblico-privato ed aprire la possibilità di sperimentare nuove forme di partecipazione diretta nel ramo della cultura.

Prima di analizzare tali esperimenti (ci si soffermerà in particolare sullo Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune), cercheremo di fornire un'introduzione riguardo l'evoluzione del concetto di *commons* e la sua rielaborazione all'interno delle realtà in esame.

In ambito economico, con bene comune, ci si riferisce ad un bene caratterizzato da non escludibilità ma rivalità nel consumo, in parole povere un bene la cui fruizione difficilmente può essere limitata ma il cui consumo da parte di un soggetto può escludere quello da parte di altri. E' in generale l'etichetta che si è individuata per fornire una categoria a quei beni, indispensabili alla vita umana, come l'acqua, l'aria, le risorse naturali.

Oggi i *commons* rappresentano un fertile terreno di discussione, tra gli economisti ma non solo, per via di alcune caratteristiche che li rendono particolarmente attuali: il loro porsi oltre la logica che oppone beni privati e beni pubblici (dunque anche oltre ai due modelli di gestione da questi incarnati) e la loro centralità rispetto alla vita umana, che fa sì che la categoria sia aperta ad una continua ridefinizione, partendo dalla questione di cosa possa essere individuato come fondamentale per gli esseri umani. Se nel caso dell'aria e dell'acqua non sembrano esserci dubbi, come porsi nei confronti di beni immateriali come la cultura o la biodiversità? Oggi molti teorici tendono a farli rientrare nella definizione di beni comuni¹¹².

¹¹² Un esempio lo si può trovare in Ostrom Elinor, Charlotte Hess, *Understanding knowledge as a commons*, MIT Press, 2006.

Un punto fondamentale del dibattito è rappresentato dall'articolo "The tragedy of the commons" scritto dall'ecologo statunitense Garret Hardin ed apparso nel 1968 sulla rivista *Scienze*. Nel testo il problema dell'utilizzo dei *commons* è presentato attraverso il famoso esempio dell'accesso ad un pascolo da parte di due diversi pastori. Esaminando il problema dal punto di vista del pastore, che si suppone agisca razionalmente, Hardin sostiene che ognuno dei due riceve un beneficio diretto dall'allevamento dei propri animali mentre i costi dovuti allo sfruttamento eccessivo del pascolo (da parte sua e del concorrente) diverranno evidenti solo in un secondo tempo; ogni pastore è quindi portato ad aggiungere animali poiché da essi trae beneficio diretto e allo stesso tempo dovrà partecipare solo ad una parte dei costi del mantenimento del pascolo. L'autore conclude:

"Therein is the tragedy. Each man is locked into a system that compels him to increase his herd without limit - in a world that is limited. Ruin is the destination toward which all men rush, each pursuing his own best interest in a society that believes in the freedom of the commons"¹¹³.

Come fa notare l'economista americana Elinor Ostrom, nel suo fondamentale saggio "Governing the commons", la teoria di Hardin è la base di partenza dalla quale prendono le mosse economisti e politici quando si confrontano col problema della gestione dei *commons*. Partendo dal presupposto che "razionalmente" l'utilizzo dei beni comuni porterebbe alla tragedia, a seguito di decisioni prese sulla base della convenienza immediata e del fenomeno del *free riding*, si delineano fondamentalmente due possibilità: la privatizzazione del bene (e dunque la fine del suo *status* di bene comune) oppure la gestione dello stesso da parte di un organo centrale (lo Stato) che ne regoli la possibilità di fruizione.

La Ostrom critica queste conclusioni indicando il problema di fondo nella teoria di Hardin:

"One set of advocates presumes that a central authority must assume continuing responsibility to make unitary decisions for a particular resource. The other presumes that a central authority should parcel out ownership rights to the resource and then allow individuals to pursue their own self-interests within a set of well-defined property" rights. Both centralization advocates and privatization advocates accept as a central tenet that institutional change must come from outside and be imposed on the individuals affected

¹¹³ Cfr. Garret Hardin, The tragedy of the commons, Science, 1968

[...] Instead of presuming that the individuals sharing a commons are inevitably caught in a trap from which they cannot escape, I argue that the capacity of individuals to extricate themselves from various types of dilemma situations varies from situation to situation”¹¹⁴.

Il discorso della studiosa americana ha il merito di dare nuovo e più ampio respiro al dibattito, sottolineando la sterilità (se non la pericolosità) di basare scelte politiche su modelli economici “metaforici” e individuando nel coinvolgimento delle comunità interessate nella gestione dei *commons* la via per garantire la sopravvivenza ed un uso corretto.

Quest’ultimo punto risulta centrale per il discorso che andremo ad affrontare successivamente. Il modello di Hardin infatti dimentica del tutto il legame stretto che vi è tra beni comuni e comunità. Se da un lato è vero che i *commons*, nella loro totalità, rappresentano risorse indispensabili alla vita umana, è altrettanto vero che la loro gestione avviene su base più o meno locale. Ciò di cui non si cura il famoso esempio del pascolo è che quando un caso del genere si verifica nella realtà esso non è rappresentato da un generale prato e due anonimi pastori ma da un determinato pascolo (e non un altro) e da determinate persone che condividono determinate abitudini ed una determinata cultura (e non un’altra). Ciò che dimentica Hardin è che dietro ad ogni bene comune c’è una comunità per la quale il bene è indispensabile. E che questa, come sottolinea giustamente la Ostrom, può aver sviluppato (o sviluppare) la capacità di gestire tale bene senza bisogno dell’intrusione di un potere centrale ed accentratore o comunque in modo più efficace ed efficiente.

All’interno del dibattito sui *commons* una voce importante è quella di Toni Negri che, nel recente *pamphlet Declaration*, assieme a Michael Hardt, analizza i movimenti per i diritti sorti dall’avvento della crisi, individuando proprio nella tendenza verso una ridefinizione della società secondo la categoria del comune (*common*), opposta a quella del pubblico e del privato, il loro tratto distintivo:

“These are struggles for the common, then, in the sense that they contest injustices of neoliberalism and, ultimately, the rule of private property. But that does not make them socialist. In fact we see very little of traditional socialist movements in this cycle of

¹¹⁴ Cfr. Elinor Ostrom, *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*, Cambridge University Press, 1990.

struggles. And as much as struggles for the common contest the rule of private property, they equally oppose the rule of public property and the control of the state”¹¹⁵.

I due filosofi indicano come, con l’acuirsi delle crisi, quello del comune sia divenuto l’ambito principale del conflitto e della elaborazione di un nuovo modello di democrazia e società, basato sul rifiuto della rappresentanza e su meccanismi decisionali e di gestione orizzontali.

Il primo passo è individuato in un atto di ribellione alla solitudine nella quale l’attuale crisi ci confina e di recupero di una dimensione collettiva, comunitaria:

“In the crisis indebtedness, mediatization, securitization and representation designate a collective condition. There is no alternative [...] and this impoverishment and reduction of power of singularities make our life into a gray indifference. But we are here together. There is a kairos of resistance as a kairos of community. We must struggle to liberate ourselves from these conditions of impoverishment, misery and solitude. But how can we begin? [...] We must discover a force that reconnects action to being together. Indignation, for example, which expresses individual suffering, alludes even in its solitary resistance of being together”¹¹⁶.

Il secondo quello di dare il via ad un processo *costituente* che riapra il dibattito politico mettendo in discussione non solo i modelli di gestione (per esempio il binomio pubblico-privato) ma anche le modalità di partecipazione e i meccanismi decisionali. Si tratta ovviamente di un processo lento e dalle sorti incerte, che mira a immaginare e creare un modo differente di vivere in una nuova società.

Tale processo comporta il delinarsi di una nuova figura, una nuova soggettività: il comunardo¹¹⁷. *Commoner* è colui che, raccolta la sfida della realizzazione di un nuovo modello basato sui beni comuni, si ribella ai paradigmi vigenti del pubblico e del privato, innescando quel processo costituente di nuova soggettività e nuove relazioni che è alla base di una società democratica basata sulla condivisione del comune.

¹¹⁵ Cfr. A. Negri M. Hardt, *Declaration*, e-book, 2012

¹¹⁶ Cfr. A. Negri M. Hardt, *Declaration*.

¹¹⁷ *Commoner* nel testo di A. Negri e M. Hardt. Si riporta la traduzione italiana introdotta dal Teatro Valle nel proprio Statuto ed emersa durante il percorso della Costituente dei Beni Comuni.

“The commoner is thus an ordinary person who accomplishes an extraordinary task: opening private property to the access and enjoyment of all; transforming public property controlled by state authority into the common; and in each case discovering mechanisms to manage, develop and sustain common wealth through democratic participation. The task of the commoner, then, is not only to provide access to the fields and rivers so that the poor can feed themselves, but also to create a means for the free exchange of ideas, images, codes, music, and information”¹¹⁸.

Il comunardo è colui o colei che, prendendosi cura di un bene comune (particolare), sia esso un parco, una laguna o un teatro, lo pone come base di un nuovo modello di gestione e società.

Se è vero, come sostengono Negri e Hardt, che la recente stagione dei movimenti mondiali rappresenta la chiara volontà di realizzare il modello (economico, politico e sociale) del comune, si rende allora necessaria la rielaborazione del dato più strettamente conflittuale sul piano del diritto.

Diversi giuristi hanno intrapreso negli ultimi anni la strada della definizione di un “diritto del comune”, in particolare si vedrà il caso di Ugo Mattei che, assieme all’assemblea del Teatro Valle Occupato, ha contribuito alla stesura dello Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune, primo tentativo di fornire un’occupazione culturale di una forma giuridica che non ne comprometta l’integrità.

Ma prima sarà bene fare un passo indietro e cercare di fornire il contesto entro il quale questo esperimento giuridico si colloca. Un iniziale, fondamentale, passaggio è individuabile nei lavori della cosiddetta Commissione Rodotà che, nel 2007, si insediò presso il Ministero della Giustizia, per modificare le norme del Codice Civile in materia di beni pubblici. Nel documento ufficiale presentato alla fine dei lavori (paragrafo “Linee generali della riforma proposta”), si legge:

“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

¹¹⁸ Cfr. A. Negri M. Hardt, *Declaration*.

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 utilità¹¹⁹.

La Commissione dunque inserisce per la prima volta all'interno dell'assetto giuridico italiano la categoria di bene comune, sottolineando due questioni che saranno molto importanti negli anni a seguire: la caratteristica di utilità funzionale all'esercizio dei diritti fondamentali e l' "assoluta insufficienza delle garanzie giuridiche". Il primo effetto dei lavori della Commissione sarà quello di fornire una "sponda" giuridica ai movimenti che si battevano contro la privatizzazione dell'acqua, dando vita al percorso referendario, concluso con il successo dei movimenti, il 13 giugno 2011. Se il *referendum* abrogativo ha segnato la prima vittoria della logica del comune, lo stesso giorno, a Roma, iniziava una nuova battaglia, quella del Teatro Valle. Il processo di partecipazione innescato dall'occupazione del teatro, attraversato negli anni da importanti professionisti del settore come anche dalla già citata Costituente dei Beni Comuni (ideata da Rodotà e Mattei), pone l'accento su come, ancora una volta, i movimenti abbiano saputo aprire uno spazio di dialogo ed elaborazione di pensiero nuovo, in questo caso anche dal punto di vista del diritto. Concordiamo dunque con la seguente affermazione:

"Tuttavia il tentativo di costruire uno statuto giuridico per i beni comuni va al di là di una mera esigenza di classificazione: esso risponde, come già chiarito, alla necessità di dare legittimazione qui e ora alle rivendicazioni di chi lotta per riappropriarsi del comune, individuando i presupposti del riconoscimento e gli strumenti di tutela giuridica. Nelle recenti esperienze italiane di occupazione di teatri, cinema, e non solo, si registra una crescente domanda di diritto ispirata dalla consapevolezza di lavorare sulla frontiera di un nuovo modello di società"¹²⁰, che sottolinea quanto i beni comuni non siano un'astrazione economica o giuridica ma al contrario, strettamente collegati alla vita e sopravvivenza di determinate comunità. Secondo la studiosa è dunque necessario che il diritto accolga

¹¹⁹ Dal report ufficiale della Commissione, fonte: sito del Ministero della Giustizia: www.giustizia.it

¹²⁰ Cfr Maria Rosaria Marella, *Il diritto dei beni comuni oltre al pubblico e al privato*, www.uninomade.org, 2012.

questa istanza, realizzando norme che, superando i modelli del pubblico e del privato, mirino alla gestione e salvaguardia del comune in quanto tale: “Sul piano politico porre i beni comuni al di là del pubblico e del privato significa pensare e aspirare alla realizzazione di forme e istituzioni di democrazia partecipata che superino le attuali politiche di privatizzazione senza però tornare alla tradizionale gestione pubblica, verticale e paternalista, delle risorse. Sul piano giuridico e istituzionale ciò vuol dire superare l’egoismo proprietario quale paradigma fondante del diritto privato, ma anche la sovranità dello stato come filtro necessario nella gestione e nel godimento delle risorse da parte della collettività”¹²¹.

A quanto riportato sopra si potrebbe tuttavia rispondere, con un certo scetticismo: molto interessante dal punto di vista teorico ma poi, nella realtà, può davvero funzionare?

