

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO-BICOCCA**

**Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale**

**Dottorato in Studi Europei Urbani**

**XXI° Ciclo**

# **Going Commercial**

**L'integrazione degli artisti  
underground a Milano e Berlino**

**Relatrice: Prof.sa Serena VICARI HADDOCK**

**Candidato: Bertram Maria NIESSEN**

**Aprile 2009**

Going Commercial. L'integrazione degli artisti underground a Milano e Berlino by Bertram Niessen is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

In queste righe voglio ringraziare tutti quelli che mi hanno aiutato, stimolato, criticato, supportato e sopportato nel corso di questi tre interminabili anni. La lista sarebbe lunghissima, quindi mi limito a riportare in ordine rigorosamente sparso: tutto il collettivo otolab; Marco Mancuso; Federico Bomboclat Prando; Ilic Alieno Barocci; Sabina Barcucci; Lorenzo Pera Sempio; Miky Ry; Anita Bacigalupo; Filippo Fillo Greco; Andrea Lissoni; Serena Vicari; Sociodata e il Gruppo Sicurezza; i colleghi di dottorato; gli Ogino:Knauss; Carlo Kama; Giovanni Giò Damiola; Claudia D'Alonzo; Margit Mayer; tutti gli artisti che si sono sottoposti alle mie interviste estenuanti e indiscrete; gli innumerevoli conversatori, stabili o occasionali, che hanno gettato luce sulla materia oscura dei dati. A loro si deve molto del buono che c'è in questo lavoro; a me, ovviamente, tutti i suoi limiti.

<b>1 INTRODUZIONE.....</b>	<b>3</b>
<b>2 CAPITOLO TEORICO.....</b>	<b>7</b>
2.1 INTRODUZIONE.....	7
2.2 L'INTEGRAZIONE DAL PUNTO DI VISTA DEI MOVIMENTI SOCIALI.....	9
2.3 L'INTEGRAZIONE DAL PUNTO DI VISTA DEI SUBCULTURAL STUDIES.....	12
2.4 L'INTEGRAZIONE DAL PUNTO DI VISTA DELLO STUDIO DELLE CARRIERE MILITANTI E LA CRITICA ARTISTICA E MILITANTE.....	18
2.5 CAPITALE SIMBOLICO INDIVIDUALE, COLLETTIVO ED EMBEDDED.....	22
2.6 INTEGRAZIONE DEI SAPERI E CAPITALE SOTTOCULTURALE.....	26
2.7 CONCLUSIONI.....	28
<b>3 CAPITOLO METODOLOGICO.....</b>	<b>30</b>
3.1 INTRODUZIONE.....	30
3.2 OBIETTIVI, INTERROGATIVO PRINCIPALE E SECONDARI.....	30
3.3 INTERROGATIVO DI RICERCA E VARIABILI.....	34
3.3.1 LE VARIABILI URBANE.....	34
3.3.1.1 ECONOMIA URBANA .....	35
3.3.1.2 MERCATO IMMOBILIARE.....	36
3.3.1.3 CICLI DI MOBILITAZIONE POLITICA.....	36
3.3.1.4 ISTITUZIONI ARTISTICHE E CULTURALI.....	37
3.4 IL CAMPO D'INDAGINE: LE NEW MEDIA ARTS.....	37
3.5 SUB-FOCUS DI RICERCA.....	38
3.6 DEFINIZIONI TEORICHE.....	39
3.6.1 INDUSTRIE CREATIVE.....	39
3.6.2 UNDERGROUND E MAINSTREAM.....	41
3.6.3 NEW MEDIA ARTS.....	44
3.7 LA SCELTA DEI CONTESTI URBANI.....	47
3.8 I DATI E AL RICERCA SUL CAMPO.....	49
<b>4 IL CAMPO DI MILANO.....</b>	<b>54</b>
4.1 INTRODUZIONE.....	54
4.2 1980-1991: I PIONIERI DELLA COMPUTER ART .....	55
4.2.1 NASCITA DI UN CAMPO DI PRODUZIONE.....	55
4.2.2 I PIONIERI E L'UNDERGROUND. PERCORSI CONVERGENTI, VISIONI DIVERGENTI.....	60
4.3 1991-1994: IL MONDO È FATTO A SCALE.....	65
4.4 1994-2001: CREATIVI, TECNOLOGISTI E ATTIVISTI ALLE PRESE CON LA NEW ECONOMY.....	67
4.4.1 1994-1997: GEEK WANTED.....	68
4.4.2 1997-2001: ANOTHER SOUND.....	72
4.5 2001: GATEKEEPING A PERDERE.....	88
4.6 2005-2008: IL NUOVO RIFLUSSO.....	94

<b>5 IL CAMPO DI BERLINO.....</b>	<b>99</b>
5.1 INTRODUZIONE.....	99
5.2 LA CITTÀ-ISOLA DEGLI ANNI '80.....	100
5.3 LA CITTÀ DOPO IL MURO.....	104
5.3.1 CLUBBING.....	106
5.3.2 LA PRODUZIONE DELL'ARTE ELETTRONICA.....	110
5.4 IL CONSOLIDAMENTO DELLA NUOVA CAPITALE.....	113
5.5 SPAZI E SIMBOLI.....	113
5.5.1 FRATTURA O DIFFERENZIAZIONE?.....	114
5.5.2 IL CAMPO DELL'ARTE A BERLINO.....	117
5.5.3 “ARM ABER SEXY”.....	119
5.6 UNA PROPOSTA IDEALTIPICA DI ARTISTI E INTEGRAZIONE.....	124
5.6.1 I MARGINALI (BOHEMIEN).....	125
5.6.2 GLI UNDERGROUND.....	126
5.6.3 GLI ARTISTI “PURI” MAINSTREAM.....	127
5.6.4 GLI ARTISTI MAINSTREAM “CONTAMINATI”.....	128
5.7 GLI SPAZI.....	129
<b>6 CAPITOLO ANALITICO.....</b>	<b>133</b>
6.1 INTRODUZIONE.....	133
6.2 SPAZI URBANI, FINESTRE DI OPPORTUNITÀ E INTEGRAZIONE .....	134
6.3 RAPPORTO TRA SPAZI, CAPITALE SIMBOLICO COLLETTIVO E INTEGRAZIONE.....	142
6.4 TRASFORMAZIONI DELL'ECONOMIA URBANA, FLESSIBILITÀ DEL MERCATO DEL LAVORO, PERCORSI DI VITA E COESIONE SOCIALE SOTTOCULTURALE.....	147
6.5 IDENTITÀ SOTTOCULTURALE E REPUTAZIONE COME MERCE DI SCAMBIO.....	157
6.6 ISTITUZIONI E POSSIBILITÀ D'INTEGRAZIONE.....	165
<b>7 CONCLUSIONI.....</b>	<b>171</b>
7.1 UNA RICOSTRUZIONE POSSIBILE DEI PERCORSI D'INTEGRAZIONE.....	171
7.2 LE VARIABILI DI PARTENZA E QUELLE EMERSE NELL'ANALISI.....	178
7.3 GUADAGNI E PERDITE.....	181
7.4 I LIMITI DI QUESTO LAVORO.....	185
<b>8 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>187</b>

## 1 Introduzione

Questo lavoro è nato dalla convergenza di due percorsi, uno personale e l'altro di ricerca. Da quasi quindici anni sono coinvolto nel mondo dell'attivismo culturale underground, con un contatto continuo con molte delle principali esperienze italiane. Nel 2001 sono stato tra i fondatori del collettivo di sperimentazione audiovisiva otolab (Cippitelli 2003), (D'Alonzo 2009), con il quale abbiamo intrapreso un percorso artistico diviso tra gli eventi legati al mondo dei Centri Sociali e quello dei festival internazionali di arte elettronica. In tutti questi anni ho avuto modo di vivere direttamente molte delle contraddizioni e dei paradossi che investono i mondi dei movimenti e delle sottoculture nel rapporto tra underground e mainstream.

Sul fronte della ricerca, ho sviluppato un percorso parallelo legato allo studio della relazione tra nuove tecnologie, produzione artistica e trasformazione sociale (Niessen 2003). Con l'inizio del dottorato, ho approfondito il dibattito recente sulle città creative, alla ricerca di un legame teorico ed empirico tra i miei studi precedenti e la città come campo sociale di produzione (Niessen 2006). Con l'avanzare del tempo, mi sono reso conto che la gran parte della produzione riguardo alle città creative si poneva principalmente in termini di marketing urbano (Florida 2003), (Florida 2005) e che i contributi più interessanti del dibattito erano quelli che si ponevano direttamente in contrasto con questa corrente (Peck 2005, 2006), (Scott 2006), (Arvidsson 2007).

In particolare, mi ha colpito la tendenza alla totale rimozione degli aspetti conflittuali dalla rappresentazione idilliaca della creatività; è stato a quel punto che ho iniziato a interrogarmi in modo sistematico su quale sia il rapporto tra movimenti sociali, sottoculture, controculture, industrie creative e città.

Le trasformazioni sociali ed economiche degli ultimi trent'anni hanno cambiato radicalmente le forme di produzione nelle società occidentali, aumentando

progressivamente l'importanza delle componenti immateriali a fronte di quelle materiali. In un contesto di questo tipo, fondato sulla ricerca continua di nuovi linguaggi estetici, il ruolo di quegli individui e di quei gruppi sottoculturali che ricercano programmaticamente forme di bricolage ed innovazione dei codici comunicativi non può essere considerata come secondaria.

E' per questo che mi sono chiesto: come si sviluppano i rapporti tra l'underground e il mainstream? Cosa spinge gli artisti underground ad avviare un percorso di integrazione nei mondi delle istituzioni e delle industrie? Quali sono le conseguenze di queste scelte sui loro percorsi biografici, e su quelli dei gruppi e movimenti di cui fanno parte? E soprattutto: dato che le scene underground sono fortemente radicate nei contesti locali, è possibile stabilire delle variabili urbane che influenzano questi processi?

Per rispondere a queste domande ho condotto una ricerca qualitativa in due città, Milano e Berlino. La prima è la città dove vivo da dodici anni, nella quale ho vissuto molte delle mie esperienze artistiche e nei cui circuiti sottoculturali posso considerarmi, a tutti gli effetti, un insider; la seconda è, invece, quella che molti considerano l'attuale capitale mondiale della sperimentazione sottoculturale, nella quale ho costruito negli anni alcuni contatti ma che conoscevo molto poco quando ho iniziato l'etnografia.