La domanda non è retorica e centra il nocciolo del problema col quale le occupazioni culturali si devono confrontare quotidianamente: trovare sistemi di funzionamento che da un lato non tradiscano gli obiettivi di partecipazione e democrazia diretta e dall’altro oltrepassino il modello pubblico, gerarchico ed inefficiente, senza però cadere nella trappola dell’autoreferenzialità, mantenendo dunque la massima trasparenza possibile sui processi in atto. Senza uno stato che detta legge, chi fa le regole¹²²? Chi e come le fa rispettare? Chi controlla? Chi garantisce che i principi vengano realmente posti in essere? Centrale nel modello proposto dagli spazi occupati per la cultura è la definizione di meccanismi decisionali, prima che di regole. Tali dispositivi, emergono dalla necessità della comunità di trovare un modo per auto-governarsi, prendere delle decisioni e di farlo rispettando i principi fondamentali che stanno alla base di queste esperienze (partecipazione, orizzontalità, apertura).

Non stupisce che la forma generalmente individuata sia quella dell’assemblea plenaria: un modello di confronto (e scontro) tra pari, basato sul concetto di democrazia diretta. Quali siano poi i meccanismi di funzionamento concreto dell’assemblea dipende dai singoli spazi. La scelta di non basare le proprie attività su regole prestabilite e definite, nasce dalla necessità di immaginare sistemi di funzionamento informali (aspetto da molti contestato) ma di certo con un altro grado di risposta ed adattamento alle dinamiche interne e agli eventuali stimoli del contesto esterno in cui le occupazioni culturali operano

¹²¹ Cfr Maria Rosaria Marella, *Il diritto dei beni comuni oltre al pubblico e al privato*.

¹²² Si vuole qui mettere in evidenza la tensione che si crea tra le occupazioni e lo stato, il cui modello gestionale viene contestato. Non s’intende certo sostenere l’idea che gli occupanti possano o vogliano agire come moderni pirati, in barba a qualsiasi legge. Da sempre queste realtà si sono interfacciate con le amministrazioni locali (e non) per spiegare le proprie motivazioni ed avviare un necessario percorso di trattativa.

(quartiere, città...). Da qui la conclusione che non possa essere individuato un modello di gestione unico per quanto riguarda queste esperienze, definito e universalmente ripetibile; esse rappresentano un modello proprio perché affrontano la questione cruciale della partecipazione democratica, accettandone la complessità, senza tentare di ridurla ad uno schema o rinchiuderla nel voto-delega al rappresentante.

L'irriducibilità delle esperienze di occupazione culturale ad un modello gestionale unico è spesso utilizzata dai detrattori per screditarne l'operato sostenendo che, senza dati certi e confrontabili, l'intero discorso non sia altro che l'ennesima retorica del "benecomunismo", dietro alla quale si nasconde il malcelato tentativo di appropriazione di edifici storici da parte di gruppi di persone che scelgono la via dell'occupazione come atto di forza.

Senza ripeterci riguardo ai motivi che stanno dietro alla scelta dell'occupazione (abbandono, privatizzazione) e senza soffermarci sul fatto che la proprietà degli immobili resta pubblica, si concorda tuttavia sul fatto che una valutazione del buon funzionamento delle occupazioni culturali, quindi dell'aderenza ai propri fini, sia necessaria, primariamente come strumento di confronto interno e successivamente pubblico. Ciò implica un'analisi dei singoli spazi e dei meccanismi gestionali dei quali si sono dotati. Ponendo la questione su un piano pratico, propongo una verifica della validità dei meccanismi partecipativi attualmente utilizzati all'interno dei tre spazi oggetto di questa ricerca, basandomi su un criterio di coerenza interna rispetto ai tre principi fondamentali più volte ricordati (partecipazione, orizzontalità, trasparenza).

Macao si organizza attraverso un'assemblea plenaria settimanale aperta alla cittadinanza. Chiunque può intervenire, fare proposte ed eventualmente votare. L'assemblea discute e se necessario, mette ai voti le proposte di progetto, programmazione, gestione che possono essere avanzate da singoli oppure da partecipanti ai tavoli di lavoro. I tavoli di lavoro sono la struttura operativa dello spazio: i partecipanti hanno creato dei gruppi sulla base dei propri interessi ai quali altri possono aggiungersi. Tutte le decisioni su questioni d'interesse comune vengono comunque prese dall'assemblea settimanale.

La coerenza rispetto agli obiettivi pare evidente. Lo svantaggio può essere rintracciato nel fatto che, se da un lato questo metodo è estremamente democratico ed aperto, dall'altro risulta carente sotto il profilo operativo poiché molta energia e tempo sono spesi nella gestione di assemblee, spesso difficili causa la completa apertura delle stesse. Ciò rende il funzionamento dello spazio un po' macchinoso e talvolta dispersivo.

S.a.L.E. Docks, che ha avuto una genesi completamente diversa, dopo anni e vari tentativi, si organizza sulla base di un collettivo di 15-20 persone che gestisce lo spazio e la programmazione in una propria assemblea all'interno della quale vengono discusse e

scelte proposte, programmazione etc. La preoccupazione principale è dunque quella di mantenere il collettivo un elemento attraversabile ed aperto alla partecipazione di nuovi membri. I modi sperimentati sono sostanzialmente due: attraverso le relazioni che lo spazio ha creato con altre realtà in città che operano in ambito culturale e non solo; grazie al progetto Open, che per sei mesi apre le porte del Sale a chiunque sia interessato a partecipare alla realizzazione di una mostra, organizzata tutti insieme partendo da zero. Open, su cui non mi soffermo perché materia del terzo capitolo, si pone, tra gli altri, l'obiettivo di far conoscere lo spazio e il collettivo S.a.L.E., non attraverso la partecipazione ad un'assemblea tra tante ma attraverso un percorso che mette a pari livello la discussione e la pratica.

A questo tipo di modello si può contestare di essere meno democratico ed aperto del precedente, tuttavia ritengo che il meccanismo trovato dal collettivo veneziano risponda meglio al *trade-off* tra partecipazione allargata ed operatività, trovando una struttura che permette di prendere decisioni in minor tempo, realizzare un numero maggiore di progetti e prendere parte ad attività cittadine anche al di fuori delle proprie mura, a ben vedere tutte occasioni per allargare la partecipazione.

La situazione del Teatro Valle è ancora differente: gli occupanti hanno scelto di intraprendere la strada del diritto, lavorando alla realizzazione della Fondazione Teatro Valle Bene Comune, nel tentativo di dare forma giuridica alle pratiche poste in essere dall'occupazione. I comunardi hanno scelto la strada della fondazione di diritto privato, la quale però è caratterizzata da un'apertura, uno slittamento verso il terreno del comune. Gli aspetti che più denunciano la volontà di preservare lo *status* di *commons* del teatro sono l'apertura dello spazio alla città e le modalità scelte per la redazione dello statuto stesso: supportato da una serie di incontri aperti con importanti giuristi, tra cui Mattei e Rodotà, lo Statuto è stato sempre reso pubblico sul sito del teatro (in ogni fase di elaborazione), dando la possibilità a chiunque di intervenire con proposte di modifica.

Per quanto riguarda i meccanismi decisionali e gestionali, si nota come lo Statuto traduca la pratica tipica del Valle e delle altre occupazioni culturali, il momento assembleare, in dispositivo fondante. All'articolo 12 dello Statuto si legge:

“Comune, organo politico sovrano della Fondazione, è l'assemblea che riunisce tutti i comunardi; le sue deliberazioni obbligano tutti i soci. Tutti i comunardi contribuiscono alla formazione del consenso nella Comune. Nessuno può essere rappresentato da altri. Tutti i comunardi hanno il dovere di partecipare alla Comune”¹²³.

¹²³ Dallo *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*. Articolo 12. Consultabile su web: www.teatrovalleoccupato.it

L'obiettivo è dunque quello di mantenere un'apertura reale verso la cittadinanza ma allo stesso tempo di mettere in campo un modello che tuteli il proprio funzionamento (motivo del dovere di partecipazione alla Comune, pena la perdita di tale diritto). Lo stesso principio guida anche la definizione di socio comunardo, titolo al quale possono accedere quanti "si facciano liberamente portatori di doveri di lavoro periodico, fisico o intellettuale, in sede o fuori sede, per la cura e il governo del bene comune Teatro Valle. Chiunque può diventare comunardo presentando domanda firmata, ma solo dopo aver preso parte ad almeno tre assemblee della Comune in qualità di uditore interessato"¹²⁴.

L'esempio del Valle dimostra come il campo dei beni comuni apra un nuovo spazio di dialogo e nuove possibilità di immaginare e praticare modelli di gestione inediti. Un tale aspetto assume un rilievo particolare allorché viene raccolto come sfida nel campo del diritto, sancendo l'inizio di un percorso costituente nel senso pieno del termine.

Tuttavia, come l'esempio dello stesso Teatro Valle ci ha mostrato, molte sono le rigidità e le chiusure rispetto ai tentativi di applicazione del comune. Le istituzioni si dimostrano generalmente ostili al riconoscimento di queste nuove realtà e delle istanze delle quali sono portatrici, come nel caso della Fondazione proposta dal Teatro Valle, bocciata dal prefetto di Roma per la mancanza dei requisiti richiesti dalla legge, dove ci si riferisce nello specifico alla sede indicata nello Statuto (il teatro stesso) sulla quale gli occupanti non detengono nessun titolo di proprietà o utilizzo. La bocciatura dunque non si riferisce tanto alla particolare gestione proposta dai comunardi ma attacca direttamente l'idea stessa di gestione del comune, tacciandola di illegalità. Ovviamente immaginare che un processo costituente come quello intrapreso dal Valle potesse essere semplice è quantomeno ingenuo, tuttavia preoccupa la netta chiusura delle istituzioni e della politica italiana verso discorsi e pratiche che nascono dalla evidente necessità di maggiore democrazia e partecipazione dal basso a scelte che hanno un forte impatto sulla vita di cittadini e comunità. Ma anche di fronte ad una porta chiusa l'impegno delle occupazioni culturali non si ferma e il Teatro Valle continua a progettare la sua Fondazione, in quanto: "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 auto-organizza

¹²⁴ Dallo *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*. Articolo 7, comma 2. Consultabile su web: www.teatrovalleoccupato.it

per definizione e difende la propria autonomia sia dall'interesse proprietario privato sia dalle istituzioni pubbliche che governano con logiche privatistiche i beni pubblici"¹²⁵.

In conclusione, pur nella consapevolezza dell'impossibilità di giungere ad una misurazione scientifica dell'operato delle occupazioni culturali, non è tuttavia impossibile tentare la via di una serena valutazione del livello di coerenza che, nei fatti, esse esprimono rispetto ai propri ambiziosi principi. Nel capitolo successivo si proverà a portare la questione della valutazione dal piano puramente interno alla gestione degli spazi a quello del confronto tra questi e le realtà operanti in ambito culturale a livello *mainstream*, riferendosi in particolare ai criteri di qualità con i quali giudicare i loro prodotti.

Capitolo 3

Partecipazione, orizzontalità, apertura: qualcosa di nuovo sul fronte dell'arte?

I primi due capitoli del presente lavoro hanno delineato il quadro teorico entro cui le occupazioni culturali operano, mostrando come esse si prefiggano la creazione di un modello di gestione e di produzione culturale alternativo rispetto al paradigma dello smantellamento del sistema pubblico e dell'avanzata (tanto reale quanto ideologica) dell'interesse privato. Si è evidenziato come un tale modello miri al superamento delle contraddizioni e delle evidenti iniquità poste in atto, trasportando il discorso culturale al di fuori della (apparente) dicotomia pubblico-privato, verso la definizione della cultura come bene comune.

Ora resta da chiederci attraverso quali pratiche tale intento venga perseguito e che tipo di produzione culturale si ponga in essere. E' bene chiarire che le realtà prese in esame presentano notevoli differenze, certo molte caratteristiche sono comuni (orizzontalità decisionale, autofinanziamento, partecipazione allargata, attenzione per l'aspetto auto-formativo...), tuttavia ogni spazio predilige un diverso campo di

¹²⁵ Dallo *Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune*. Preambolo. Consultabile su web: www.teatrovalleoccupato.it

interesse¹²⁶, pur non limitandosi ad esso. Per questo motivo non è possibile (e nemmeno desiderabile) ridurre i meccanismi di gestione e le attività proposte a modelli astratti o *format* generalmente applicabili all'interno degli spazi occupati (e non) per la cultura. Ogni esperienza ha sviluppato modalità di cooperazione differenti, in risposta alle esigenze del collettivo e alle relazioni che questo instaura con il contesto allargato (quartiere, città...) in cui opera. Non esistono ricette pronte: nel tentativo di realizzare un meccanismo partecipativo più democratico possibile, le occupazioni culturali hanno generalmente scelto la forma assembleare come principale dispositivo di funzionamento, ma declinandolo in modi differenti secondo la necessità.

Nei capitoli precedenti sono state brevemente illustrate alcune attività, azioni e campagne. Ci sembra ora utile soffermarci sull'analisi puntuale di un singolo progetto (Open#6 di S.a.L.E. Docks), esempio concreto tanto del tipo di "prodotto" culturale realizzato negli spazi, quanto del processo produttivo messo in atto.

Questa non è una mostra (Open#6)

Il progetto Open nasce all'interno di S.a.L.E. Docks come risposta ad uno degli obiettivi di fondo che lo spazio si propone: realizzare una produzione artistica che, non seguendo le regole del sistema *mainstream*, sia più critica, libera e partecipata. E possibile costruire una mostra in modo diverso rispetto a quelle proposte dalle gallerie commerciali o inaugurate all'interno di blasonate istituzioni con eventi mondani? Open vuole provare a dare una risposta, ma trovare una risposta a questo quesito non è certo facile: abbandonare i confortanti meccanismi della galleria *for-profit* o della mostra-evento sostenuta da questo o quello *sponsor*, apre il campo a una nuova serie di prospettive e porta qualsiasi tentativo su un terreno sperimentale. Se il meccanismo *mainstream* salta, bisogna riconsiderare ogni cosa, anche ciò che sembra più banale: chi sceglie cosa verrà esposto? secondo quali criteri? Se la cosa non si riduce ad uno scambio di denaro e/o visibilità, che tipo di relazione si instaura tra chi organizza e chi espone? Non avendo limiti imposti, che tematiche affrontare? Chi dovrebbe sceglierle?

¹²⁶ Il Teatro Valle Occupato si occupa principalmente di arti performative; S.a.L.E. Docks di arti visive; mentre Macao, lo spazio più "polifunzionale", ha più spesso operato nel campo della comunicazione.

Questi e molti altri quesiti hanno portato il collettivo del Sale a dar vita al progetto. Ma Open, sebbene abbia sempre mantenuto il doppio scopo di rappresentare un momento critico nel sistema espositivo lagunare e di permettere l'attraversamento dello spazio da parte di persone e realtà differenti, non ha mai voluto essere una risposta definitiva, ingessata in un *format*. Al contrario, il progetto è costantemente *in fieri* e ad ogni edizione si modifica, si aggiorna cercando di migliorare la qualità di ciò che viene proposto e di cogliere nuovi aspetti del dibattito intorno alla produzione artistica.

La prima edizione (Open#0, 2007) si è svolta come una "normale" mostra collettiva su bando, concentrandosi soprattutto sulla volontà di apertura dello spazio verso tutti quegli artisti che, pur vivendo e lavorando a Venezia, sono spesso esclusi dai grandi eventi lagunari: "Con Open#0 vorremmo fornire una prima concreta occasione di visibilità a tutti gli artisti che vivono in questa città o che sono interessati ad esporvi. Al di là della presenza della Biennale, il progetto S.a.L.E. vuole dare una scossa ad una città che pare aver dato in affitto il proprio destino. Noi siamo certi che Venezia posseda ancora un tessuto sociale vivo e che questo tessuto veda nella produzione artistica, culturale e nella ricerca la possibile risposta al declino verso lo stereotipo di città museo [...] o, peggio ancora, verso la definitiva trasformazione in parco di divertimento per turisti abbienti"¹²⁷. Si è dunque trattato di un primo tentativo di sovversione di quella città-vetrina che da quel momento in poi sarà al centro dell'attenzione del collettivo.

La seconda edizione (Open#1, 2008) ha seguito la stessa logica e modalità di selezione (bando al quale hanno partecipato più di 200 artisti).

Open#2 (2010) segna invece un netto cambiamento di rotta. Posto all'interno del più ampio progetto "Due anni tre mesi e dieci giorni", che propone una riflessione sui primi due anni di occupazione ed una mostra che colleziona opere da esibizioni precedenti (tra cui Open#0 e Open#1), il bando questa volta è aperto a singoli o gruppi che vogliano presentare progetti di *workshop*, senza alcun limite in ambito disciplinare (arti visive, grafica, musica...) ma attinenti ad un tema col quale sono chiamati a confrontarsi, il titolo scelto è infatti "Laboratori dell'indipendenza".

Sebbene Open#2 non abbia sortito l'interesse sperato (le domande sono state piuttosto scarse), resta una tappa importante del progetto poiché evidenzia la

¹²⁷ Dal manifesto della mostra Open#0. Si trova nel catalogo ufficiale di S.a.L.E. Docks, scaricabile gratuitamente dal sito www.saledocks.org

necessità di andare oltre l'idea di mostra come semplice apparato espositivo e individua nell'auto-formazione una delle caratteristiche principali di Open.

Con Open#3 (2011) ed Open#4 (2012) si ritorna al meccanismo della mostra collettiva su bando ma con l'introduzione di tematiche specifiche (il rapporto pratiche artistiche / pratiche sociali nel primo caso, quello tra arte e lavoro nel secondo) e della collaborazione con artisti internazionali per la selezione delle opere: Bert Theis, fondatore di Isola Art Center, nel 2011; Dora Garcia, artista che rappresentava la Spagna durante la 54° Biennale d'arte, nel 2012. Il ritorno alla formula "tradizionale" del bando si collega alla necessità di affrontare le due tematiche proposte (approfondite anche attraverso numerosi seminari), sempre più centrali nel lavoro del collettivo S.a.L.E. Docks. Con Open#4 giunge a maturazione il percorso di critica all'idea di produzione artistica e alla tipologia di esposizioni proposte dal mondo *mainstream*, troppo spesso avulse dalla realtà. I tempi sono maturi per un nuovo cambiamento di rotta.

La sesta edizione (Open#5, 2013) ha visto un radicale cambiamento: l'interesse si è spostato dai contenuti ai meccanismi del sistema-mostra, portando il collettivo ad abbandonare il dispositivo del bando. L'inizio di Open#5 è stato sancito da una *Call* aperta a tutti coloro che, a diverso titolo e con diverse modalità, volevano partecipare alla costruzione di una mostra collettiva, senza che vi fosse una tematica predefinita o una selezione di opere nel senso classico del termine. Al primo incontro, che ha preso la forma di un'assemblea, hanno partecipato più di cento persone. Dopo un primo momento di presentazione di S.a.L.E. Docks, ogni partecipante ha potuto dire cosa avrebbe voluto fare nella realizzazione della mostra, si sono così creati dei tavoli di lavoro per ruoli (allestimento, comunicazione, curatela, organizzazione e artisti)¹²⁸, fermo restando che ognuno poteva partecipare al tavolo che preferiva o anche a più di uno. L'idea era infatti quella di considerare i tavoli come realtà porose, destinate a influenzarsi vicendevolmente. Sempre durante il primo incontro si è deciso che i tavoli di lavoro si sarebbero incontrati separatamente, in base alla disponibilità dei partecipanti e che ogni settimana tutti avrebbero preso parte all'assemblea plenaria per discutere lo stato di avanzamento dei lavori di ogni gruppo e della mostra in generale. Dal lavoro congiunto dei tavoli sono emerse tre parole chiave che ben sintetizzavano il percorso che il progetto stava seguendo: relazione, collettivo, comune.

¹²⁸ Vedi appendice, immagine 1

Il processo che ha portato alla realizzazione della mostra è durato quattro mesi, durante i quali i partecipanti si sono messi alla prova singolarmente e collettivamente nelle varie fasi di progettazione, comunicazione, costruzione pratica, organizzazione, consapevoli che la qualità del percorso non avrebbe trovato un riscontro solo materiale (le opere prodotte) ma sarebbe stato soprattutto il risultato dei meccanismi “relazionali” posti in essere (orizzontalità del meccanismo decisionale, partecipazione, cooperazione). Dopo quattro mesi di lavoro il gruppo iniziale di cento partecipanti si è fisiologicamente ridotto ad una trentina di persone, che hanno effettivamente realizzato la mostra, inaugurata il 27 febbraio 2013¹²⁹. In esposizione vi erano 14 opere, di artisti singoli o collettivi, una parte documentativa¹³⁰ del percorso di lavoro (foto e video dei tavoli di lavoro, *report* delle plenarie, mappe concettuali...) ed un allestimento, estremamente semplice, che replicava le posizioni a cerchio delle panche durante le plenarie utilizzando scotch colorato sul pavimento. Le opere erano decisamente eterogenee per tecnica¹³¹ e tematiche trattate, sebbene racchiuse entro il *frame* teorico individuato dalle parole chiave.

Per comprendere fino in fondo il progetto bisogna aggiungere che è stato completamente autofinanziato attraverso serate di raccolta fondi (*Re.Co.Co Nights*) e supportato dal progetto Re-biennale¹³². Le *Re.Co.Co. Nights* hanno avuto anche l'importante ruolo di aprire un confronto con il potenziale pubblico della mostra: durante le serate era installato un foto-box¹³³ nel quale veniva chiesto di disegnare su una lavagnetta qualcosa che rappresentasse il significato delle parole relazione, collettivo e comune, raccogliendo così le personali interpretazioni di decine di persone.

Open#5 è stata un'esperienza nel complesso molto positiva poiché, oltre a rappresentare un momento importante di apertura dello spazio alla cittadinanza, è effettivamente riuscita nell'intento, non facile, di dare vita ad un dibattito, tra i suoi partecipanti, sulle modalità di realizzazione di una mostra d'arte. Si sono riscontrate

¹²⁹ Vedi appendice, immagine 2

¹³⁰ Vedi appendice, immagine 3

¹³¹ Tre opere di pittura e disegno, un collage, due performance, sette installazioni di cui una performativa ed una interattiva, due opere fotografiche e una video.

¹³² Re-biennale è un progetto di cui S.a.L.E. Docks è tra i fondatori. Sostanzialmente consiste nel recupero e riuso dei materiali utilizzati per gli allestimenti delle Biennali d'arte e architettura, i quali, finito l'evento, verrebbero altrimenti mandati al macero. Per ulteriori informazioni sul progetto si rimanda al sito ufficiale www.rebiennale.org

¹³³ Vedi appendice, immagine 4

tuttavia anche alcune difficoltà e di certo il meccanismo sperimentato ha dimostrato alcuni limiti, dovuti forse ad un eccesso di zelo nel non voler inserire nessun sistema di selezione o chiusura: come già detto, le opere venivano presentate in assemblea plenaria e se non vi erano pareri negativi, venivano automaticamente ammesse in mostra. Ciò ha portato a due effetti: il primo è quello di aver permesso differenti gradi di partecipazione ad Open (in mostra erano esposte opere di artisti che avevano seguito ogni assemblea così come quelle di altri che si erano presentati giusto due volte); l'altro è la mancanza di un filo comune tra le opere esposte.

Alla fine la mostra è in qualche modo diventata la rappresentazione del processo della sua stessa realizzazione: eterogenea, estremamente democratica ma anche caotica. Non saprei dire se si tratta di un fatto positivo o negativo, ma di certo, al termine del percorso vi era la sensazione diffusa di aver trovato un potente meccanismo e di volerlo applicare verso qualcosa di meno autoreferenziale, che andasse oltre le mura del Sale. A questa necessità ha cercato di rispondere il progetto successivo, col quale S.a.L.E. Docks si prefiggeva di far continuare il percorso intrapreso con Open su un piano meno "artistico" e più cittadino. INCH(I)ESTATI non ha però superato il secondo incontro a causa della scarsa partecipazione. In parte dovuta al periodo sfavorevole, in parte ad una certa ingenuità del collettivo Sale nel credere che il passaggio tra la mostra ed il progetto successivo sarebbe stato naturale, ha però avuto il merito di rendere evidente un fatto: l'inchiesta non doveva essere pensata come un momento separato da Open, ma al contrario come sua parte integrante.

Un altro aspetto problematico, sorto durante lo svolgimento di Open#5, è stata la difficoltà di realizzare collaborazioni tra i vari tavoli di lavoro che, ricordiamo, erano stati immaginati fin dall'inizio come unità porose in grado di contaminarsi a vicenda. In particolare gli artisti hanno dimostrato ben poco interesse verso il confronto, sebbene ci siano stati importanti esempi di collaborazioni ben riuscite. Tali limiti hanno rappresentato la spinta necessaria a riprendere in mano l'intero progetto, analizzarlo con spirito critico e, scegliendo di scommettere ancora su quel tipo di percorso, ricalibrarne il meccanismo.