Nel panorama vasto e differenziato delle pratiche artistiche ho scelto di concentrarmi sulle new media arts, per via del loro posizionamento al crocevia tra diversi campi sociali particolarmente interessanti dal punto di vista delle trasformazioni recenti della produzione (arte, leisure, entertainment, design, ICT), per le conoscenze pregresse che avevo sull'argomento e per l'attività di artista, giornalista e docente che svolgo al riguardo da molti anni, che hanno facilitato da molti punti di vista l'accesso al campo. Un ultimo motivo è costituito dal fatto che si tratta di un campo artistico relativamente nuovo che, al di là di alcune sperimentazioni sporadiche lungo tutto il corso de '900, si è sviluppato in modo autonomo solo a partire dall'inizio degli anni '80; questa genesi recente ha permesso uno sguardo più esaustivo sul fenomeno.

Nel secondo capitolo illustro brevemente come è stato trattato il fenomeno

dell'integrazione in approcci teorici molto diversi, che vanno dagli studi sui movimenti sociali (Castells 1984) a quelli sulle sottoculture (Hebdige 2002), passando per le riflessioni di Ardivisio (2007), Boltanski e Chiapello (1999), Harvey (2002), Fillieule (2001) e Thornton (1996). L'obiettivo di questa parte non è quello di costruire una rassegna della letteratura panoramica e completa, quanto di ritrovare in approcci completamente diversi alcuni elementi teorici macroanalitici e microanalitici attraverso i quali gettare un ponte (mesoanalitico, orientato alla città) con il lavoro empirico.

Nel capitolo metodologico ho articolato le domande di ricerca, illustrando nel dettaglio le definizioni teoriche nell'ambito del quadro epistemologico più generale, orientato ad una conoscenza situata e contestuale. E' qui che stabilisco le variabili urbane sulle quali ho deciso di lavorare: economia locale, mercato immobiliare, cicli di mobilitazione urbana e storia delle istituzioni artistiche.

Il quarto capitolo riporta quanto emerso dalla ricerca condotta su Milano. Ho scelto di adottare una lettura che fosse in grado di sovrapporre un'analisi cronologica, legata alle trasformazioni produttive, urbanistiche e sociali della metropoli negli ultimi trent'anni, con un'interpretazione dei processi d'integrazione delle diverse generazioni di artisti elettronici underground (e non) che si sono avvicinate.

Il quinto capitolo riporta i dati raccolti sul campo di Berlino. A causa della straordinaria varietà delle pratiche sottoculturali della capitale tedesca, della minore conoscenza pregressa del campo e di una sostanziale diversità nelle modalità di integrazione, queste pagine sono divise in modo analiticamente più rigido tra cronologia e idealtipi di artisti (che non hanno, tendenzialmente, una natura generazionale).

Il capitolo analitico riprende ciò che è emerso nei due contesti, focalizzandosi inizialmente sul rapporto tra spazi urbani e finestre di opportunità per la produzione dell'arte elettronica e prendendo poi in considerazione le relazioni tra capitale simbolico collettivo e quartieri alternativi. Nella seconda parte metto in relazione trasformazioni dell'economia urbana, flessibilità del mercato del

lavoro, percorsi di vita e coesione sociale sottoculturale. Procedo poi con un'analisi delle conseguenze della costruzione dell'identità sottoculturale sull'instaurarsi della reputazione come merce di scambio, per poi concludere con una riflessione sul ruolo delle istituzioni artistiche nei processi d'integrazione.

Nel capitolo conclusivo propongo una sistematizzazione dei percorsi d'integrazione possibili, per poi prendere in considerazione le variabili utilizzate nella fase di raccolta dei dati ed altre emerse in fase di ricerca.

E questo è tutto.



## 2 Capitolo Teorico

### 2.1 Introduzione

In questo capitolo prenderò in considerazione alcuni percorsi, provenienti da approcci teorici molto diversi tra loro, che hanno cercato di fornire una risposta alla domanda: “in che modo pratiche e simbologie conflittuali vengono integrate nel corpo sociale?<sup>1</sup>”.

Il primo paragrafo riassume in breve il punto di vista degli studi sui movimenti sociali, che hanno preso in considerazione come attori antagonisti o alternativi siano divenuti, in vari modi, soggetti coinvolti in meccanismi organizzati dalle pubbliche amministrazioni. Nel secondo paragrafo mi concentro sull'integrazione in forma ideologica e sull'integrazione in forma di merce, le due forme di metabolizzazione individuate da Hebdige e da altri studiosi delle sottoculture. Nella terza parte prendo in considerazione lo studio delle carriere militanti sviluppatosi nell'alveo delle scienze politiche francesi, per poi procedere nel quarto paragrafo ad un'articolazione dell'integrazione del capitale simbolico in Bourdieu ed Harvey.

Il motivo di questo sguardo eterogeneo è da rintracciarsi nella necessità di superare le ripartizioni disciplinari nell'ottica di una visione unitaria dei processi di integrazione. Un movimento politico, infatti, può essere considerato anche una sottocultura o una controcultura, a seconda che ci si concentri sugli aspetti connessi alle strategie messe in atto per la mobilitazione di potere politico o sui caratteri culturali e valoriali promossi intesi in senso lato<sup>2</sup>. Ognuno di questi approcci può fornire delle prospettive interessanti per l'approfondimento di quello che è il mio interrogativo principale, ovvero “come si integrano gli artisti

- 
- 1 Nel corso del testo utilizzerò più volte termini che, come “corpo sociale”, sembrano rimandare implicitamente ad approcci macro-teorici particolari (in questo caso quello organicista). Salvo dove diversamente indicato, con questi termini sono da intendersi nella loro accezione metaforica ristretta.
  - 2 Questi due aspetti sono, assolutamente compatibili, come è stato messo in risalto dalle pratiche fortemente riflessive (in termini post-situazionisti) messe in atto dai movimenti sociali da Seattle in poi: sistemi di significazione estetica e repertori d'azione innovativi si sovrappongono e si interconnettono al fine di trovare una maggiore penetratività.

underground all'interno del sistema dei mercati mainstream?”.

Per quello che riguarda le definizioni teoriche sistematiche delle categorie di underground e mainstream, rinvio al capitolo metodologico, dove queste categorie vengono trattate in vista della loro operativizzazione per il lavoro di ricerca empirica.

Preliminarmente, possiamo comunque osservare come la distinzione tra sottoculture, controculture e movimenti sociali sia terreno di un animato dibattito (Della Porta 1995), (Snow, Soule, and Kriesi 2004), (Crothers and Lockhart 2000), (Johnston 1995).

Una lettura piuttosto diffusa della distinzione tra sottocultura e controcultura è basata sulla posizione di classe: la prima sarebbe l'espressione resistenziale della working class, la seconda apparterebbe ai giovani delle classi medie (Hebdige 2002:60, nota). Come è stato sottolineato da diversi autori (Laing 1985) questo tipo di lettura è probabilmente riduttiva; la connotazione di classe delle sottoculture e delle controculture è piuttosto ambigua, e le carte si sono confuse ulteriormente nel corso degli anni '90 e 2000, in particolare, per quello che qui interessa, con le nuove culture legate alla musica elettronica<sup>3</sup> (Reynolds 1998) (Thornton 1996).

Anche la definizione di sottocultura e controcultura come espressione di una determinata fascia d'età (adolescenziale o giovanile) sembra oggi sempre meno valida: se la “frattura semiotica” dello “stile innaturale” (Hebdige 2002) continua ad avere delle cause sociali che si radicano anche nell'età, è vero anche che le pratiche sottoculturali e controculturali possono presentare una continuità nella vita degli individui che seguitano a riconoscersi in stili di vita diversi da quelli dominanti, svolgendo una funzione importante nella loro trasmissione alle generazioni successive (Berger 2003). Alcune sottoculture inoltre, come quella

---

<sup>3</sup> La retorica del rave era, infatti basata in gran parte sulla rappresentazione della nuova sottocultura come di un ambiente che favoriva l'abbattimento delle distinzioni di classe. Se, in parte, è vero che la composizione sociale dell'ambiente club e rave è stata meno connotata di altre a causa della differenza dei contesti sociali di origine (gay neri di classe bassa per la nascita della House, neri middle-class per la nascita della Techno, etc), Reynolds ha messo in evidenza come l'ingresso nel mondo dell'elettronica inglese del proletariato nero abbia causato un notevole livello di conflitto all'inizio degli anni '90, smascherando alcune delle logiche egemoniche sottese alla nuova retorica egualitaria (Reynolds 1998).

gay in alcuni contesti locali o quella dei clubbers in altri, non sono particolarmente connotate in base all'età o sono addirittura connesse all'età adulta<sup>4</sup>.

Per quello che riguarda il discorso sui processi di integrazione è interessante sottolineare come le sottoculture siano maggiormente legate allo stile, ovvero alla produzione e riproduzione di valori tramite pratiche culturali materializzate in merci caratterizzate da forme estetiche che si distaccano programmaticamente da quelle espresse della cultura dominante mentre le controculture tendono a sviluppare valori esplicitamente anti-sistemici che si manifestano attraverso l'organizzazione in istituzioni alternative o parallele rispetto a quelle dominanti (Hall and Jefferson 1975).

Ad ogni modo, la distinzione tra sottoculture e controculture è estremamente complessa. Se, da un lato, è facile riconoscere cosa differenzia radicalmente un mod inglese degli anni '60 da un Weatherman Underground (attenzione ossessiva per i vestiti e i ciclomotori e uso di anfetamine da un lato, militanza politica violenta dall'altro), dall'altro è molto più complicato distinguere gli elementi sotto e contro-culturali in gruppi come i punk, i travellers o i ravers. In tempi e luoghi diversi, infatti, questi gruppi sociali hanno sviluppato comportamenti di volta in volta identificabili in un senso piuttosto che nell'altro.

## **2.2 L'integrazione dal punto di vista dei movimenti sociali**

La letteratura che si è occupata dei processi d'integrazione di movimenti sociali e sottoculture lo ha fatto da punti di vista molto diversi. Il primo testo che ha tentato di tracciare un percorso organico da questo punto di vista è stato, probabilmente, "The city and the grassroots" di Castells (Castells 1984), inserendolo nel quadro più ampio del rapporto tra movimenti sociali e spazi urbani. Il sociologo spagnolo ha utilizzato la metafora del ciclo di vita, per la quale l'istituzionalizzazione viene vista come fase terminale di un percorso

---

<sup>4</sup> Non è questa la sede per approfondire l'apparentemente infinito dibattito a proposito delle sottoculture. Rimando quindi a Hall e Jefferson (Hall and Jefferson 1975), Muggleton (Muggleton 2000), Bennett e Khan-Harris (Bennett and Kahn-Harris 2004).

durante il quale i movimenti sociali perdono la loro specifica identità e si fondono con altre istituzioni. A partire da questo lavoro, molti autori dell'area dei new social movements studies hanno affrontato la questione di come interi movimenti sociali, o loro parti, vengono progressivamente assimilati o co-optati dalle istituzioni<sup>5</sup>. Quest'attenzione si è focalizzata prevalentemente sugli hot topics di quest'area disciplinare: Kriesi, ad esempio, ha osservato come la co-optazione sarebbe accompagnata da una sostanziale mutazione del repertorio d'azione tradizionale, che scivolerebbe progressivamente da strategie spesso illegali a metodologie più vicine a quelle, formalizzate e tendenzialmente legali, dei gruppi che agiscono nell'alveo istituzionale (Kriesi 1995).