Open#6 (2014) ha rielaborato l'analisi sulle edizioni precedenti e ha dato vita ad un ulteriore rinnovamento del progetto: iniziato con una chiamata pubblica simile a quella dell'anno precedente, durante la prima assemblea¹³⁴ si è subito illustrato il

¹³⁴ Vedi appendice, immagine 5

percorso fatto con Open#5, mettendo in risalto che la nuova edizione avrebbe introdotto alcune, fondamentali novità: la presenza di un campo d'indagine generale (il rapporto arte - città), una suddivisione in tavoli di lavoro non più secondo ruoli prestabiliti ma per interessi tematici, mettendo dunque insieme competenze diverse e l'ammissione all'esposizione finale solo delle opere nate all'interno del progetto. Da quel momento in poi il problema è stato capire come iniziare a lavorare e dividersi nei diversi gruppi, dal momento che non vi erano né ruoli né argomenti stabiliti a priori. Durante il secondo incontro il collettivo S.a.L.E. ha proposto un metodo accolto favorevolmente dai partecipanti: ci si è divisi in gruppi casuali di 8 persone (ne sono risultati 10 in totale), all'interno dei quali ognuno avrebbe dovuto dire la propria sulla città di Venezia, individuando in particolare tre aspetti: criticità, opportunità e desideri. Successivamente un referente individuato da ogni gruppo ha riportato all'assemblea quanto emerso ed è stato realizzato un cartellone che raccoglieva tutte le suggestioni dividendole nelle tre categorie indicate. Al termine dell'incontro alcuni membri del collettivo S.a.L.E. si sono offerti di sistematizzare il tutto in una mappa concettuale che individuasse delle macro-aree tematiche attorno alle quali condensare i punti sul cartellone. L'incontro successivo è dunque partito dalla condivisione e analisi della mappa, che è stata sensibilmente modificata per volere dell'assemblea plenaria rispetto al progetto presentato, e si è conclusa con l'individuazione di alcune tematiche, attorno alle quali creare i gruppi di lavoro¹³⁵. Nel giro di un paio di incontri, i gruppi di lavoro si sono definiti ed hanno iniziato a lavorare separatamente. Per un paio di mesi la struttura del processo ha seguito quella dell'anno precedente: incontri separati dei gruppi (cinque: abitare, ambiente, relazioni, lavoro e produzione culturale, formazione) e assemblea plenaria settimanale. La differenza sta nel tipo di processo innescato: invece di progettare opere, allestimenti o campagne virali, i gruppi di Open#6 hanno deciso di abbandonare le mura dei magazzini del sale ed "andare alla deriva" tra le calli e i canali veneziani. Il gruppo Ambiente ha organizzato un' esplorazione in barca ("isoleggiando") alla scoperta dei segreti della laguna e del suo ecosistema; il gruppo Abitare una visita in due quartieri di Venezia (Cannaregio e le Casette in Giudecca) che ancora possono essere definiti popolari e nei quali sono presenti molte occupazioni abitative; il gruppo Relazioni ha intervistato i passanti in varie parti della città chiedendo quale fosse la loro idea di arte a Venezia e censurando con un

¹³⁵ Vedi appendice, immagine 6

rumore fastidioso tutti i *clichés*; il gruppo Lavoro e produzione culturale ha organizzato una passeggiata sulle tracce dei luoghi “diversamente artistici” della città (quei luoghi che non sono propriamente d’arte ma ne hanno l’aspetto), finendo per seguire la rotta tracciata dal *brand*; Il gruppo Formazione si è sciolto dopo pochi incontri a causa dell’inizio della stagione di mobilitazione studentesca in università che ha coinvolto molti dei suoi membri iniziali, altri hanno continuato il percorso di Open#6 prendendo parte a diversi gruppi, il che ha permesso da un lato un interessante legame tra Open e #invendibili (mobilitazione degli studenti universitari contro la permuta di tre sedi storiche di Ca’ Foscari), dall’altro che il tema della formazione non fosse abbandonato, tanto che alla fine ben due opere della mostra hanno affrontato la tematica.

L’aspetto dell’auto-formazione è stato alla base anche dei due seminari di approfondimento sul tema della laguna, ideati ed organizzati dal gruppo ambiente. Il primo, “Derive lagunari”, si è concentrato sulle particolari caratteristiche dell’ecosistema veneziano e la loro salvaguardia. Tra i relatori un docente universitario, un botanico, un attivista del movimento No Navi e l’artista Elena Mazzi, partecipante al gruppo ambiente, la cui ricerca ha a lungo indagato la flora lagunare. Il secondo incontro, organizzato dallo stesso gruppo, ha visto la partecipazione di un architetto, un fisico, uno scienziato ambientale e si è concluso con la presentazione dell’opera di Elena Mazzi “Reflecting Venice” incentrata sul tentativo di coniugare il tradizionale artigianato veneziano del vetro e l’attuale ricerca scientifica volta alla produzione di energia termodinamica tramite l’utilizzo di specchi. I due seminari, aperti alla partecipazione cittadina e gratuiti, hanno posto le basi teoriche per una riflessione approfondita e non banale sul tema dell’ecologia, che ha poi trovato un riscontro nella progettazione di diverse opere. Allo stesso tempo hanno rappresentato un momento di informazione e sensibilizzazione cittadina rispetto la necessità di salvaguardia dell’ecosistema di cui Venezia è parte, con particolare riferimento alla lotta per impedire alle navi da crociera l’attraversamento della laguna.

Ai seminari si sono affiancate le serate di auto-finanziamento, chiamate DE RI VA, che, oltre a rappresentare un momento di festa, hanno dato l’opportunità di presentare ad un pubblico allargato il processo di Open ancora *in progress* e contribuito alla realizzazione di quei progetti che per loro natura richiedevano sondaggi o interazione con persone esterne. Durante la prima serata è stata

presentata una mappa delle città¹³⁶ sulla quale erano evidenziati i percorsi cittadini “esplorati” dai vari gruppi nei mesi precedenti e un video con le interviste sul tema arte a Venezia realizzato dal gruppo Relazioni. La seconda serata ha visto lo stesso gruppo Relazioni interagire con i presenti, chiedendo di compilare delle mappe, indicando con diversi colori i luoghi cittadini dove si erano fatte determinate esperienze, secondo le seguenti categorie: casa, flirt, guai, arte, relax. Il sondaggio (riferito principalmente ma non solo agli universitari veneziani), che aveva lo scopo di indagare la città delle relazioni “vive”, andando oltre allo stereotipo del panorama da cartolina, ha permesso di raccogliere più di un centinaio di “campioni”, successivamente esposti in mostra. La terza serata è stata invece caratterizzata dalla presenza di una *performance*, più precisamente un lavoro di *visual music* eseguito *live* negli spazi del Sale ad opera di un gruppo di partecipanti ad Open#6. Il risultato, in formato video e fotografico, è stato poi esposto anche nella mostra finale.

La fase successiva (Open#6 @WORK!) ha sancito il passaggio dalla ricerca e raccolta di materiale ad una nuova fase operativa, allo scopo di tradurre i percorsi in progetti concreti. Abbandonata la suddivisione per gruppi tematici, per un paio di incontri ci si è ritrovati in assemblea plenaria per dare la possibilità a singoli o gruppi di presentare la propria idea di progetto, chiedere aiuto per la realizzazione se necessario e sentire il parere collettivo. Non tutti i progetti presentati in questa fase sono poi stati effettivamente portati a termine, vuoi per l'impossibilità materiale di realizzazione, vuoi per la mancanza di un numero sufficiente di persone che volessero lavorarci. Il mese successivo ha visto il via della fase di realizzazione: si è iniziato a lavorare ai 13 progetti, suddividendosi in gruppi diversi rispetto a quello precedenti.

Questa fase, abbandonata la modalità assembleare, ha visto il Sale trasformarsi in un laboratorio attraversato quotidianamente da decine di persone, intente a progettare, costruire, misurare, rifinire. Anche gli aspetti più tipicamente curatoriali sono stati affrontati con la stessa modalità partecipativa ed orizzontale tipica di Open: l'allestimento è stato infatti il primo progetto discusso in plenaria e ha quindi seguito lo stesso percorso delle opere, il testo di introduzione è stato scritto a più mani da diversi volontari, il contenuto delle didascalie redatto da ogni singolo gruppo o artista, la locandina realizzata da una collaborazione tra due gruppi di progetto.

¹³⁶ Vedi appendice, immagine 7

La mostra ha inaugurato il 10 aprile 2014 presentando i 13 lavori realizzati nei mesi precedenti:

Titolo	Realizzazione	Tipologia	Tema
Allestimento OPEN#6	gruppo (circa 5 persone)	Allestimento	Struttura urbanistica della città di Venezia.
Impulsi cinematografici	gruppo (circa 7 persone)	Performance + documentazione (video e foto)	Dov'erano e cosa sono diventati gli ex cinema della città di Venezia.
Ex-voto	gruppo (circa 5 persone)	Istallazione interattiva	Ecologia / ambiente.
Un-title	gruppo (circa 7 persone)	Interviste e sondaggi (video e mappe) + istallazione interattiva	Particolarità della vita nella città di Venezia, vetrina dell'art world ma non solo.
Liberi Saperi Critici Project	artista singolo con la collaborazione di partecipanti e aiuto tecnico	Raccolta di materiali richiesti a partecipanti + performance con documentazione video	Rileggere in chiave critica i testi della nostra formazione, universitaria e non.
Sui nostri diritti non mediamo #1 (Manifesto dei mediatori culturali)	gruppo (circa 5 persone)	Raccolta dati + infografica + campagna (manifesto, volantini, materiale informativo)	Campagna contro lo sfruttamento dei mediatori culturali in ambito museale.
Du tust mir gut	artista singolo	Istallazione sonora	Resa sonora di immagini digitali di Venezia.
Untitled (i tuoi occhi sono acqua)	artista singolo con collaboratori per aiuto tecnico	Istallazione	Ambiente lagunare, gibigiana.

Titolo	Realizzazione	Tipologia	Tema
È do OHLARAC	gruppo (circa 5 persone)	performance di visual music + documentazione (video e foto)	Musica come strumento di comunicazione e relazione.
Venezia siamo tutti noi	Artista singolo con collaborazione di partecipanti	installazione	Mostrare una città attraverso i volti di chi la abita.
Il gigante	Artista singolo	tecnica mista su tela	Distruzione dell'ecosistema lagunare.
Progetto Erbario e ricettario lagunare	Collaborazione tra due artiste	Ricerca + installazione	Piante tipiche della laguna di Venezia e ricette tradizionali.
Totemlaguna	gruppo (circa 7 persone)	Scultura + litografia	Ecologia / ambiente.

Le foto delle opere si trovano in appendice al testo.

Open#6 è stata una mostra riuscita? Una bella mostra? Una brutta mostra? Una risposta approfondita alle seguenti domande è più difficile di quanto possa apparire. Infatti un progetto come quello descritto non si presta ad essere giudicato utilizzando i parametri che comunemente applichiamo nella lettura critica di un'esposizione d'arte: Open#6 non è la semplice somma delle opere che contiene, collegate, più o meno efficacemente, da un quadro teorico tracciato dal curatore, non basta prendere in considerazione la qualità delle prime e la coerenza del secondo. Un'analisi accorta parte dal riconoscimento della doppia natura dell'esposizione: sebbene le singole opere abbiano una propria vita e proprie caratteristiche, esse non possono essere pienamente comprese se non si tiene conto del processo che le ha generate. Si delineano dunque ancora due livelli di analisi critica, che però non possono essere ricondotti alla tradizionale dicotomia opere-frame curatoriale poiché si pongono in un diverso rapporto reciproco: se nel caso della mostra "tradizionale" i due piani sono sostanzialmente separati, nel caso di Open#6 opere e processo sono piani talmente intrecciati da risultare a tratti indistinguibili.

Il risultato deve dunque essere analizzato tenendo insieme i due livelli: quello delle singole opere (la cui analisi critica si concentrerà su parametri noti: qualità tecnica,

contenuto, rapporto con la storia dell'arte...) e quello del processo all'interno del quale le opere sono state realizzate. Se da un lato la critica d'arte ci fornisce i criteri estetici per valutare la qualità delle singole opere, quali parametri invece occorre utilizzare per giudicare un processo nel suo insieme? La questione non è semplice. In questa sede, evitando improbabili tentativi di ricerca di criteri universali, ci si rifà al progetto in questione, proponendo un approccio critico che parta dall'individuazione di criteri "interni". Come si diceva poco sopra, il progetto si è sviluppato in risposta a tre necessità, nelle quali possono essere individuati altrettanti meccanismi di tipo procedurale, il funzionamento di questi e la coerenza del risultato finale può rappresentare un buon parametro di giudizio sul quale verificare l'efficacia dell'intero processo. Gli aspetti individuati in partenza sono i seguenti:

1. Rendere Open#6 un momento di inchiesta sulla città.
2. Orizzontalità decisionale.
3. Messa in discussione dei ruoli (e tempi) generalmente considerati consoni alla realizzazione di una mostra d'arte.

Ora valutiamo se e come tali criteri siano stati seguiti durante lo svolgimento del processo. Per quanto riguarda il primo, vediamo come esso abbia trovato un diretto riscontro nella realizzazione delle opere: 4 hanno sviluppato progetti all'interno dei quali si è dimostrata centrale una fase di inchiesta o ricerca cittadina (per lo più tramite interviste), 3 hanno previsto azioni pubbliche in città, una ha comportato l'organizzazione di due seminari sull'ecosistema lagunare. In definitiva, la metà dei lavori si è incentrata attorno ad una ricerca o approfondimento o ha direttamente coinvolto la città di Venezia.

Il secondo criterio riguarda direttamente le modalità che il gruppo ha trovato per affrontare le decisioni necessarie allo svolgimento dei lavori. Si tratta di un criterio difficile da valutare in senso quantitativo poiché mancano dati confrontabili, esso è pertinente i meccanismi decisionali e ha preso la seguente forma: per quanto riguarda la scelta dei progetti da realizzare (sicuramente la questione decisionale più spinosa) si è stabilito che ogni progetto dovesse essere esposto in assemblea plenaria e "valutato" da questa. Interessante è il meccanismo di "valutazione" del quale l'assemblea si è dotata: invece di scegliere l'ovvia modalità della votazione si è optato per un criterio partecipativo, ovvero tutti i progetti (quindici) sono stati ritenuti validi e i partecipanti si sono divisi, secondo il loro personale interesse, tra i vari progetti scegliendo a quale (o quali) collaborare. Tale modalità ha, da un lato,

reso possibile la realizzazione di opere che necessitavano di una gran quantità di lavoro, dall'altro ha dato a tutti la possibilità di realizzare il proprio progetto. Eppure un criterio di selezione c'è stato: due opere non sono state portate a termine per mancanza di partecipanti ed evidenti difficoltà tecniche, tale fatto rientra nella natura collettiva del processo, rispecchiando in toto il meccanismo decisionale dell'assemblea, che non si è caratterizzato come scelta "escludente", ma secondo un criterio di partecipazione.

Il meccanismo decisionale adottato ha avuto il pregio non solo di essere orizzontale ed in nessun modo gerarchico ma anche di non appiattare la volontà del singolo partecipante su quella del collettivo, pur ragionando per consenso e partecipazione.

Il terzo criterio, quello della messa in discussione dei ruoli imposti dal sistema *mainstream*, si è realizzato a partire dal già descritto sistema decisionale e può essere verificato nella realizzazione delle opere: 7 sono progetti di gruppo, all'interno del quale vi erano competenze miste; 3 progetti presentati da singoli artisti per i quali è stata però fondamentale la collaborazione con altri, che ha a sua volta avuto un impatto sul risultato finale; una è stata una collaborazione tra due artiste su un tema simile; solo due sono stati progetti progettati e realizzati da singoli.

Ci sembra dunque che, anche sotto questo punto di vista, il risultato sia riflesso del processo e ben ne evidenzia la natura partecipativa, non gerarchica e non frammentata in una catena di lavoro specializzato che agisce in tempi diversi.

Certo un tale approccio può essere tacciato di diletterismo, nel quale è facile scivolare allorché non vi sono rigide regole di produzione. La capacità di evitare un simile passo falso dipende direttamente dalla qualità del processo nel suo insieme e dal livello di partecipazione realizzatosi durante tutti i mesi del progetto, quindi in generale dall'abilità dell'assemblea di auto-governarsi: partecipazione significa anche scambio di idee, conoscenze e competenze, il che può dar vita a importanti percorsi di formazione e auto-formazione, scongiurando ingenuità e diletterismo.

Si aggiunga che un approccio come quello descritto ha il merito di mettere in discussione la frammentazione del lavoro tipica dell'industria culturale in ruoli specializzati, senza entrare nella scivolosa questione dell'autorialità. Spesso nella storia, la critica al ruolo dell'artista è andata di pari passo a quella del rifiuto di riconoscere un autore all'opera (si pensi soprattutto alle neo-avanguardie e ai collettivi artistici degli anni '60/'70). La questione, oltre che risultare di poco interesse, ha il limite di confinare il discorso ad un livello estremamente teorico e di essere l'ennesima riflessione sul ruolo dell'artista, unilaterale e per di più spesso

fallimentare (si pensi a quanti degli artisti che negli anni '60/'70, oggi pretendono di vedere scritto il proprio nome, anche a fianco delle opere concepite quando credevano nel lavoro collettivo!).

La critica mossa da Open#6 non rientra dunque nel dibattito sul ruolo che l'artista dovrebbe ricoprire (nella realizzazione di un'opera come nella società tutta) ma cerca di incrinare il sistema della "catena di montaggio", dei professionisti a chiamata e delle competenze disperse, tipico dell'industria culturale, dimostrando che attraverso nuove modalità di collaborazione, è possibile immaginare un nuovo modello di lavoro e un nuovo modello di cultura.

Nella fase finale del processo i vari partecipanti hanno messo a disposizione le proprie capacità e allo stesso tempo chiesto aiuto per l'implementazione degli aspetti dell'opera che esulavano dalle loro competenze, determinando un intreccio di scambi che ha avuto un impatto importante sulla realizzazione dei progetti e sulla loro evoluzione in opere finite.

Resta da vedere come è possibile portare a termine una mostra senza un curatore e dunque senza l'individuazione di un quadro teorico che strutturi il rapporto tra le varie opere e conferisca loro un senso generale. Nel caso di Open#6 l'ambito di ricerca (temi) è stato individuato dalla plenaria, che successivamente ha "selezionato" le opere e non avrebbe potuto essere altrimenti dal momento che Open è una mostra ma è soprattutto il processo che mira a metterne in questione le modalità di produzione, provandone altri. Qualsiasi tentativo di porre una sovrastruttura teorica, non emersa dall'assemblea, avrebbe significato vanificare ogni sforzo. Open#6 è dunque una mostra senza un curatore (o, sarebbe meglio dire, con trenta e passa curatori), tuttavia non è mancato un elemento unificatore: l'allestimento, considerato in tutto e per tutto un'opera, riproducendo una struttura urbanistica ispirata alle sensazioni che si provano camminando per Venezia, ha dato al visitatore una prima chiave di lettura tematica per approcciare la mostra e iniziare ad esplorarla.

Dopo aver individuato i criteri sulla scorta dei quali valutare Open#6 in quanto processo, possiamo tentare di rispondere alla domanda iniziale: è stata una mostra riuscita?

Quantomeno ci pare di poter affermare che sia stata una mostra coerente e che, attraverso un approccio processuale e democratico, sia riuscita a fornire una lucida critica al modello *mainstream* della mostra d'arte contemporanea, molto più di tanta arte di denuncia che, per quanto radicale nei contenuti, rientra poi sempre nei

medesimi meccanismi di produzione e distribuzione. Poteva essere migliore? Di certo sì. Potevamo perdere meno tempo ed iniziare prima la fase di lavoro ai progetti così da approfondirli meglio (non che il rapporto efficacia-efficienza sia centrale in un processo come quello di Open ma un po' di autocritica è comunque giusto farla); avremmo potuto riservare più attenzione all'Arte (con la A maiuscola) e ragionare di come un percorso come il nostro si inserisca nelle ricerche contemporanee (non lo abbiamo fatto), avremmo potuto interagire di più e meglio con la città, avremmo potuto sviluppare un meccanismo di *feedback* da parte del pubblico della mostra (progetto abbandonato). Avremmo potuto fare molto altro, ma collocandosi Open nel campo della sperimentazione non è detto che non lo faremo in futuro. In fondo si tratta di un progetto che ha sempre fatto dei propri limiti gli stimoli dai quali ripartire, una meta-mostra che mette in discussione il modello *mainstream* di produzione di un evento culturale e di conseguenza apre il dibattito su quali debbano essere i criteri di valutazione sui quali misurarne la qualità. Il dibattito è aperto.

Arte e partecipazione. Il problematico confine tra teoria estetica e pratica sociale

Per quanto l'esperienza di Open#6 non abbia prodotto una puntuale riflessione teorica sul rapporto con le tendenze artistiche del contemporaneo, si può tuttavia notare come essa ponga la questione di un confronto con tutte quelle pratiche artistiche che fanno della partecipazione il proprio fulcro. In particolare ci sembra che in Open#6 si possa rintracciare un tentativo di critica a due tendenze, al giorno d'oggi estremamente in voga nel mondo dell'arte: la cosiddetta estetica relazionale, definita da Nicolas Bourriaud nell'omonimo testo del 1998 e ciò che va sotto l'etichetta di *participatory art*¹³⁷, oggi tornata a riempire gallerie, musei e spazi più o meno indipendenti.

Partiamo da un confronto tra Open#6 e la teoria proposta dal curatore francese: in entrambi i casi la nozione di relazione (e relazione sociale) è centrale, ma mentre nelle estetiche relazionali ciò si realizza in un oggetto/progetto, concepito a un artista, che rappresenta un modello di relazione per un determinato pubblico; dall'altro ciò che si verifica è un processo che attiva relazioni a livello di

¹³⁷ Mancando un termine corrispettivo in Italiano, si è scelto di utilizzare indistintamente le traduzioni "arte partecipativa" e "arte collettiva".

progettazione e che senza una gerarchia imposta e attraverso un meccanismo autogestito di negoziazione e accordo, arriva alla produzione di oggetti che, presi singolarmente, non necessariamente informano il pubblico della complessa natura relazionale del processo.

“[...] costruiscono modelli di partecipazione sociale atti a produrre relazioni umane, come un’ architettura “produce” letteralmente gli itinerari di coloro che la occupano”¹³⁸.

Si vede dunque quale sia la natura dell’estetica relazionale: le opere concepite dall’ artista rappresentano un *modello* di relazione che, estrapolata dal proprio contesto vitale e collocata nello spazio asettico della galleria, viene “attivata” dal pubblico (di specialisti) per farne esperienza entro i limiti imposti dalla stessa. Quello che si realizza è dunque un oggetto che veicola una data relazione, seguendo determinati modelli (Bourriaud elenca le tipologie più comuni: ritrovo, convivialità, incontro, rapporti professionali...) e dà così luogo ad una micro-utopia (o interstizio) orchestrata dall’artista per “coinvolgere” una micro-comunità temporanea. Non solo non si pongono minimamente in questione i ruoli classicamente riferiti al mondo dell’arte (cosa che Bourriaud, da bravo curatore, non pensa certo di fare), ma non sembra nemmeno si dica molto di nuovo né sul rapporto artista-opera-ricezione né tantomeno sulle relazioni stesse, ridotte a tematica di ricerca, cristallizzate in modelli astratti e fatte agire entro limiti ben precisi da un pubblico, per lo più ben consapevole. Quali importanti informazioni sui segreti delle relazioni umane dovrebbe fornirci un tale approccio? Cosa dovremmo “apprendere ad abitare meglio il mondo”¹³⁹? e soprattutto, come dovrebbe quest’arte “sviluppare apertamente un progetto politico”¹⁴⁰?

Con Open#6 si è cercato di porre l’aspetto relazionale alla base dell’intero processo, senza ingessarlo in modelli predefiniti o reificarlo, problematizzandone la gestione e avviando un processo di negoziazione tra i partecipanti (anche in questo caso “interessati” e consapevoli ma di certo portatori di interessi ben differenti rispetto al progetto, poiché non relegati alla funzione di pubblico o peggio di *prosumer*).

¹³⁸ Cfr. Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, (1998), trad. it. di Marco Enrico Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010.

¹³⁹ Cfr Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, p.13

¹⁴⁰ Cfr Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, p.16

Qui si aprono due ulteriori questioni rispetto alle quali il progetto veneziano rappresenta una critica alle estetiche relazionali: la natura delle relazioni proposte e la possibilità di dissenso o conflitto.

Ma prima è bene chiarire un punto che mi si potrebbe contestare, ovvero il fatto che le estetiche relazionali si riferiscono all'analisi di opere, mentre Open#6 è una mostra. Il paragone sembrerebbe dunque non reggere. La contraddizione è però solo apparente, da un lato per le peculiarità del progetto Open#6, del quale la mostra è solo una fase; dall'altro per il fatto che le opere individuate da Bourriaud sono invece strettamente legate alla funzione espositiva: la mostra è descritta come una delle forme relazionali possibili e, ad un'analisi attenta del testo, vediamo come essa ricopra un'importanza fondamentale:

“La mostra è il luogo privilegiato in cui si instaurano tali collettività istantanee, rette da principi diversi: secondo il grado di partecipazione dello spettatore richiesto dall'artista, la natura delle opere, i modelli di partecipazione sociale proposti o rappresentati, un'esposizione genererà un particolare “ambito di scambi”¹⁴¹.

Se l'opera d'arte è la realizzazione di un interstizio, di una micro-utopia alla quale partecipa una micro-comunità, si può allora dedurre che l'opera esista solo nella misura in cui essa trova tali “collettività istantanee” generando scambi. Possiamo concludere che l'opera d'arte relazionale esiste solo nella propria dimensione di evento, l'opera d'arte relazionale implica una mostra. Guardando la cosa da un altro punto di vista potremmo quasi azzardare l'idea che l'estetica relazionale sia in fondo la sistematizzazione teorica della mostra come opera d'arte, in una società sempre più volta alla mercificazione delle esperienze¹⁴². Ma non divaghiamo.

Tornando alla questione principale, non ci sembra sia dunque ravvisabile alcun tipo di contraddizione nell'accostamento tra estetiche relazionali da un lato e una (particolare) mostra dall'altro. Sembra invece opportuno chiedersi quale tipo di relazioni le estetiche relazionali realizzino, secondo Bourriaud quelle che si pongono in essere sono:

¹⁴¹ Cfr Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, p.17

¹⁴² Il primo articolo sulla Experience Economy, scritto da B.J. Pine e J.H. Gilmore, compare nel 1998. L'anno successivo viene pubblicato l'omonimo testo.

“esperienze momentanee in cui ciascuno deve conservare la propria identità. Si tratta di tendenze determinate in anticipo e limitate a un contratto [...] l’aura dell’arte contemporanea è una libera associazione”¹⁴³.