In tempi recenti, l'autore che ha dedicato maggiore attenzione a questi fenomeni è probabilmente Hans Pruijt, che nell'ambito del dibattito sviluppatosi nel 2003 sull'*International Journal of Urban and Regional Research* a partire dal suo studio sui rapporti tra squatting e politiche di housing ad Amsterdam e New York ha proposto un superamento della definizione data da Castells attraverso l'introduzione della distinzione tra co-optazione e istituzionalizzazione (Pruijt 2004) (Pruijt 2003) (Uitermark 2004)<sup>6</sup>. L'istituzionalizzazione implica che un movimento venga coinvolto in una struttura formalizzata e tendenzialmente stabile di leggi e norme. Questa regolarizzazione comporta il fatto che sia possibile, per tutte le parti in gioco, prevedere in modo relativamente sicuro i comportamenti degli attori coinvolti; inoltre, diviene chiaro e prevedibile il sistema di sanzioni, formali e informali, per la violazione delle norme (Pruijt 2003). Al contrario di quanto sostenuto da Castells, per l'autore olandese il caso in cui l'istituzionalizzazione porti alla morte del movimento è solo uno dei due esiti possibili, definito "istituzionalizzazione terminale". Nell'articolo di Pruijt, è il caso dei movimenti per la casa che nel corso degli anni '80 sono stati assorbiti dalle istituzioni pubbliche a New York; in questo caso, quindi, tramite un

---

5 A questo riguardo, è particolarmente interessante lo sguardo dato da alcuni autori su un numero dell'*International Journal of Urban and Regional Research* sulla rilettura di Castells a 20 anni dall'uscita di "The city and the Grassroots" (Lake 2006) (Mayer 2006) (Miller 2006) (Castells 2006) (Staheli 2006) (Susser 2006) (Ward and McCain 2006).

6 Due tipologie di rapporto che definisce "di integrazione", contrapponendole a quelle "di repressione".

percorso di istituzionalizzazione un gruppo alternativo nato come soggetto antagonista e conflittuale diviene un attore del terzo settore e si impegna direttamente in meccanismi di negoziazione relativi alle politiche di welfare.

L'altra opzione possibile è, invece, quella della "istituzionalizzazione flessibile", nella quale sia il contesto di partenza che il contesto di accoglienza sono in grado di ri-assestarsi, provocando un'alterazione del regime locale senza implicare la fine del movimento. Un esempio di istituzionalizzazione flessibile è quello degli squatter olandesi degli anni '80, i quali sono riusciti a trovare una forma di dialogo con le istituzioni che non ha demolito definitivamente la loro identità antagonista.

Il secondo tipo ideale di processo elaborato da Pruijt è quello della co-optazione; secondo questo modello, l'organizzazione istituzionale adotta alcune istanze provenienti dal movimento, ridefinendole in termini che non mettono a rischio la sua stabilità. In questo modo, l'organizzazione che mette in atto la co-optazione è in grado di ridisegnarsi al fine di far posto per gli attivisti provenienti dai movimenti (ibid, p. 136). Si tratta, quindi, della definizione "classica" di co-optazione basata sugli scritti di Selznick (1966).

Come appare evidente, queste analisi non si occupano direttamente delle traiettorie dei singoli attori ma si concentrano piuttosto su processi trasformativi che interessano attori collettivi. Tuttavia, le letture degli autori che fanno riferimento ai *social movements studies* possono darci alcuni stimoli interessanti sui meccanismi di integrazione all'interno di sistemi articolati di governance nei quali gli attori istituzionali decidono di intraprendere strategie attive di integrazione di movimenti sociali potenzialmente portatori di conflitti. Nei prossimi capitoli cercheremo di mostrare come operano questi meccanismi di integrazione all'interno dei contesti presi in esame.

L'attenzione data da Pruijt agli esiti è centrale, perché permette di cogliere l'integrazione come processo dinamico, mutevole, e, soprattutto, non necessariamente lineare.

### 2.3 L'integrazione dal punto di vista dei subcultural studies

Un frame interpretativo che può essere molto utile nell'analisi dell'integrazione delle sottoculture è quello che si ottiene considerando la crescita esponenziale dell'importanza del design nelle economie post-fordiste. Il design è una pratica, strettamente interdisciplinare, che vive sospesa tra due estremi: da un lato si tratta della precipitazione progettuale di necessità ingegneristiche per la produzione di beni, materiali e immateriali, attraverso una ricerca estetica e sui materiali<sup>7</sup>; dall'altro è uno strumento che serve a trasformare all'infinito il valore estetico dei manufatti, lasciandone intatto il valore d'uso<sup>8</sup> (Molotch 2003). La creatività assume qui diversi ruoli: da un lato diviene uno strumento fondamentale nell'organizzazione metodologica e progettuale dell'interdisciplinarietà necessaria ad affrontare questioni altamente complesse dal punto di vista dell'ergonomia, dell'estetica, delle scienze dei materiali, della tecnologia, etc; dall'altro, è il cardine della sperimentazione estetica delle infinite variazioni possibili delle forme originali.

In un contesto di questo tipo, il design diviene il marcatore simbolico delle identità dei consumatori, i quali tendono sempre di più a rappresentare sé stessi ed il proprio posizionamento rispetto al resto della società sulla base dei propri consumi. Non si tratta, ovviamente, di un fenomeno nuovo: una parte del lavoro di Bourdieu mirava esattamente a tracciare le coordinate di potere della strutturazione sociale dei gusti dei consumatori (Bourdieu 1979). L'elemento di novità è dato dalla proliferazione delle nicchie di mercato e quindi delle possibili identità, garantita da un lato dai cambiamenti nella produzione e dall'altro in quelli nella brandizzazione (Marrone 2007).

Per come è stato letto da molti dei principali studiosi che se ne sono occupati, il fenomeno delle sottoculture è interpretato come un "blocco temporaneo del

---

7 E' il caso della bottiglia Menda di cui parla diffusamente Harvey Molotch nella Fenomenologia del tostapane (Molotch 2003). Un esempio immateriale, invece, può essere quello dell'I-Phone della Apple.

8 Difficilmente nella progettazione di una forchetta si potranno inserire delle modifiche sostanziali alla forma tipo, sperimentando soluzioni radicalmente nuove.

sistema di rappresentazione”<sup>9</sup>(Hebdige 2002:110): se esiste un consenso in termini di senso comune sul valore che si attribuisce ai sistemi simbolici, la sottocultura interverrebbe come una “frattura innaturale dell'ordine sociale” (ibid). L'utilizzo ricontestualizzato di oggetti e capi di vestiario, per esempio, metterebbe in atto un conflitto simbolico tra i membri della sottocultura e i membri della società nel suo complesso, configurandosi come un tentativo di “rottura della sacralità dell'ordine sociale” (Douglas 1966) che sfida il mondo normativo e infrange le aspettative legate al senso comune (Clarke and Hall 1975). E' in questo senso, quindi, che andrebbe letto l'utilizzo di spille da balia e sacchi della spazzatura nella prima ondata del punk inglese<sup>10</sup>. Si tratta di una forma di design “dal basso” che non si basa tanto sulla costruzione di nuovi oggetti ma sull'assemblaggio di oggetti esistenti in forme nuove.

Dati questi presupposti, nei confronti della rottura semiotica operata dai codici sottoculturali vengono messe in atto due modalità di integrazione: in forma di merce e in forma ideologica.

L'integrazione in forma di merce è forse quella più strettamente connaturata alla logica stessa della produzione sottoculturale: dato che le sottoculture si presentano in primis spesso come forme di bricolage di segni che passano attraverso il riassetto di oggetti (materiali e immateriali), esse sono innanzitutto delle forme di consumo. Gli stili spettacolari sono interamente basati sull'esibizione di beni di consumo che hanno un loro mercato, piccolo e parallelo rispetto ai grandi mercati. Come osserva Hebdige, *“ogni nuova sottocultura stabilisce nuove tendenze, genera nuovi look e nuovi sound che*

---

9 L'approccio alle sottoculture risente dell'influsso della semiologa Kristeva; per questo motivo, molti termini da lui utilizzati sono mutuati dalla semiologia.

10 In realtà, l'origine delle strategie di bricolage nel punk delle origini è molto poco legata alla spontaneità sottoculturale e molto connessa alle avanguardie storiche. Come evidenzia Stuart Home, quello che molti punk consideravano uno stile proveniente “dalla strada” era il prodotto diretto dell'influenza sulle accademie d'arte inglesi del gruppo situazionista Black Mask negli anni successivi al '68 (Home 1988). Si tratta di un interessante esempio di come l'alto e il basso, le avanguardie colte e le sottoculture di strada abbiano iniziato a mescolarsi in modo sempre più potente a partire dagli anni '70. Allo stesso tempo, è noto che il manager dei Sex Pistol (facente parte della triade alla quale viene solitamente attribuita la paternità dello stile punk, assieme al grafico Jamie Reid ed alla stilista Vivienne Westwood) stava cercando da tempo di costruire “a tavolino” un nuovo stile spettacolare basato sull'utilizzo dissacrante dell'iconografia (si veda, ad esempio, l'operazione di management effettuata con il gruppo New York Dolls) (Savage 2002).