Si potrebbe aggiungere che, oltre alla propria identità, ognuno conserva anche il proprio ruolo: la “libera associazione” si limita infatti all’adesione ad un “contratto” tra artista e partecipanti, non si rompe dunque il tradizionale schema di relazione estetica autore (artista)-opera (contratto)-pubblico (partecipante). Ma non solo, nel caso delle estetiche relazionali il modello sopra indicato rappresenta anche la principale relazione effettivamente realizzata dalle opere, primaria rispetto a qualsiasi tentativo di attivazione di relazioni di altro tipo: l’esperienza del pubblico di una *performance* di Tiravanija è quella di trovarsi in una galleria e mangiare ciò che l’artista cucina. La prima relazione posta in atto è dunque di carattere estetico e qualsiasi altra che si verrà a creare, dalla prima derivante, sarà ancora della stessa tipologia, informandoci non delle relazioni che si innescano tra commensali in una qualsiasi situazione ma esclusivamente del tipo di interazione che si crea tra il pubblico della galleria che mangia insieme perché “partecipante” ad un’opera d’arte. Arriviamo così alla conclusione che, sebbene le opere vogliano rappresentare (o meglio “modellizzare”) relazioni differenti, queste risulteranno ricondurre sempre all’unica vera relazione che si pone in essere, quella artista-opera-pubblico. In conclusione dunque si evidenzia come l’estetica relazionale produca relazioni estetiche, giudicate su basi estetiche¹⁴⁴ e rivolte ad un pubblico di intenditori. Molta distanza intercorre dall’intenzione iniziale di “un’arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l’affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato”¹⁴⁵.

Ulteriore limite della teoria del curatore francese è quello di non considerare la possibilità di conflitto ed antagonismo¹⁴⁶. Tale mancanza rende piuttosto evidente come il modello teorizzato da Bourriaud sia quanto mai parziale, ben lungi dal rappresentare la complessità delle relazioni umane e dunque la dimensione sociale.

¹⁴³ Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, p. 61

¹⁴⁴ “Questo <ambito di scambi> va giudicato con criteri estetici” N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, p.17

¹⁴⁵ Cfr. Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, p.14

¹⁴⁶ Si fa riferimento al noto saggio della critica Claire Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, October, n° 110, 2004.

La proposta avanzata dalla critica Claire Bishop, in opposizione alle opere scelte dal collega, è quella di considerare il lavoro di artisti che inneschino un rapporto col pubblico a partire da una situazione disturbante, conflittuale, negativa. Così si spiegano le opere di Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn che prevedono lo svelamento di meccanismi di sfruttamento (Sierra, *Persons paid to have their hair dyed blond*, Biennale di Venezia, 2001), violenza delle istituzioni (Sierra, *Spanish Pavillion*, Biennale di Venezia, 2003), collocano lo spettatore in un contesto straniante (Hirschhorn, *Bataille Momunet*, Documenta XI, 2002) o inospitale (Hirschhorn, *Swiss Pavillion*, Biennale di Venezia, 2011). Tuttavia anche questi esempi hanno il limite di non infrangere la supremazia della relazione estetica (artista-opera-pubblico) ed inoltre cedono ad una certa contraddizione, laddove alla radicalità dei contenuti spesso non corrisponde una coerenza sul piano realizzativo. E' possibile pensare un'arte che indaghi le relazioni umane senza ridurle ad un modello astratto o a una micro-esperienza per pochi eletti? E' possibile incrinare il canonico modello artista-opera-pubblico e provare a realizzare altri tipi di relazione pur restando nell'ambito dell'arte? E se sì, cosa ci dicono queste del mondo? A queste (ed altre) domande ha cercato una risposta Open#6, proponendo la realizzazione di una mostra come occasione per una riflessione sui meccanismi (artistici e non) che ne stanno alla base, concentrandosi soprattutto sulla messa in discussione dei ruoli tradizionalmente stabiliti e trasportando l'aspetto partecipativo dal livello del *prosumer* a quello autoriale.

Ciò apre la strada ad un secondo ragionamento: il confronto tra il modello sperimentale di Open#6 e la cosiddetta *participatory art*. Seguendo il discorso esposto da Claire Bishop nel testo *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, estremamente critico nei confronti di tali pratiche artistiche, si vuole dimostrare come un progetto come quello di Open#6, seppur basato sulla partecipazione e la messa in pratica di modelli decisionali democratici, esprima anche la volontà di non cadere nelle contraddizioni spesso attribuite alla *participatory art*.

Innanzitutto è utile dare una definizione delle pratiche artistiche che definiamo arte partecipativa:

“To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of *situations*; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term *project*

with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a 'viewer' or 'beholder', is now repositioned as a co-producer or *participant*"¹⁴⁷.

Secondo la stessa autrice, esperienze di questo tipo avrebbero come fine quello di criticare il sistema artistico *mainstream*, totalmente subordinato alle logiche del mercato neo-liberista e del debordiano spettacolo¹⁴⁸, prefiggendosi di non produrre beni commercializzabili ma capitale simbolico e così realizzare un effettivo cambiamento sociale. Gli anni recenti ci pongono di fronte ad un forte ritorno alle pratiche artistiche collettive, dopo che, con la fine degli anni '70, tali esperienze sono a lungo rimaste marginali nel mondo (e nel mercato) dell'arte. Il ritorno in auge è spiegato come conseguenza del particolare clima storico del periodo, il testo fornisce una serie di esempi ed arriva alla conclusione che l'emergenza di pratiche artistiche partecipatorie sia collegata a momenti di transizione politica:

"in our own times, its resurgence accompanies the consequences of the collapse of really existing communism, the apparent absence of a viable left alternative, the emergence of the contemporary 'post-political' consensus, and the near total marketisation of art and education"¹⁴⁹.

La Bishop, in un generale tono di diffidenza rispetto a questo genere di pratiche artistiche, ne individua alcuni limiti: il primo è quello della strumentalizzazione della *participatory art* al fine di nascondere il processo di smantellamento del *welfare state* in Europa o quantomeno deviare il potenziale conflitto in forme più controllabili, inclusive. La critica dimostra, prendendo l'esempio delle politiche culturali dei governi laburisti britannici (1997-2010), che vi è una simultaneità sospetta tra la crescente importanza assunta dalle pratiche collettive nel campo dell'arte, l'avanzata ideologica della "*knowledge economy*" e il progressivo ridimensionamento della sfera di intervento pubblico in ambito sociale. In conclusione si individua nel "nuovo" ruolo partecipativo dell'arte un forte mezzo di controllo sui cittadini:

¹⁴⁷ Cfr. Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London, 2012.

¹⁴⁸ Cfr. Debord Guy, *La société du spectacle*, (1967), trad. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, 2013.

¹⁴⁹ Cfr. Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London, 2012.

“New Labour therefore encouraged the arts to be socially *inclusive*. [...] The social inclusion agenda is therefore less about repairing the social bond than a mission to enable all members of society to be self-administering, fully functioning consumers who do not rely on the welfare state and who can cope with a deregulated, privatised world. As such, the neoliberal idea of community doesn’t seek to build social relations, but rather to erode them”¹⁵⁰.

La seconda critica mossa dalla Bishop all’arte collettiva è quella di rappresentare un ingenuo tentativo di rifiuto dello spettacolo debordiano e dunque della mercificazione di ogni impulso artistico ad opera dell’industria culturale. Tale volontà si esprime nella preferenza concessa a pratiche collettive e processuali piuttosto che alla realizzazione di opere-oggetti da parte di un singolo artista, ma il tentativo sarebbe del tutto vanificato dalla capacità del mercato di trarre profitto da ogni cosa (anche un processo può essere comprato e venduto) e, cosa molto più inquietante, risponderebbe alla logica stessa della società dello spettacolo che utilizza la partecipazione, ad un livello fortemente banalizzato, come strumento di controllo (il televoto, il pulsante *like*, il commento).

Il terzo punto messo in questione è quello del concetto di qualità in riferimento alle pratiche artistiche collettive. Da un lato la Bishop contesta la scarsa attenzione alla resa estetica del prodotto finale:

“I do not mean that the work does not fit established notions of the attractive or the beautiful, even though this is often the case; many social projects photograph very badly, and these images convey very little of the contextual information so crucial to understanding the work”¹⁵¹, dall’altro lamenta il fatto che l’unico metro di paragone per queste esperienze artistiche siano altre del tutto simili e non venga mai considerato il rapporto tra un progetto di arte collettiva e la realtà a cui si riferisce, per valutarne l’impatto effettivo. La conclusione della Bishop si concentra attorno a due punti principali: il recupero della nozione di autore (secondo lei contestata dalle pratiche artistiche collettive) e la necessità “of sustaining a tension between artistic and social critiques. The most striking projects that constitute the history of participatory art unseat all of the polarities on which this discourse is founded

¹⁵⁰ Cfr. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*.

¹⁵¹ Cfr. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*.

(individual/collective, author/spectator, active/passive, real life/art) but not with the goal of collapsing them. In so doing, they hold the artistic and social critiques in tension”¹⁵².

La critica sostiene dunque che i migliori esempi di *participatory art* degli ultimi anni siano quelli che propongono una riflessione sul modello delle pratiche partecipatorie stesse, mettendone in evidenza i limiti (nel testo è riportato come esempio l’opera *Please Love Austria* di Christoph Schlingensiefel, 2000).

Si vuole ora provare a confrontare l’esperienza di Open#6 con questo complesso discorso riguardante le pratiche artistiche basate sulla partecipazione, mettendone in evidenza affinità e divergenze.

Per quanto riguarda il primo punto (l’utilizzo dell’arte collettiva quale strumento di controllo del conflitto sociale), non si può negare che sia un meccanismo alquanto insidioso, la capacità di manometterlo deriva dalla consapevolezza che il gruppo in questione ha del progetto che vuole realizzare e del contesto in cui questo si colloca. Riadattando uno dei più noti slogan utilizzati dagli intermittents: “non c’è arte senza diritti”¹⁵³. Solo da tale consapevolezza può svilupparsi la volontà di praticare percorsi che non siano semplicemente di solidarietà o assistenzialismo (sostituendo il volontariato del singolo al ruolo dello Stato) ma agiscano come luoghi di critica radicale, dove però la questione non si riduce, come vorrebbe la Bishop, all’introduzione di un’estetica del dissenso. Una tale risposta sembra infatti del tutto inadatta dal momento che, se la problematica è sociale, la soluzione non può essere meramente artistica ed inoltre perché, come è palese dagli esempi riportati, tali opere sono tanto radicali nei contenuti quanto *mainstream* nel modello di produzione e circolazione.

Il motivo per il quale ci sembra Open non cada nella trappola della strumentalizzazione è che esso rappresenta uno spazio di confronto libero ma non neutro, scegliendo la critica come elemento fondante del proprio percorso ed inserendosi all’interno di un contesto chiaramente connotato (l’occupazione culturale). Open è un momento di condivisione e riflessione collettiva su alcuni temi che partono dall’arte ed arrivano all’ecologia, può essere un momento di presa di coscienza e di azione, il che va ben oltre lo spazio e la durata della mostra. Alla

¹⁵² Cfr. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*.

¹⁵³ “Pas de culture sans droits sociaux”, noto slogan utilizzato dagli intermittents du spectacle francesi.

rottamazione del welfare state le occupazioni culturali rispondono con il modello dei beni comuni. Open è un passo in quella direzione.

La seconda critica, mossa dalla Bishop alle pratiche artistiche collettive, è quella di voler trovare un'alternativa alla società dello spettacolo ed invece essere la diretta emanazione del desiderio di "partecipazione" costante e senza reale consistenza indotto dall'industria culturale stessa. In realtà questa affermazione si riferisca soprattutto al campo delle pratiche artistiche che prevedono un'attivazione del pubblico o la sua interazione con l'opera, quindi alla figura del *prosumer*. Come già esposto nel paragrafo riguardante le estetiche relazionali, tali opere non realizzino nessuna svolta epocale né nel modello di produzione-fruizione che adottano né nel rapporto con il pubblico. A ciò si aggiunga la natura di evento di cui spesso questi progetti sono portatori per comprendere come essi si inscrivano perfettamente nel solco della spettacolarizzazione.

Bisogna però considerare altri casi, per esempio quello in cui la partecipazione sia a monte del progetto e riguardi la genesi dell'opera stessa, sviluppandosi dunque a livello autoriale e non di fruizione. In questo caso credo che la capacità di evitare un modello di partecipazione inconsistente basato sulla gratificazione data dall'essere in un determinato posto in un determinato momento (cioè quanto ci insegna a desiderare l'industria culturale), dipenda ancora una volta dalla consapevolezza, dalla capacità di critica e di mettere a punto meccanismi partecipativi appropriati, raggiunta dal collettivo. Il livello partecipativo a cui ci ha abituati il sistema *mainstream* è estremamente superficiale: esserci (magari fotografarsi) ed esprimersi. Il primo passo è scardinare questa semplicità. Open#6 ha sperimentato meccanismi che miravano a non ridurre l'assemblea ad un momento di mera votazione ma che allo stesso tempo fossero in grado di essere operativi e non perdersi in una sequenza di interventi personali; permettessero a tutti di esprimersi a favore ma anche di esprimersi contro, contemplando la possibilità di dissenso e conflitto senza fornire modalità di risoluzione predefinite; non riducessero la complessità delle relazioni in gioco ad uno schema, assumendola quale necessario elemento del confronto.