*hanno una funzione di feedback nei confronti delle industrie rispettive” (Hebdige 2002:116).*

Seguendo i suggerimenti di Hebdige, quindi, potremo provare a ricostruire in modo estremamente sintetico il percorso di integrazione di una sottocultura in forma di merce. Innanzitutto l'atto creativo di singoli<sup>11</sup> e piccoli gruppi che inventano nuovi marcatori estetici o iniziano ad utilizzare vecchi marcatori in un modo nuovo<sup>12</sup>. In un secondo momento, le merci riassemblate così prodotte iniziano a circolare in un piccolo circuito alternativo, spesso agganciato a concerti o altre manifestazioni sottoculturali. In un terzo momento inizia a stabilirsi una rete di esercizi commerciali in cui quel determinato tipo di sistema simbolico viene riconosciuto e valorizzato da tutti i clienti (può trattarsi di negozi che vendono vestiti o gadget, ma anche di locali in cui viene suonata un determinato tipo di musica o di negozi di tatuaggi). In un quarto momento le merci sottoculturali, oculatamente depotenziate dal punto di vista degli eventuali elementi critici, iniziano a circolare in mercati sempre più grandi fino a divenire assolutamente familiari al grande pubblico.

Ovviamente, questo percorso idealtipico si adatta molto bene alle sottoculture spettacolari che sono state prese in esame dai cultural studies inglesi (mods, skins, rockers, punks, etc), mentre non è difficile immaginare percorsi molto diversi in altri contesti. Non bisogna sottovalutare, inoltre, il fatto che sottoculture apparentemente identiche assumono connotazioni completamente diversi con il mutare dei contesti locali di riferimento; questa differenza nel processo di significazione si riflette anche nelle possibilità di integrazione <sup>13</sup>.

---

11 La retorica delle sottoculture vuole che queste siano sempre l'espressione di una visione collettiva (per quanto di una collettività limitata). In realtà, esistono molti esempi di sottoculture che sono nate dal disegno di pochissimi individui o addirittura di uno solo; è il caso, ad esempio, della Zulu Nation fondata da Afrika Bambaataa o, in tempi più recenti, del Clowning fondato da Tommy the Clown.

12 Sono pochissimi gli esempi di invenzioni radicalmente nuove da parte delle sottoculture; un esempio possibile è dato dall'estetica glitch (suoni clickati basati sugli errori di codifica dei software) nel mondo dell'elettronica sperimentale della metà degli anni '90 (Casella 2005).

13 Un buon esempio, in questo senso, può essere quello delle sottoculture rave in Inghilterra ed in Italia. Nel primo contesto gli elementi estetici e musicali della sottocultura sono stati agevolmente metabolizzati dai mercati, che li hanno trasformati in un repertorio a cui attingere per produrre dischi dall'appeal alternativo o per vendere magliette o gadget sulle bancarelle (in questo senso, il gruppo dei Prodigy ha fatto da apripista (Reynolds 1998) . In Italia, al contrario, il mondo de rave è rimasto tendenzialmente separato dai mercati. Si



Ad ogni modo, è chiaro a questo punto quanto sia stretto il rapporto tra sottoculture e design e come questi si fondi sulla caccia continua a variazione di forme per gli stessi prodotti.

La seconda forma di integrazione evidenziata da Hebdige, di natura ideologica, sarebbe costituita dalla riduzione dell'alterità espressa dalle sottoculture al familiare ("anche i punk hanno una mamma"<sup>14</sup>) o all'esotico (che è, ad ogni modo, una forma di riconoscimento e definizione in termini di codici culturali). In questo senso, quindi, non sarebbero tanto le merci a subire un processo di normalizzazione quanto le strutture simboliche riassemblate che esse portano con sé. Si tratta di un espediente retorico ricorrente ogni qualvolta sia in atto un processo di normalizzazione di un sistema simbolico precedentemente percepito come pericoloso: Hebdige, al proposito, riporta l'interessante esempio di articoli dei settimanali inglesi che nel 1978 iniziarono a pubblicare articoli sulle "normali" famiglie dei punk.

Gli attori principali di questo processo sono identificabili nelle organizzazioni dell'industria culturale, che ad un certo punto possono iniziare ad offrire al grande pubblico letture diverse, confortanti, di un fenomeno precedentemente incorniciato in un frame di moral panic (Cohen 2002).<sup>15</sup> Di questa forma di integrazione tornerò a parlare in forma più approfondita tra poche pagine.

Per alcuni decenni l'integrazione in forma di merce e quella ideologica hanno avuto una forma piuttosto artigianale: imprenditori underground lungimiranti (come il manager dei Sex Pistols Malcom McLaren) o manager di grandi aziende particolarmente smaliziati (come i dirigenti della EMI nell'affair Sex Pistols) riuscivano a intravedere le potenzialità commerciali di merci, linguaggi e

---

potrebbe ipotizzare che una delle possibili spiegazioni sia da rintracciare nella maggiore metabolizzazione precedente delle sottoculture spettacolari conflittuali in Inghilterra.

14 Un'operazione simile, in un contesto diverso, è quella che è stata promossa con successo dalla destra post-fascista e neo-fascista italiana in seguito al congresso di Fiuggi, che tramite la promozione dell'etichetta dei "ragazzi di Salò" sembra essere riuscita a trasformare la precedente rappresentazione della memoria storica dei repubblicani riconducendoli all'alveo del domestico e del familiare.

15 È interessante notare come i fenomeni di reframing delle sottoculture in senso "normalizzante" o "allarmante" possano avvenire in un senso o nell'altro. A questo proposito, si rimanda alle interessanti considerazioni di Reynolds a proposito del rapido passaggio della scena acid house inglese da nuovo e innocuo fenomeno di tendenza giovanile a sanguinario Moloch della droga nelle campagne mediatiche del Sun (Reynolds 1998).

poetiche apparentemente invendibili e li inserivano all'interno di sistemi di produzione di massa. Forse è proprio nel caso dei Sex Pistols che si può identificare un punto di svolta nel management dell'integrazione dall'underground ai mercati mainstream: nonostante i processi per danneggiamenti e oscenità, a distanza di oltre trent'anni le industrie musicali ed i depositari dei diritti d'autore continuano a guadagnare milioni di Euro a partire da un investimento iniziale estremamente ridotto. Nel corso degli anni'80, e più ancora negli anni'90, le pratiche di integrazione sono divenute sempre più strutturate e sistematiche, tanto che oggi molte grandi aziende hanno un proprio dipartimento interno di coolhunting o si affidano in outsourcing a gruppi specializzati nel procacciamento di nuovi stimoli estetici provenienti dai mondi subculturali. (Löfgren and Willim 2005).

Ardvisson attribuisce una responsabilità particolare alla musica elettronica nella contaminazione tra underground e mercati: *“As in the UK, the transformation of the Copenhagen underground was linked to the establishment of the electronic music scene as the centre of underground culture. Electronic music accomplished two things: first, it expanded the size of the underground scene. With new technologies, PCs and music editing software, the capacity to engage in independent music production expanded to involve the kinds of people that did not embrace the political and existential ethos of an earlier generation of underground artists (...). Second, as the electronic music scene expanded outside the cultural and spatial boundaries of the older political underground, it came to create its own events. This involved using new venues and connecting to other emerging scenes, like video art, fashion and design, which further expanded the size and scope of underground culture. It also tended to introduce an entrepreneurial logic into independent cultural production”.* (Ardvisson 2007:8)

A mio avviso, la connessione tra depoliticizzazione dell'underground, crescente imprenditorialismo degli operatori e individualizzazione può essere collegata in parte ai meccanismi della produzione e della fruizione della musica elettronica, ma trova le sue origini principali in altre dinamiche. Le stesse tendenze erano in

atto già nel punk delle origini, alla fine degli anni '70; allo stesso tempo, la scena dell'elettronica è stata in grado di fornire nuovi codici e forme aggregative dei quali i movimenti sociali hanno ampiamente beneficiato nel corso degli anni '90 e nei primi anni 2000 (Muggleton 2003).

Quello che qui sembra legittimo ipotizzare è che le trasformazioni nella natura del capitalismo abbiano sempre più ridotto la distanza tra la produzione di codici sottoculturali e la loro assimilazione all'interno di logiche di mercato mainstream. In questo senso, le sottoculture rispondono perfettamente alle necessità di differenziazione del mercato in due diverse direzioni.

Innanzitutto, le sottoculture permettono la costruzione di sempre nuove fasce di consumatori che si aggregano attorno a elementi simbolici non condivisi con quelli del resto del corpo sociale. Coerentemente con la specializzazione e differenziazione della produzione, i mercati di massa si sono frammentati in una molteplicità di nicchie di consumatori che ricercano la loro unicità attraverso merci specifiche. A volte queste “brand communities” (Muniz and O’Guinn 2001) assumono veri e propri caratteri sottoculturali, dall'adozione di terminologie proprie all'assemblaggio creativo di prodotti di origine diversa, passando per la costruzione di tratti identitari che li differenziano dal resto degli altri consumatori e l'ideazione di specifiche micronarrazioni.

In secondo luogo le sottoculture svolgono il ruolo di fornire in continuazione nuovi stimoli estetici nel design di nuovi prodotti. Al proposito, Ardivisson osserva: *“Cooperation between the underground and the creative industries, in particular, the ‘conquest of cool’ as Thomas Frank (Frank 1997) has called it, has of course a long history. Already in the 1930s advertising aesthetics began to draw on the Italian and Russian avant-garde (Claudia Salaris 1986). In the 1950s the music industry practically incorporated the emerging youth culture as a source of product development, constantly surveying it for new marketable fads and fashions. In the 1960s, the New York Pop Art scene and large parts of the Counter Culture were a constant source of inspiration for advertising’s ‘creative revolution’ (Frank, 1997)” (Ardivisson 2007:7).*

Questa osservazione, assolutamente centrata, ci rimanda tuttavia ad un'altra

ambiguità inestricabile nelle definizioni di ciò di cui ci stiamo occupando, quella tra avanguardie artistiche e arte dei movimenti e delle controculture<sup>16</sup>.

Viene da pensare che la voracità e la velocità con cui si produce l'integrazione in forma di merce ha reso, forse, addirittura automatica l'integrazione ideologica. Secondo la lettura della tradizione dei Cultural Studies, le sottoculture erano un tentativo di resistenza simbolica da parte di segmenti della classe operaia all'invasività monodimensionale del mercato (Hoggart, Corner, and Goodwin 1957); nel corso degli anni '80, tuttavia, è divenuto sempre più chiaro che le sottoculture non si configurano come strategie di consumo alternative al mercato, ma che sono piuttosto divenute parte integrante del mercato stesso. Dal cibo ai vestiti, dai mezzi di trasporto ai consumi culturali, l'autorappresentazione dei consumatori è passata rapidamente dall'omogeneità attraverso la merce allo sviluppo dell'individualismo tramite la stessa (Morin 1975) (Wildt 1995). Inoltre, sembra ormai chiara l'esistenza di una tendenza consolidata alla costruzione delle sottoculture da parte delle stesse industrie culturali. Se questo meccanismo è chiaro nelle pratiche di costruzione delle brand communities<sup>17</sup> o del collezionismo<sup>18</sup>, possiamo trovarne dei segnali molto chiari anche in meccanismi più sofisticati connessi al viral marketing. Ma di questo ci occuperemo in seguito.

#### **2.4 L'integrazione dal punto di vista dello studio delle carriere militanti e la critica artistica e militante**

Nei paragrafi precedenti ho cercato di mettere in luce quali sono i meccanismi di integrazione per i prodotti, materiali e simbolici, delle sottoculture. Vediamo adesso quali riflessioni sono state fatte da alcuni scienziati politici francesi a

---

16 Purtroppo non c'è lo spazio per approfondire questo punto; rimando quindi al lavoro di Home (Home 1988), Salaris (Claudia Salaris 1997) (Claudia. Salaris 1999) e Reed (Reed 2005).

17 E' il caso della comunità sviluppatasi attorno all'Harley-Davidson (McAlexander, Schouten, and Koenig 2002).

18 Come nei gruppi di consumatori delle carte da collezione (Phelan 2005).

proposito delle carriere dei militanti. Se infatti esiste una dimensione macro che vede le industrie culturali (o, più recentemente, quelle a forte contenuto immateriale) come attori intenti a ricercare attivamente competenze e conoscenze di ambito sotto e contro-culturale, esiste anche una dimensione micro che ha a che fare con le motivazioni personali dei militanti<sup>19</sup> nella costruzione di un proprio percorso professionale e biografico.

Hughes (1958) ha messo in evidenza come il concetto di carriera sia composto da una dimensione oggettiva e da una soggettiva. La prima ha che fare con gli status collegati all'impiego e con la sequela di posizioni, sfide e propositi ad essi collegati; la seconda, invece, riguarda *“i cambiamenti nella prospettiva secondo la quale la persona percepisce la sua esistenza come una totalità e interpreta il significato delle sue diverse caratteristiche e azioni”* (Becker 1973:126)

Come osserva Fillieule, la nozione di carriera<sup>20</sup> applicata alla politica *“permette di comprendere come, a ciascuna tappa biografica, le attitudini ed i comportamenti siano determinati dalle attitudini e dai comportamenti passati e condizionino a loro volta i campi del possibile futuri, risituando così i periodi di “engagement” nell'insieme del ciclo di vita”* (Fillieule 2001).

Si tratta, quindi, di utilizzare uno strumento teorico che sia in grado di mostrarci la carriera come un processo che ha influenze ed esiti possibili diversi; Anselm Strauss (1959) ha evidenziato come queste influenze possano essere connesse ai “cambiamenti istituzionalizzati” (le tappe biografiche socialmente condivise come l'ingresso nell'adulità, il matrimonio, l'essere genitori) ed agli “accidenti biografici” (esogeni ed endogeni). Fillieule sottolinea come questa concezione processuale inscritta in una lettura della pluralità aiuti a comprendere come i militanti delle organizzazioni politiche si trovino a dover gestire l'appartenenza a “mondi e sotto-mondi sociali che possono, a volte,

---

19 In questa sede utilizzo il termine militante nella sua accezione più ampia, non riferendomi quindi solamente ai militanti di movimenti politici ma anche agli operatori sotto e contro-culturali.

20 E' importante sottolineare come, a partire da Outsiders di Becker, il concetto di carriera sia stato progressivamente esteso anche a tutte quelle sfere della vita non professionali ma che riguardano un percorso ed un elevato livello di coinvolgimento (Becker 1973). Allo stesso tempo, l'analisi legata alle teorie di Bourdieu ha collegato la carriera al concetto di traiettoria professionale all'interno di campi sociali specifici connessi ad habitus determinati (Passeron 1990).

entrare in conflitto” (Fillieule 2001:202). Philippe Gottraux, a questo proposito, mette in risalto come la tensione data dall'appartenenza degli attori sociali a diversi sotto-mondi: *“è sia materiale che ideale. La tensione materiale rinvia a dei conflitti oggettivamente determinati dalla pluralità dei coinvolgimenti. La disponibilità di tempo non è illimitata. Parlando di tensione ideale, mettiamo l'accento sul fatto che l'agente attribuisce un senso al contraintes. I diversi luoghi nei quali s'inscrive sono per lui degli spazi nei quali va a cercare delle d'identità che (...) possono entrare in compromesso tra loro ed esigere dei compromessi”* (Gottraux 1997:182)

Nel prendere in esame i processi d'integrazione, quindi, non è necessario considerare solo le richieste e le necessità dei mercati, ma anche in che modo si generano i conflitti tra le varie sfere di riferimento biografico di quei soggetti che si configurano come gatekeeper di conoscenze e patrimoni simbolici. Con il passare del tempo, con lo sviluppo delle biografie, con il mutare delle condizioni contestuali, i militanti sono costantemente inseriti in processi di aggiustamento del proprio status, sia in riferimento ai mondi sotto e contro-culturali di partenze sia in riferimento ai vari altri ambiti della vita sociale (non ultimo, per ovvie ragioni, quello lavorativo).

La tendenza verso l'integrazione o verso lo sviluppo di carriere alternative e/o indipendenti, in questo senso, è strettamente collegata alle opportunità di costruzione di sistemi armonici di status connessi a diverse sfere della vita sociale.

Per capire in che modo gli attori attribuiscono un senso alle proprie scelte riguardo all'integrazione è necessario considerare più a fondo quali sono le modalità di attribuzione di senso alle loro strategie di vita; quali sono, cioè, i repertori simbolici a cui fanno riferimento nella scelta di intraprendere o meno un percorso verso le istituzioni o i mercati.

In *“Le nouvel esprit du capitalisme”* Boltanski e Chiappello hanno sviluppato una distinzione tra due forme di critica ai meccanismi del capitalismo che possono risultare molto utili per ragionare al proposito (1999). Entrambe le forme di critica si sono sviluppate nel corso del 19° secolo come repertori

ideologici volti a supportare i processi di trasformazione politica e sociale connessi al declino del precedente ordine di potere. La prima, la “critica sociale”, è il risultato diretto del pensiero socialista e marxista; al suo interno convivono istanze moderne (come la critica alle disuguaglianze) e istanze anti-moderne (come la critica al principio di individualità). La seconda, la “critica artistica”, trova le sue radici nel mondo bohémien; anch'essa presenta tratti esplicitamente moderni (enfasi sulla libertà individuale) e anti-moderni (denuncia del disincantamento del mondo moderno). Pur essendo sotto molti aspetti diverse tra loro, queste due forme di critica hanno trovato spesso dei territori di azione comune, combinandosi in varie forme nei movimenti sociali, nelle controculture e nelle sottoculture.

Nel corso del '900, tuttavia, le istanze portate avanti da queste due forme di critica sono state metabolizzate dal capitalismo<sup>21</sup>, che da un lato ha incorporato una parte della critica sociale all'interno dei percorsi socialdemocratici e nello sviluppo del welfare state, dall'altra ha recepito la domanda di autenticità, individualità ed espressione personale della critica artistica associandola alle pratiche di consumo<sup>22</sup>. La tensione sottoculturale tra appartenenza ad un gruppo e differenziazione con il resto della società ha fornito uno strumento potente a questo processo di integrazione; basti pensare a come, a partire dal secondo dopoguerra, l'aura di autenticità che l'industria discografica ha costruito attorno ai concerti dal vivo (Eisenberg 2005) si sia sviluppata attorno ai valori elaborati dalle sottoculture giovanili: libertà individuale (beat), ribellismo (rockers), autenticità ed alterità (hippies)<sup>23</sup>. Frank, nel suo *The Conquest of Cool* (1997), ha messo in luce in modo molto chiaro le relazioni tra mondo della

---

21 In realtà la lettura dei due autori ha un precedente storico importante nell'analisi compiuta da Debord ne *La Società dello Spettacolo*, secondo la quale ribellione e critica sono automaticamente recuperate e incorporate dalla spettacolarizzazione (Debord 1970).

22 Come evidenzia Hal Niedzviecki (Niedzviecki 2006) le società occidentali contemporanee stanno esasperando l'idea di unicità al punto da stabilire una nuova forma di conformismo basata sull'autorappresentazione in quanto individui speciali: si tratta di una chiara forma di integrazione della critica artistica.

23 Come osserva Pratt a proposito del lavoro di Frank:

“Frank's (Frank 1997) insightful analysis of advertising and fashion industries in the USA in the 1960 to 1970s is a convincing account of how markets were opened up and expanded with new products and materials styled using the notion of rebellion: what Frank calls the conquest of cool”(Pratt 2008:111).

pubblicità e mondi dell'underground, evidenziando come la relazione non fosse semplicemente basata sul “furto” di determinate pratiche e linguaggi, quanto piuttosto sulla coabitazione all'interno dei mondi underground di professionisti dell'advertisement e di militanti radicali<sup>24</sup>.

Nei movimenti successivi al '68 la distanza tra queste due forme di critica è andata sempre più radicalizzandosi: i movimenti sociali improntati all'autonomismo ed all'operaismo hanno iniziato a distinguersi in modo sempre più netto da quelli basati su rivendicazioni esistenziali (la cosiddetta “ala creativa” (Salaris 1997). Non si è trattato di una rottura brusca ed improvvisa, quanto piuttosto di un gioco di avvicinamenti e allontanamenti che ha portato ad una distanza sempre maggiore<sup>25</sup>.

Questo breve excursus può aiutarci a capire lungo quali assi si possono strutturare i processi di integrazione sia dal punto di vista delle biografie dei militanti sia da quello degli attori istituzionali interessati a processi di co-optazione. E' proprio lungo la linea di frattura tra critica politica e critica artistica che si organizzano i repertori ideologici dell'avvicinamento tra militanti (e creativi alternativi) e attori istituzionali; o, più esattamente, è guardando all'articolazione delle rispettive forme di normalizzazione che possiamo ricavare delle informazioni preziose.

## **2.5 Capitale simbolico individuale, collettivo ed embedded**

Per completare questo percorso è necessario prendere in considerazione altre due forme di integrazione che hanno a che fare con il concetto di capitale

---

24 Frank, in realtà, si spinge oltre, arrivando a sostenere che "the counterculture may be more accurately understood as a stage in the development of the values of the American middle class, a colourful instalment in the twentieth century drama of consumer subjectivity" (Frank 1997:29). Per alcuni stimoli critici al riguardo, si vedano Cochran (1998), e Peck (1985).