Tale meccanismo, descritto nelle prime pagine del capitolo, pur mantenendo il suo organo decisionale definitivo nell'assemblea comune, ha trovato un utile strumento operativo nei gruppi di lavoro (prima tematici e poi a progetto). Certo questo non è l'unico sistema possibile, forse ha avuto il limite di essere troppo dispersivo e faticoso, ma di certo ha reso la partecipazione all'intero processo consapevole e

tutt'altro che “facile”: prendere parte a una o più assemblee settimanali da 3 ore l'una per sei mesi non è come premere il pulsante *like*, prevede impegno e soddisfazione ma anche una certa dose di difficoltà se non di frustrazione (contraddicendo ciò che sostiene la Bishop).

L'ultima questione riguarda la definizione di un concetto di qualità adatto alla valutazione dell'arte collettiva. In questo caso la studiosa punta il dito contro il generale disinteresse degli artisti a trovare mezzi estetici adatti alla rappresentazione dell'intero processo. Il motivo è individuato nel disinteresse che questi artisti proverebbero nei confronti dell'estetica, considerata un campo elitario. Evidentemente non è possibile trovare un'unica soluzione al problema: ogni progetto è a se stante e necessita di una ricerca specifica rispetto alla migliore modalità per rendere (o non rendere) il processo sotto forma artistica.

Se la Bishop insiste molto sulla necessità di un giudizio in base a criteri estetici, poco dice sulla possibilità che ne siano introdotti di altri, limitandosi a lamentare il mancato confronto tra queste esperienze artistiche ed altre di natura diversa, per valutare l'impatto delle prime sul contesto sociale in cui operano. Qui si apre un campo piuttosto inesplorato, al quale il progetto Open#6 ha cercato di rispondere individuando criteri di coerenza interna, esposti all'inizio del capitolo, grazie ai quali abbozzare un tentativo di valutazione della qualità del processo in termini di partecipazione e relazioni intessute in città. Manca completamente una valutazione dell'impatto sul pubblico, che rappresenta un limite evidente dell'esperienza. Ma se quest'anno il progetto si è concentrato sulla fase di produzione, il pubblico potrà essere il *focus* della prossima edizione, perché, in finale, non possiamo non concordare con la Bishop laddove scrive:

“Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Cfr. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*.

Conclusioni

In conclusione, serve un apparecchio per...

Il presente lavoro ha tentato di fornire una panoramica sul fenomeno delle occupazioni culturali italiane, collocandole nel quadro della crisi economica (ma non solo) che stiamo vivendo e che, sempre più, rende evidente la necessità di trovare nuove risposte e sperimentare nuove forme di gestione in ambito culturale (ma non solo).

Nella consapevolezza della difficoltà di produrre un'analisi completa di un fenomeno quanto mai complesso e caratterizzato da un alto grado di informalità nelle proprie dinamiche interne, si è tuttavia provato ad approcciare l'argomento ponendo in costante relazione l'aspetto teorico e quello delle pratiche poste in essere, riconoscendo nell'intreccio dei due ambiti, un elemento fondamentale alla comprensione di esperienze poco adatte a misurazioni quantitative o numeriche ma piuttosto caratterizzate dalla complessità tipica dei processi relazionali "vivi" (non mediati) e dal profondo compenetrarsi di pensiero ed azione. Si è dunque voluto mettere in luce il quadro teorico entro il quale le occupazioni culturali operano (sovente contribuendo alla sua definizione), i meccanismi gestionali in esse sperimentati e le attività svolte.

Il primo capitolo ha proposto un'analisi dell'attuale politica culturale italiana, mettendo in luce quanto questa sia di stampo "conservatore": principalmente orientata verso la tutela e valorizzazione del patrimonio, poco attenta alla produzione di opere contemporanee ed in generale inefficace. A tale situazione fa seguito l'avanzata dell'intervento privato, celebrata dagli economisti del Sole 24 Ore ed invocata dai rappresentanti dello stato stesso, come si legge nel documento del MiBAC preso in esame. Ciò a cui assistiamo è dunque la graduale uscita di scena dello stato quale garante e gestore del patrimonio culturale, che sempre più viene "valorizzato" passando in mani private e sottoposto alle regole di mercato, producendo la ben nota situazione, nella quale privatizzazione galoppante e abbandono dei beni pubblici (spesso a scopo speculativo), hanno profondamente cambiato assetto ed aspetto delle città in cui viviamo. Questo è il conteso nel quale (e a causa del quale) le occupazioni culturali nascono, si organizzano e sviluppano meccanismi di resistenza, tanto all'appropriazione del patrimonio da parte del capitale privato, quanto al ritorno alla gestione pubblica, lontana dai bisogni dei cittadini,

inefficiente ed inefficace. Si delinea così una terza via, che, come abbiamo visto, individua nei beni comuni (*commons*) il proprio modello di riferimento e prevede la diretta partecipazione dei cittadini in forme gestionali partecipative basate sull'auto-governo, la democrazia diretta e l'assenza di gerarchie imposte. Tali esperienze vogliono dunque rappresentare un modello alternativo rispetto alla (apparente) dicotomia stato-privato, portando la questione culturale sul piano dei diritti, piuttosto che su quello della "valorizzazione" o del profitto, senza tuttavia cadere nell'utopia rivoluzionaria: le occupazioni culturali italiane non perseguono certo la sovversione dello stato o la fine del capitale privato, ma la possibilità di spazi di resistenza e creazione di una proposta differente che, attraverso il dialogo o lo scontro, possano agire sui modelli egemoni ed affermare la cultura quale bene comune.

Nel secondo capitolo si sono introdotte le tre occupazioni culturali sulle quale si è deciso di concentrare l'attenzione (Macao, S.a.L.E. Docks e Teatro Valle Occupato) e si è sviluppata un'analisi di tre questioni centrali nel dibattito aperto da questi spazi: il tema del lavoro immateriale; il rapporto tra cultura e gentrificazione; la problematica definizione della sfera del comune. Al discorso teorico si sono affiancati esempi di come gli spazi occupati abbiano contribuito al dibattito, producendo sia teoria quanto pratiche, attività, azioni nello spazio pubblico.

L'ultimo capitolo si è concentrato sull'approfondimento di un singolo progetto artistico (Open#6 di S.a.L.E. Docks), esemplare dei percorsi posti in atto nelle varie realtà. La disamina della mostra-processo realizzata all'interno dei magazzini del sale di Venezia, ci ha permesso di valutare il reale funzionamento dei meccanismi partecipativi e decisionali più volte descritti e di verificare la loro reale coerenza rispetto agli ambizioni principi dei quali le occupazioni culturali si fanno portatrici. Si è inoltre messo in evidenza come un percorso come quello sperimentato da Open#6 s'isciva all'interno del più ampio dibattito artistico, mettendo in risalto come esso si ponga quale strumento di critica e rottura rispetto a teorie artistiche, anch'esse basate sull'idea di relazione e partecipazione, che tuttavia relegano tale interesse al campo della mera speculazione filosofica ed estetica, producendo pratiche in cui la partecipazione si riduce all'attivazione del pubblico secondo il volere dell'artista. Ci si è dunque chiesti che tipo di valore possano avere esperienze sperimentali come quella di Open#6 e con quali criteri esse debbano essere valutate. Si è giunti alla conclusione che, data la duplice natura di questi casi, criteri estetici di valutazione siano centrali ma non sufficienti e di fondamentale importanza risulti l'introduzione di parametri atti ad una valutazione della componente "sociale" del progetto. Consapevoli della difficoltà di un tale compito, si è provato ad indicare in criteri di coerenza

interna al progetto un primo metro di giudizio imprescindibile alla verifica della buona riuscita dello stesso. Si è inoltre sottolineata la necessità di mettere a punto criteri di valutazione dell'impatto sul contesto di riferimento (quartiere, città...) e sul pubblico in senso lato.

Ora non ci resta che rispondere al quesito principale: possono le occupazioni culturali rappresentare una reale alternativa?

Ci sembra che, per tutte le motivazioni introdotte nel presente lavoro, la risposta al quesito sia positiva: questi spazi hanno la capacità di porsi come promotori di un modello culturale effettivamente diverso, incentrato sull'idea di bene comune, partecipativo, democratico e critico. Tuttavia siamo convinti che una tale potenzialità non sia una conquista ottenuta per sempre, ma che essa si realizzi nelle pratiche messe in atto dagli spazi, nella loro capacità di autogestione e nel rapporto che essi riescono ad instaurare col contesto in cui operano. Ciò a cui ci troviamo di fronte non è dunque un modello definito e valido una volta per tutte ma un sistema "vivo" che, avendo a che fare con la definizione di relazioni e modi di stare insieme, è per sua natura estremamente complesso e fragile. Se le occupazioni culturali stiano effettivamente agendo nella direzione sperata, bisogna valutarlo caso per caso, giorno per giorno. E' possibile però individuare elementi-chiave, fondamentali per la buona riuscita di questi percorsi e la loro capacità di una sempre maggiore incisione a livello sociale:

1. E' ovviamente importante che esse siano coerenti rispetto ai propri principi. Con ciò non ci si riferisce solo alla messa in atto di meccanismi decisionali e di partecipazione interna, ma anche alla capacità di essere promotori ed animare il dibattito (locale, nazionale ed internazionale) sui *commons*.
2. Sostenere la creazione di percorsi comuni che, procedendo dalle singole esperienze (delle occupazioni culturali ma anche più in generale dei movimenti per i diritti), le mettano in rete, aprendo nuove prospettive di scambio e di partecipazione.
3. Implementare la capacità di produzione (ognuno nel proprio ambito), evitando il rischio di divenire meri spazi di resistenza teorica ma al contrario facendosi portatori di una proposta alternativa, reale, praticabile, condivisibile.

In definitiva ci sembra che la sfida che attende le occupazioni culturali sia sostanzialmente quella di concentrarsi maggiormente su una produzione propria e allo stesso tempo essere capaci di tessere una rete di relazioni stabili e durature con realtà simili, permettendo una maggiore e migliore circolazione dei saperi, la possibilità di cooperazione (e coproduzione) tra diversi spazi e soggetti, l'ampliamento delle occasioni di partecipazione.

Ad una tale necessità le occupazioni culturali¹⁵⁵ hanno provato a rispondere con il progetto #apparecchioper, presentato al bando “Che Fare?” nel 2013.

L'idea prevedeva di sviluppare una piattaforma *on-line*, alla quale le diverse realtà (occupazioni ma anche spazi culturali non commerciali) potessero partecipare, presentando i propri progetti e fornendo la descrizione del tipo di risorse che mettevano a disposizione. Il sito avrebbe dunque svolto la funzione di strumento di connessione tra realtà (o singoli) che richiedevano aiuto (materiale, competenze, lavoro tecnico...) per lo sviluppo di un progetto culturale ed altri che potevano prestarlo, il tutto mediato da un sistema di moneta alternativa e da una banca del tempo. Il progetto mirava a implementare le possibilità produttive attraverso la messa in comune delle risorse e la creazione di un circuito nel quale poi le “opere” avrebbero potuto circolare ed essere fruibili. Allo stesso tempo prevedeva un allargamento della partecipazione essendo pensato per essere utilizzato anche da parte di singoli utenti, alla ricerca di aiuto per il loro progetto.

Malgrado abbia passato tutte le selezioni, #apparecchioper non ha vinto il bando. Il progetto non verrà dunque realizzato così come presentato in quella sede. Tuttavia la capacità che le occupazioni culturali avranno di mettere in campo strategie di collaborazione di ampio respiro, di stringere relazioni, di essere attraversate da più persone possibili rappresenta l'elemento fondamentale per il raggiungimento degli obiettivi che si pongono, l'apparecchio per migliorarsi e guardare al futuro.

¹⁵⁵ I soggetti promotori sono Macao, S.a.L.E. Docks e L'Asilo. Tuttavia il progetto prevedeva il coinvolgimento di tutte le occupazioni culturali (e non solo) che avessero voluto aderire.

Appendice fotografica

Immagine 1: Open#5, primo incontro.



Immagine 2: Open#5, inaugurazione.



Immagine 3: Open#5, documentazione.



Immagine 4: Open#5, Foto-box.



Immagine 5: Open#6, primo incontro.



Immagine 6: Open#6, mappa concettuale per divisione in gruppi tematici.



Immagine 7: Open#6, mappa dei percorsi realizzati dai vari gruppi.