25 Per quello che riguarda il movimento del '77, ad esempio, diversi autori hanno messo in evidenza come non ci fosse una spaccatura tra Autonomi e Creativi, quanto una particolare sovrapposizione (Balestrini and Moroni 1997), (Claudia Salaris 1997). Se nel corso degli anni '80 la frattura in Italia presentava dei tratti abbastanza radicali (si veda ad esempio la difficile coesistenza tra punk e autonomi (Philopat 1998), i “nuovi movimenti sociali” seguiti a Seattle sembravano aver ricompattato il panorama apolitico (prima di Genova, infatti, le differenze tra Black, White, Blue e Pink Block erano molto meno chiare ed evidenti di come sarebbero divenute in seguito).



simbolico introdotto da Bourdieu. Si tratta di un concetto scivoloso, estremamente intuitivo ma allo stesso tempo refrattario ad una definizione precisa (e, ancor di più, ad una operazionalizzazione lineare). La prima definizione di capitale simbolico di Bourdieu è di natura più antropologica: *“prestige and renown attached to a family and a name” (Bourdieu 1977:179).*

In questo senso, quindi, il capitale simbolico è costituito dal prestigio sociale costruito attraverso la conduzione di pratiche apparentemente irrazionali dal punto di vista economico che denotano l'appartenenza ad uno status sociale elevato<sup>26</sup>.

Questa prima definizione è stata poi ampliata ed utilizzato nelle teorie dei campi dell'arte: *“Symbolic capital’ is to be understood as economic or political capital that is disavowed, mis-recognized and thereby recognized, hence legitimate, a ‘credit’ which, under certain conditions, and always in the long run, guarantees ‘economic’ profits” (Bourdieu 1979:262).*

Questa versione “estesa” del capitale simbolico lo integra con le altre forme di capitale elaborate nel pensiero di Bourdieu (economico, culturale, sociale), in una teoria generale dei campi sociali per la quale i diversi capitali sono tra di loro. Da questo punto di vista, i mercanti d'arte detengono il potere di definire il valore simbolico dell'opera all'interno del campo artistico, determinato dal rapporto tra produttore, mercante ed attori (critici, collezionisti, galleristi): *“For the author, the critic, the art dealer, the publisher or the theatre manager, the only legitimate accumulation consists in making a name for oneself, a known, recognized name, a capital of consecration implying a power to consecrate objects (with a trademark or signature) or persons (through publication, exhibition, etc.) and therefore to give value, and to appropriate the profits from this operation”.* (Bourdieu 1979:262)

Questo concetto ci è utile per provare a gettare uno sguardo articolato sulle trasformazioni in atto nell'ambito dei mercati dell'arte, e su come questi

---

26 “Bourdieu explains that behaviours that appear at first glance to be economically “absurd,” such as purchasing an ox simply to show that one has surplus resources, actually enhance a family’s symbolic capital, their “credit of renown,” at a time when marriage negotiations are critical”(Bliege Bird and Smith 2005)

sviluppano il loro rapporto con gli artisti underground. A questo proposito le osservazioni di Bourdieu riguardo a processi riconducibili all'integrazione non sono, a mio avviso, ancora attuali. secondo il sociologo francese, infatti, *“producers and vendors of cultural goods who 'go commercial' condemn themselves, and not only from an ethical or aesthetic point of view, because they deprive themselves of the opportunities open to those who can recognize the specific demands of this universe and who, by concealing from themselves and others the interests at stake in their practice, obtain the means of deriving profits from disinterestedness. In short, when the only usable, effective capital is the (mis)recognized, legitimate capital called 'prestige' or 'authority', the economic capital that cultural undertakings generally require cannot secure the specific profits produced by the field-nor the 'economic' profits they always imply- unless it is reconverted into symbolic capital. (Bourdieu 1979:262)*

Il percorso teorico che ho tracciato fino ad adesso sembra indicare in modo abbastanza chiaro che non si tratta di processi di deprivazione quanto piuttosto, appunto, di integrazione, quindi di reversibilità di valore da un contesto all'altro. Ovviamente, perché questo sia possibile, è necessario che i confini tra i campi sociali interessati siano adeguatamente porosi (Lamont and Molnár 2002).

In “The art of rent” (Harvey 2002), l'autore statunitense osserva come la definizione proposta da Bourdieu sia applicabile, in linea di principio, sia agli individui che ai gruppi, ma che il sociologo francese l'abbia utilizzata effettivamente solo in una prospettiva individuale. Per questo motivo, Harvey propone di distinguere tra capitale simbolico individuale e capitale simbolico collettivo: *“Bourdieu, to whom we owe the general usage of these terms, unfortunately restricts them to individuals (rather like atoms floating in a sea of structured aesthetic judgements) when it seems to me that the collective forms (and the relation of individuals to those collective forms) might be of even greater interest.” (Harvey 2002:13).*

Questa prima differenziazione ci può essere molto utile nella costruzione di un percorso teorico per l'applicazione del concetto di capitale simbolico al nostro campo. Molte ricerche recenti, infatti, hanno evidenziato lo stretto legame che si

è costruito tra city marketing, place branding, gentrification, quartieri creativi e processi di integrazione (Chatterton 2000) (Hollands and Chatterton 2003) (Uitermark 2004) (Pruijt 2004) nel contesto del passaggio dal managerialismo all'imprenditorialismo urbano (Harvey 1989). In un regime economico nazionale caratterizzato dalla crescente difficoltà da parte degli enti locali di approvvigionarsi di risorse provenienti dallo stato centrale (che in passato venivano, appunto, ricevute ed amministrare), le città si sono progressivamente trasformate in network di imprenditori pubblici e privati alla ricerca attiva di risorse, in una competizione a somma zero tra un sistema urbano e l'altro<sup>27</sup>. Gli strumenti a disposizione dei policymakers in questa nuova organizzazione del mercato sono molteplici, ma per la maggior parte sono caratterizzati dalla necessità di una gestione consapevolmente attenta all'amministrazione delle risorse immateriali. In questo senso, i crescenti investimenti delle amministrazioni locali in strategie di marketing urbano sono un tentativo palese di estendere il contenuto immateriale delle merci al contesto delle città.

Alcuni autori hanno già evidenziato come il capitale simbolico dei gruppi si trasferisca agli spazi in un processo perverso che fa sì che, una volta che i quartieri dove sono insediati i creativi underground<sup>28</sup> abbiano acquisito un forte capitale simbolico in termini di aura ed autenticità, questo venga utilizzato da attori oligopolistici nel campo del real estate per aumentare il valore economico dei quartieri stessi (con una conseguente espulsione di quegli autori che avevano accumulato tale capitale) (Pasquinelli 2007).

Tuttavia, Harvey sembra voler trasferire direttamente il capitale simbolico collettivo agli spazi urbani dove sono insediati determinati gruppi sottoculturali portatori di specifiche istanze simboliche. In questo ragionamento, a mio avviso, manca un passaggio. Quello accumulato nei quartieri creativi underground non è né capitale simbolico individuale (correlato ai singoli), né capitale simbolico

---

27 Per una classificazione esaustiva delle strategie adottate dalle città nell'urban entrepreneurialism, si veda Harvey (1989, pp. 8-10).

28 Harvey sottolinea come "The amassing of collective symbolic capital, the mobilisation of collective memories and mythologies and appeals to specific cultural traditions are important facets to all forms of political action (both left and right)." (Harvey 2002:15). Per l'autore, infatti, vi è una stretta connessione tra movimenti politici e sottoculturali e produzione di capitale simbolico.

collettivo (collegato ai gruppi), quanto piuttosto una terza forma di capitale simbolico che potremmo definire come “embedded symbolic capital”: quella forma di capitale che è il risultato del processo per il quale l'aura di autenticità prodotta da singoli e gruppi, quindi, si associa agli spazi in un processo di embedding spaziale del capitale simbolico.

Questo ragionamento era necessario per affinare il capitale simbolico come strumento teorico per lavorare sui processi di integrazione. Quella che Hebdige definisce come integrazione tramite l'ideologia, infatti, è una forma di integrazione del capitale simbolico collettivo che si produce all'interno della sfera della cultura e riguarda, prevalentemente, i sistemi simbolici immateriali. L'integrazione attraverso la merce, invece, riguarda il capitale simbolico embedded in oggetti materiali, siano essi prodotti industriali o spazi.

## **2.6 Integrazione dei saperi e capitale sottoculturale**

Per completare questa breve panoramica teorica sull'integrazione è necessario prendere in considerazione una sua ultima forma. Nelle società contemporanee, sempre più basate sulla conoscenza (Castells 1996), (Castells 1989), i saperi specialistici hanno assunto un ruolo sempre maggiore dal punto di vista della produzione di valore (Jameson 1991) (Toffler 1980) (Block 1990). Da questo punto di vista, i saperi espliciti e taciti degli attori sotto e contro-culturali possono divenire degli strumenti estremamente appetibili per le industrie. Possiamo sostenere che, in questo caso, l'oggetto della "integrazione è una specifica forma di capitale culturale che Thornton ha definito come “capitale sottoculturale” (Thornton 1996), concetto che Jensen riassume come *“characteristics, styles, knowledge and forms practice that are rewarded with recognition, admiration, status or prestige within a subculture.”* (Jensen 2006:263)

Nello specifico, l'elemento che mi sembra particolarmente interessante è l'accento posto sulla conoscenza. Se uno degli aspetti principali delle sottoculture è quello di articolarsi attorno a specifici processi ricombinatori,

questo è vero sia per quanto riguarda il lavoro sulle merci normalmente a disposizione nel mercato che vengono riassemblate (come mostra Hebdige), sia per gli elementi linguistici ed estetici inseriti in processi di bricolage<sup>29</sup> (Berthou 2002)<sup>30</sup>, sia per know-how specialistici. A questo proposito, è necessario prendere in considerazione quella massa eterogenea di fenomeni di marketing che utilizzano codici sottoculturali per veicolare messaggi istituzionali; un esempio in questo senso possono essere i fenomeni di “viral marketing”(Leskovec, Adamic, and Huberman 2007), meccanismi di raccomandazioni a catena tra utenti o clienti potenziali, e le campagne di “*guerrilla marketing*”, che mirano a stupire i potenziali clienti con tecniche importate, ad esempio, dalla *street art* (Levinson and Godin 1994). Poco o nulla, purtroppo, è stato scritto su come vengono utilizzati questi saperi specialistici al di fuori delle pratiche di marketing.

Eppure, il passaggio dall'economia basata prevalentemente sulla produzione materiale a quella che vede un'importanza sempre crescente della produzione immateriale ha catapultato il settore dei servizi in primissimo piano (Boden and Miles 2000). Questo ha comportato la definizione di nuovi settori di mercato, la cui identificazione e implementazione ha richiesto un notevole sforzo in termini di ricerca, che a sua volta ha contribuito a ridefinire in modo sostanziale l'identità ed il peso dei “creativi” (che qui potremo definire come i professionisti preposti alla produzione ed all'assemblaggio di sistemi simbolici specifici connessi a beni e servizi) nei sistemi di produzione: esperti di marketing, pubblicitari, designer hanno assunto un ruolo sempre più importante, andando ad incidere riflessivamente nel gioco delle definizioni sociali dell'identità<sup>31</sup>. Ma,

---

29 Abbiamo già fatto riferimento all'assemblaggio creativo di spille da balia e sacchi della spazzatura nel punk. Nel campo musicale, lo stesso tipo di ibridazione ha preso sempre più piede a partire dalla fine degli anni '70, con l'avvento delle tecnologie digitali e di tecniche come il sampling (Reynolds 1998) (Niessen 2003): se i primi segnali di questa tendenza erano chiari già nel dub, sono stati istituzionalizzati dall'hip-hop e dalle musiche techno.

30 Berthou osserva come “ciò che caratterizza al meglio il bricoleur è il suo rapporto con il suo materiale. Al contrario dell'ingegnere, il bricoleur utilizza ciò che ha a disposizione, opera a partire da un insieme finito di oggetti: l'universo strumentale del bricoleur è ciò che gli è prossimo, e la regola del suo gioco è di arrangiarsi con un insieme eteroclitico ogni volta finito di strumenti e materiali” (Berthou 2002)

31 Non bisogna dimenticare che si tratta, spesso, di categorie che hanno un accesso diretto alla selezione e manipolazione dei patrimoni simbolici delle comunicazioni di massa.

soprattutto, lo sviluppo dell'informatica e dell'ICT hanno aperto nuovi, vastissimi settori dell'economia, nei quali una parte fondamentale della produzione è data dalla programmazione, dalla sistemistica e dal design immateriale. Si tratta, sempre e comunque, di situazioni in cui le conoscenze dei soggetti divengono una merce fondamentale in grado di produrre valore e rivitalizzare i mercati (Dunning 2000), (Neef, Siesfeld, and Cefola 1998).

E' lecito aspettarsi che i processi d'integrazione risentano in modo notevole di queste trasformazioni, e che i punti fin qui discussi siano divenuti un elemento fondamentale della nuova economia a forte componente immateriale.

## **2.7 Conclusioni**

In questa breve rassegna teorica ho cercato di ripercorrere la letteratura che si è occupata dell'integrazione adottando un'ottica macro, guardando ai grandi processi trasformativi del capitalismo avanzato ed al rapporto tra questi e la sfera della cultura, e quella che ha invece adottato un'ottica micro, legata cioè alle carriere ed alle biografie dei soggetti. Come emergerà nelle prossime pagine, ho scelto di non adottare interamente nessuna di queste prospettive teoriche, ma di utilizzarne piuttosto alcuni stimoli ed elementi là dove ne emergesse la necessità direttamente dal campo. Questo perché il tentativo che ho fatto nel corso di questa ricerca è quello di ragionare sull'integrazione da un punto di vista meso-analitico, utilizzando la città come campo d'indagine e le sue trasformazioni come frame interpretativo per dialogare con le altre due ottiche. Ho cercato, cioè, di utilizzare la città come un'interfaccia euristica tra la società nel suo complesso e l'habitus (inteso come stratificazione di gusti, pratiche e percezioni (Bourdieu 1979) degli attori underground che vengono incorporati nelle pratiche di mercato<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Come spiegherò nel capitolo metodologico, non è mia intenzione adottare per intero la prospettiva di Bourdieu in questo lavoro; a proposito del rapporto tra movimenti sociali e habitus rimando a Crossley (Crossley 2003).



## 3 Capitolo Metodologico

### 3.1 Introduzione

In questo breve capitolo metodologico mi occupo di delineare le linee guida seguite per portare a termine la ricerca. Dopo una precisazione dell'interrogativo di ricerca principale e di quelli secondari procedo nel delineare alcune definizioni teoriche ed operative che ho utilizzato, evidenziando le implicazioni epistemologiche che hanno portato a queste scelte. Il capitolo si conclude con la motivazione della selezione dei contesti urbani di Milano e Berlino e con la descrizione dei dati e delle tecniche utilizzate.

### 3.2 Obiettivi, interrogativo principale e secondari

Prima di procedere, intendo precisare meglio alcuni aspetti di questo lavoro. Come ho evidenziato nel capitolo teorico, la ricerca sull'integrazione è estremamente frammentata e diversificata; la maggior parte degli autori, infatti, se ne sono occupati come di un argomento secondario collegato ad altri aspetti. Le eccezioni sono le riflessioni di natura prevalentemente teorica (Boltanski and Chiapello 1999) (Hebdige 2002), o lavori estremamente recenti che si sono occupati di contesti più specifici (Frank 1997) (Arvidsson 2007). Partendo da questi presupposti, il mio interesse di ricerca è stato innanzitutto di natura esplorativa: sappiamo pochissimo su cosa sia realmente l'integrazione, su come funzioni e su quali siano i suoi esiti. Questa mancanza di conoscenze è assolutamente sproporzionata rispetto all'importanza che il fenomeno riveste nel mondo contemporaneo.

Come ho anticipato nelle pagine precedenti, la scelta che ho compiuto è stata quella di cercare un ponte teorico ed empirico tra la chiave di lettura macro sociale e quella micro sociale. La città è un punto d'osservazione privilegiato



per indagare il fenomeno da questo punto di vista, anche a causa del ruolo crescente che essa sta acquisendo come campo economico.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di determinare se, e come, alcune variabili urbane influiscono sull'integrazione degli artisti dall'underground ai mercati mainstream. Per strutturare la metodologia della ricerca, innanzitutto ho cercato dei modelli di possibili percorsi d'integrazione degli artisti nei mercati.

In un primo momento mi sono rivolto alla letteratura tradizionale sulla co-optazione che si inserisce nel filone di studio dei "nuovi movimenti sociali" analizzandoli dal punto di vista del loro percorso di vita (Castells 1984) ed alle sue rielaborazioni più recenti (Pruijt 2003), (Pruijt 2004), (Uitermark 2004). Pur utilizzando uno sguardo abbastanza diverso, ritenevo possibile adattare i modelli e la teoria esistente a ciò di cui mi stavo occupando; il mio obiettivo era, quindi, di testare i modelli alla luce di alcune variabili urbane, operando una trasformazione di scala dai gruppi agli individui.

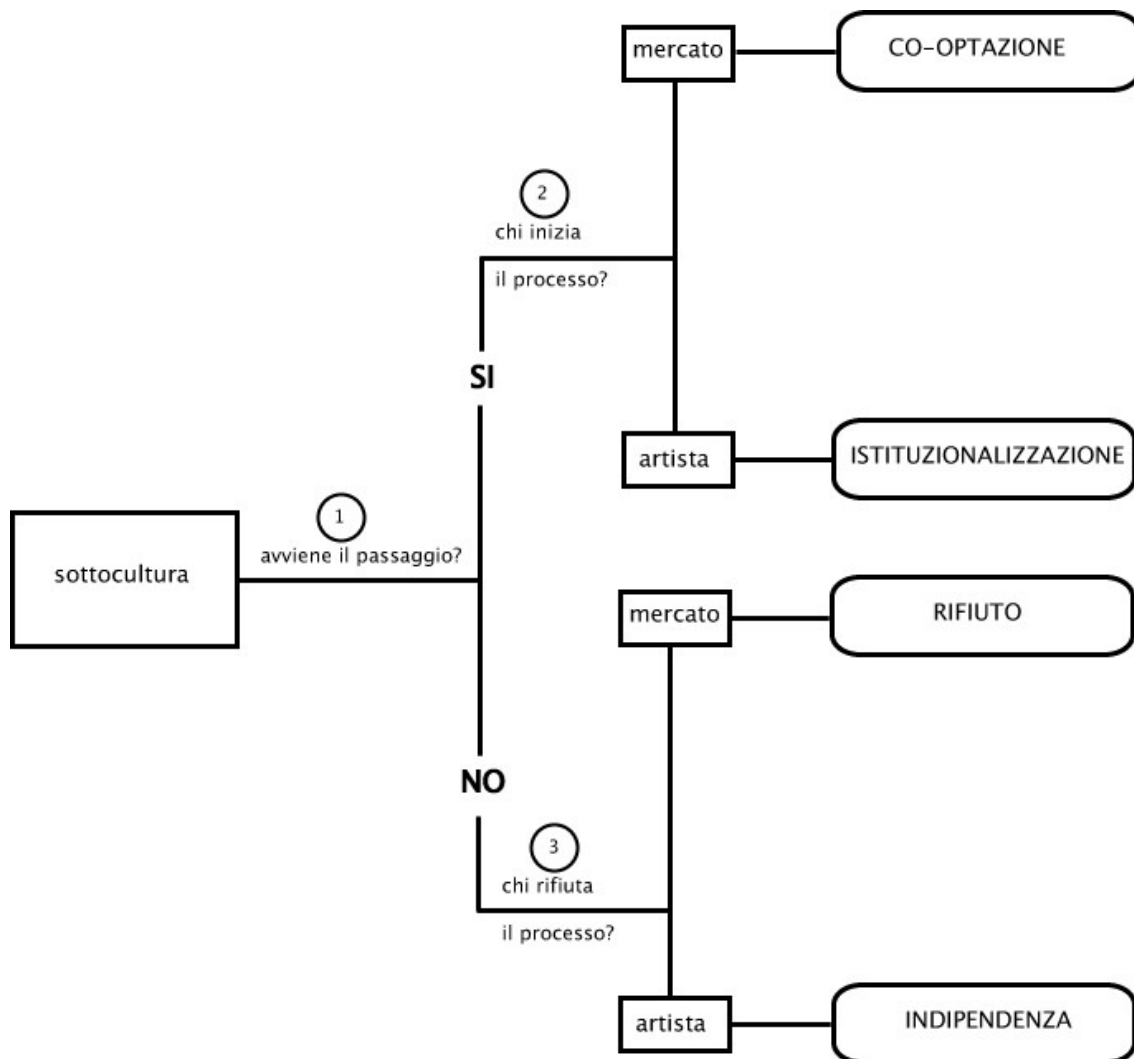
Abbastanza presto, tuttavia, mi sono reso conto che questo modo di procedere comportava un errore d'impostazione abbastanza serio. Il peso degli elementi biografici, delle scelte dei singoli relative alla carriera ed al percorso di vita si è dimostrato da subito determinante. L'unità di analisi sono i singoli artisti, e quello che emerge non è generalizzabile ai movimenti ed alle subculture nel loro complesso. Spostare semplicemente di scala una serie di costrutti teorici elaborati per contesti diversi, pur con tutte le cautele del caso, si è rivelata un'operazione infruttuosa.