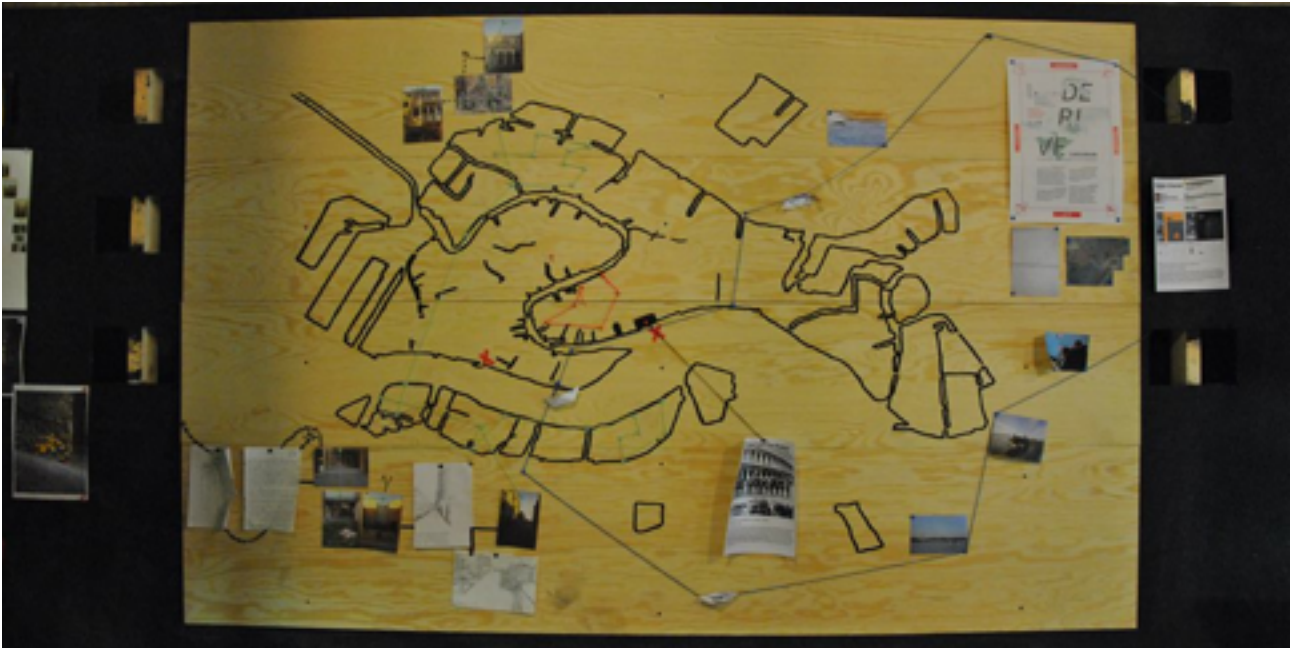


Immagine 8: Open#6, allestimento.



Immagine 9: Open#6, *Impulsi Cinematografici*.



Immagine 10: Open#6, *Ex-voto*.



Immagine 11: Open#6, *Un-title* (dettaglio).



Immagine 12: Open#6, *Liberi Saperi Critici Project* (dettaglio).

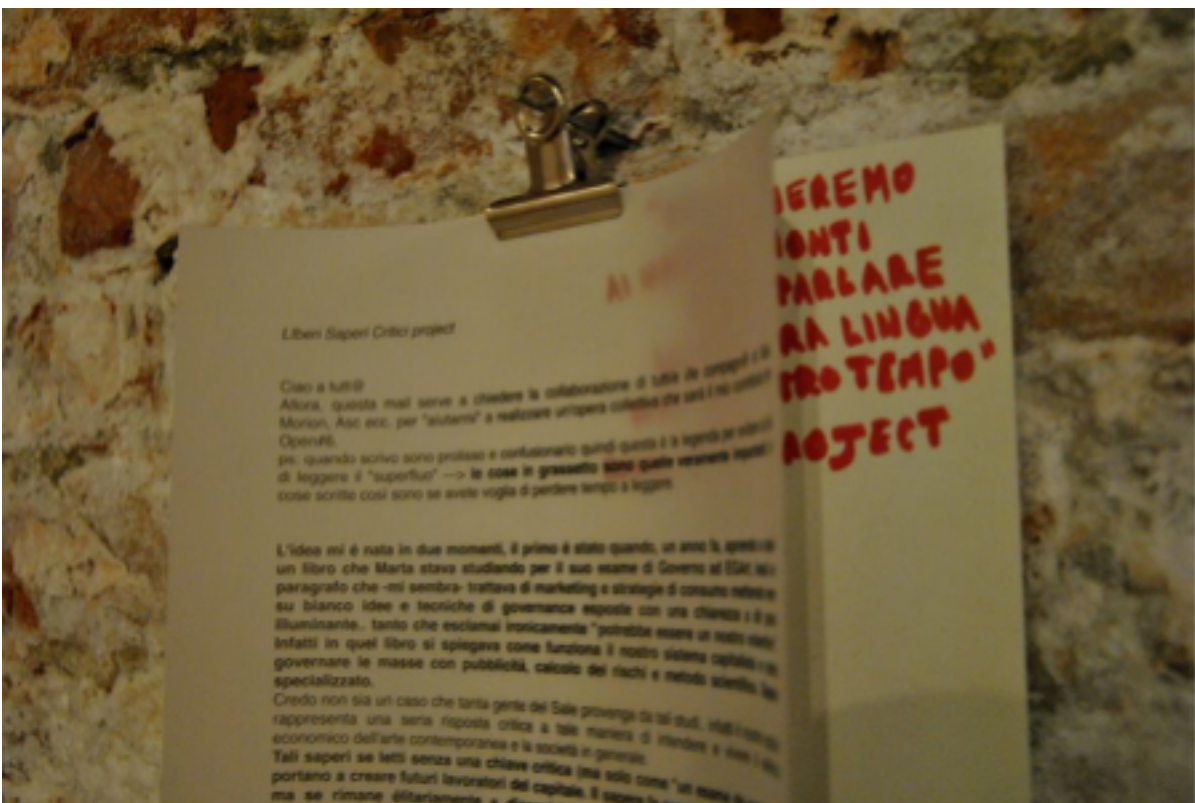


Immagine 13: Open#6, *Sui Nostri Diritti Non Mediamo* #1.



Immagine 14: Open#6, *Sui Nostri Diritti Non Mediamo* #1 (dettaglio: carta dei diritti del mediatore culturale)



Immagine 15: Open#6, *Du Tust Mir Gut.*



Immagine 16: Open#6, *Untitled. I Tuo Occhi Sono Acqua.*

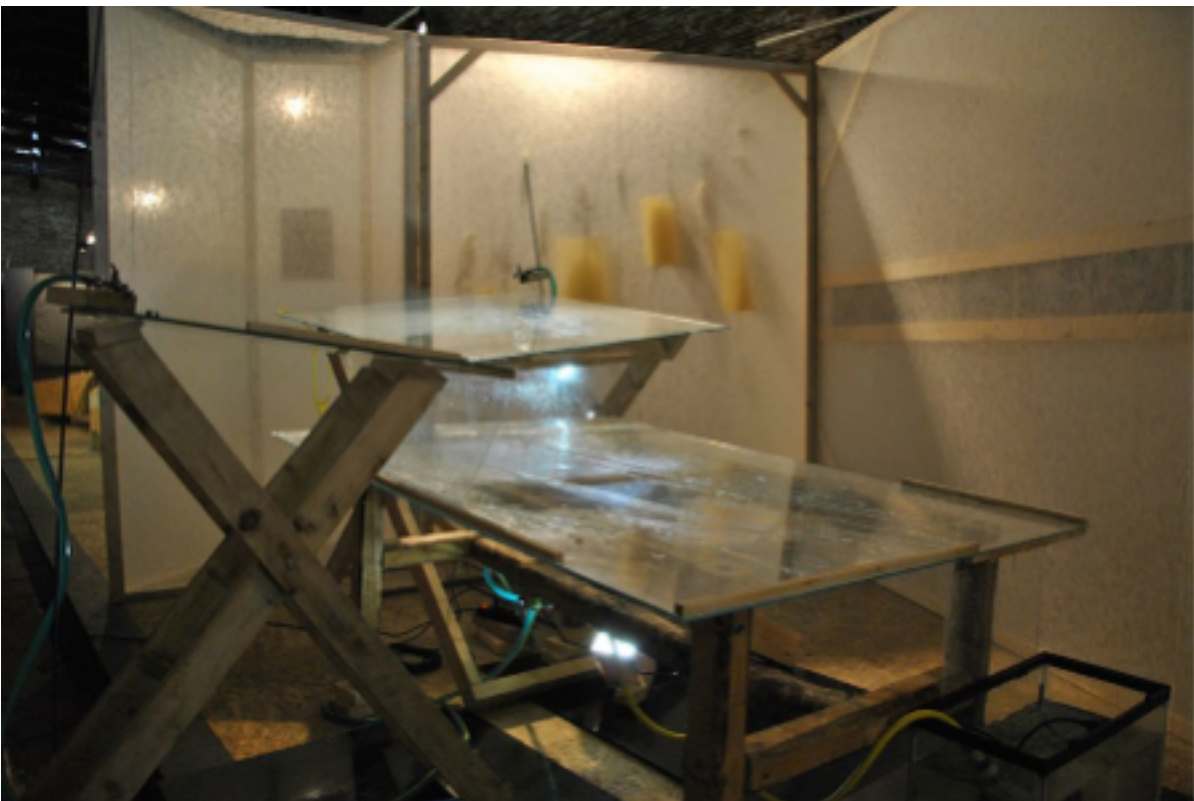


Immagine 17: Open#6, *È do OHLARAC*.



Immagine 18: Open#6, *Venezia Siamo Tutti Noi*.



Immagine 19: Open#6, *Il Gigante*.



Immagine 20: Open#6, *Progetto Erbario e Ricettario Lagunare*.



Immagine 21: Open#6, Totemlaguna.



Bibliografia

Adorno Theodor W., *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug* in Max Horkheimer, Adorno Theodor W., *Dialektik der Aufklärung* (1947), trad. it. di Renato Solmi, *L'industria culturale* in *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1997.

Adorno Theodor W., *Asthetische Theorie*, (1970), ed. it. a cura di Enrico De Angelis, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1975.

Baravalle Marco (a cura di), *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Manifestolibri, Roma, 2009.

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (1936), tr. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Bertram Georg W., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, (2005), trad. it. di Alessandro Bertinetto, *Arte*, Einaudi, Torino, 2008.

Bishop Claire, *Antagonism and relational aesthetics*, October, n° 110, MIT Press Journals, 2004.

Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London, 2012.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, (1998), trad. it. di Marco Enrico Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010.

Buerger Peter, *Theorie der Avantgarde*, (1974), *Teoria dell'avanguardia*, edizione italiana a cura di Riccardo Ruschi, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

Debord Guy, *La société du spectacle*, (1967), trad. it. di Paolo Salvadori e Fabio Vasarri, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, 2013.

Goldoni Daniele, *Cultural responsibility*, in Tullio Scovazzi, Benedetta Ubertazzi, Lauso Zagato (a cura di) *La Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale intangibile*, Giuffrè, Milano, 2012.

Goldoni Daniele, *Estetizzazione dell'economia*, in Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Giovanni Lombardo, Salvatore Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche*, Guerini e Associati, Milano, 2013.

Harvey David, *The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture*, Socialist Register, Merlin Press, 2002.

D. Hesmondhalgh, *The cultural industries*, Sage Publications, London, 2002.

Florida Richard, *Cities and the creative class*, Routledge, New York, 2005.

Florida Richard, *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*, Basic Books, New York, 2002.

Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004), ed. it. a cura di Elio Grazioli, *Arte del '900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Hoepli, Milano, 2006.

Jop Silvia, *Com'è bella l'imprudenza. Arti e teatri in rete, una cartografia dell'Italia che ritorna in scena*, E-book.

Lazzarato Maurizio, *Immaterial Labor*, in Paolo Virno, Michael Hardt, *Radical Thought in Italy. A potential politics*, University of Minnesota Press, 2006.

Marella Maria Rosaria, *Il diritto dei beni comuni oltre il pubblico e il privato*, UniNomade (www.uninomade.org), 2012.

Mattei Ugo, *Il buon governo del comune. Prime riflessioni*, UniNomade (www.uninomade.org), 2011.

Mattei Ugo, *Providing Direct Access To Social Justice By Renewing Common Sense: The State, the Market, and some Preliminary Question about the Commons*, UniNomade (www.uninomade.org), 2011.

Mouffe Chantal, *Artistic activism and agonistic spaces*, Art & Research, vol.1, n°2, 2007.

Negri Antonio, *Il diritto del comune*, UniNomade (www.uninomade.org), 2011.

Negri Antonio, Michael Hardt, *Declaration*, E-book.

Ostrom Elinor, *Governing the commons*, Cambridge University Press, 1990.

Ostrom Elinor, Charlotte Hess, *Understanding knowledge as a commons*, MIT Press, 2006.

Pasquinelli Matteo, *Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita*, in KUNSTrePUBLIK (ed.), Berlin, 2010.

Pasquinelli Matteo, *The art of ruins*, Open #17 : A Precarious Existence, NAI Publishers, Rotterdam, 2009.

Mario Perniola, *I situazionisti. Il movimento che ha profetizzato la "società dello spettacolo"*, Castelvechi, Roma, 1998.

Gerald Raunig, *Fabbriche del sapere, industrie della creatività*, Ombre Corte, Verona, 2012.

Martha Rosler, *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism*, E-Flux Journals, n° 21-23-25, 2010-2011.

Martha Rosler, *Take the money and run? Can political and socio-critical art "survive"?*, E-Flux Journals, n° 12, 2010.

Martha Rosler, *The artistic mode of revolution: from gentrification to occupation*, E-Flux Journals, n° 33, 2012.

Hito Steyler, *The wretched of the screen*, Sternberg Press, Berlin, 2012.

Paolo Virno, *A grammar of the multitude. For an analysis of contemporary forms of life*, Semiotext(e), 2002.