Dopo una prima serie di incontri preliminari con testimoni privilegiati nel campo di Milano, ho deciso di rielaborare completamente i modelli partendo da alcune domande di base che fossero in grado di rendere la natura processuale delle trasformazioni.

La prima domanda è la più ovvia: avviene l'integrazione? Per quanto possa sembrare scontata, ritengo che porsela sia un passaggio obbligato. Molto spesso, nel senso comune, c'è la tendenza a dare risposta certa e monolitica,

positiva (“appena girano i soldi tutti si vendono”) o negativa (“i veri artisti underground non si vendono”). Dal pre-campo, al contrario, è emersa una realtà molto più articolata.

La seconda domanda importante è: chi inizia il processo d'integrazione? Anche in questo caso, il senso comune (dei mondi sottoculturali) tende a dare una risposta unica: “il mercato ruba continuamente dall'underground”. In realtà dai primissimi passi della ricerca è emerso chiaramente che non si tratta dell'unica evenienza possibile. E vero che il mondo del mainstream è spesso alla ricerca di competenze che provengono dall'underground (caso nel quale ho scelto di utilizzare il termine “*co-optazione*”); allo stesso tempo, tuttavia, sono anche molti i casi nei quali sono gli artisti stessi a ricercare attivamente una formalizzazione della propria carriera in un ambito più ufficiale (si può quindi parlare di “*istituzionalizzazione*”).



Nel caso in cui l'integrazione non si verifichi, è necessario capirne il perché dal punto di vista dei soggetti coinvolti (3). Nel caso in cui è il mainstream a rifiutare la collaborazione, ho utilizzato il termine *rifiuto*; nel caso in cui, a fronte di aperture di opportunità di mercato, è stato invece l'artista a non collaborare, ho utilizzato il termine *indipendenza*.

Motivazioni e contenuti di tutti questi processi verranno spiegati dettagliatamente nel capitolo analitico-comparativo e nelle conclusioni, assieme ad un esame dei possibili esiti dei processi.

### **3.3 Interrogativo di ricerca e variabili**

Questa tassonomia, tuttavia, è solo preliminare al vero interrogativo di ricerca ed è utile in sede di costruzione di strumenti di lavori teorici ed operativi. Come abbiamo visto nel capitolo teorico, le economie post-fordiste vedono un'importanza sempre crescente della creatività, intesa come strumento produttivo di differenziazione del design e del branding dei prodotti; per questo, le aziende ricorrono sempre più spesso a know-how e linguaggi provenienti dai mondi dell'underground artistico e politico che vengono attinti da lavoratori creativi tramite i processi di co-optazione e istituzionalizzazione.

Dal punto di vista degli attori coinvolti, le cause dell'integrazione sono sempre strettamente soggettive. Tuttavia, è lecito ipotizzare che esistano variabili locali che influenzano l'andamento dei processi da un punto di vista più generale. Quello che ho cercato di fare in questa ricerca è stato capire quali sono queste variabili ed in che modo agiscono.

#### **3.3.1 Le variabili urbane**

In assenza di chiare indicazioni teoriche pre-esistenti, mi sono rivolto direttamente agli attori per determinare quali fossero le variabili rilevanti dal loro punto di vista, cercando poi dei legami con la letteratura esistente sulla città.

Data la natura prettamente esplorativa della ricerca, non ho ritenuto opportuno strutturare il rapporto tra teoria ed ipotesi in modo eccessivamente rigoroso. Come ho premesso, la letteratura sull'argomento è scarsa e pertiene a tradizioni di ricerca molto diverse tra loro; quello che ritenuto prioritario, quindi, è stato far emergere le dinamiche sociali direttamente dal campo.

Il primo passo per la delimitazione delle variabili da prendere in considerazione è stata una piccola ricerca preliminare nei due contesti: identificati due testimoni

privilegiati per ogni contesto (un'artista e un operatore culturale), ho iniziato una fitta attività di conversazioni informali (sia de visu che via internet) su argomenti variamente correlati alle carriere degli artisti elettronici.

Di seguito introduco brevemente le variabili emerse durante la fase di pre-campo; nel capitolo analitico-comparativo e nelle conclusioni descriverò invece le variabili emerse dalle fasi avanzate della ricerca, che integrano il ruolo ipotizzato per queste prime quattro.

### **3.3.1.1 Economia urbana**

La prima variabile presa in considerazione è l'*economia urbana*, intesa come storia delle trasformazioni nel tempo dei settori produttivi e del mercato del lavoro. Durante gli ultimi decenni i sistemi economici dei paesi occidentali sono stati riorganizzati in modo incredibilmente rapido e radicale. L'esternalizzazione e la globalizzazione intese come riorganizzazione off-shore degli impianti di produzione, l'impennata della terziarizzazione supportata dalla rivoluzione informatica e la possibilità di moltiplicazione dei mercati interni resa possibile dalla continua ricerca sul valore immateriale di merci e servizi hanno fatto sì che la creatività divenisse uno dei motori delle forme di produzione capitalista. Si è assistito, inoltre, ad una graduale perdita di importanza degli stati-nazione nella produzione e nel commercio a favore di un aumento del peso delle policies e dei processi di governance delle amministrazioni locali e delle macro-regioni economiche (Harvey 1989), (Scott 2008). Per il campo che prendo in considerazione, è fondamentale considerare l'aumento dell'importanza nelle economie urbane del design, dei media e della produzione immateriale (Scott 2000), così come le nuove forme di flessibilità e precarietà date dalla riorganizzazione dei rapporti di lavoro (Sennett 1998).

L'importanza dell'economia urbana è emersa chiaramente nel corso del pre-campo: la nascita di nuovi settori produttivi dell'IT e della comunicazione è legata strettamente ai percorsi lavorativi degli artisti elettronici, sia dal punto di

vista dell'impiego che da quello dell'istituzione di nuovi percorsi formativi del design, dell'arte e della comunicazione che hanno avvicinato nuovi soggetti al mondo dell'arte elettronica ed hanno cambiato le traiettorie di chi già si occupava di creatività in ambiti più tradizionali. Inoltre, le trasformazioni nel campo della pubblicità e della leisure verso quella che viene definita "economia dell'esperienza" (Boswijk et al. 2007) hanno influito in modo determinante sulle necessità delle aziende di trovare nuovi linguaggi e nuovi know-how.

### **3.3.1.2 Mercato immobiliare**

La seconda variabile emersa dal pre-campo è il *mercato immobiliare*, da considerarsi non solo come un sottoinsieme dell'economia urbana quanto come l'articolazione dei rapporti tra mercato immobiliare, trasformazioni nelle localizzazioni dei settori produttivi della città, usi sociali dello spazio e possibilità di utilizzo degli spazi per attività artistiche, culturali, sociali o politiche. Nonostante il peso retorico del discorso sull'immaterialità, infatti, le arti elettroniche hanno bisogno di spazi specializzati per la produzione (laboratori) e per la fruizione (club, spazi espositivi, sale concerto). Un elemento riflessivo estremamente interessante, in questo senso, è la profonda consapevolezza dei fenomeni di gentrification messi in moto dagli stessi appartenenti alle sottoculture, così come viene descritto da Harvey (2002).

### **3.3.1.3 Cicli di mobilitazione politica**

Una terza variabile è costituita dai *cicli di mobilitazione* culturale e politica dei movimenti sociali. Questi due elementi non necessariamente vanno di pari passo: come vedremo, gli anni '80 a Milano sono stati un momento di drammatico riflusso per la mobilitazione politica ma di grande fermento per i mondi culturali che si muovevano ai margini di quelli ufficiali. Già nel pre-campo, infatti, è emerso chiaramente il legame che lega a doppio filo la vitalità

della scena culturale underground, quella dei movimenti legati ai Centri Sociali e quella delle arti che stanno fuori dai circuiti ufficiali<sup>33</sup>.

#### **3.3.1.4 Istituzioni artistiche e culturali**

La *storia delle istituzioni artistiche e culturali*, infine, è la variabile che forse determina in modo più diretto le carriere degli artisti. Dal punto di vista del pre-campo si è trattato della variabile su cui hanno insistito maggiormente i testimoni privilegiati. Come mostrerò nel corso del capitolo analitico su Milano, le istituzioni culturali sono state regolarmente assenti nella promozione della new media art; a Berlino, al contrario, sono stati compiuti notevoli investimenti per spingere l'immagine di una città all'avanguardia, elargendo finanziamenti a festival, istituzioni specifiche, gruppi artistici e singoli artisti. Molte delle recenti ricerche sul campo creativo hanno evidenziato come le policies legate alle istituzioni connesse alla creatività possano favorire o stroncare l'insorgere di determinati settori produttivi (Scott 2001) (Leslie and Rantisi 2006).

### **3.4 Il campo d'indagine: le new media arts**

All'interno del complesso e diversificato mondo della produzione artistica ho scelto come campo d'indagine il mondo della new media art principalmente per tre motivi.

Il primo, di ordine teorico, è costituito dal fatto che le new media arts si trovano al crocevia fra campi di produzione sociale diversi; come spiegherò in modo più

---

<sup>33</sup> Un oggetto interessante d'indagine, in questo senso, sarebbe stato costituito anche dalla street art, intesa come evoluzione in chiave astratta e concettuale del graffitismo. Sviluppata come forma creativa di nicchia relegata al mondo dell'hip-hop nel corso degli anni '80, trasformata in arte politica con l'ondata dei movimenti degli anni '90, divenuta infine una forma pop di arte concettuale urbana nel corso dell'ultimo decennio, la street art ha trovato a partire dal 2004 sempre maggiori riscontri nell'ambito dei mercati dell'arte tradizionale. In seno alla scena della street art si sono sviluppati diversi dibattiti interessanti a proposito di co-optazione e istituzionalizzazione, a cui farò brevemente riferimento nei prossimi capitoli.

approfondito nei paragrafi che seguono, si tratta di un insieme eterogeneo di pratiche creative e comunicative che migrano in tempi, luoghi e contesti sociali diversi tra i mondi dell'arte ufficiale e quella d'avanguardia, i mondi della comunicazione e quelli dell'entertainment. Si tratta quindi di un punto d'osservazione privilegiato per quello che riguarda le trasformazioni dell'economia immateriale e dell'economia dell'esperienza.

Un secondo motivo, di ordine prettamente pratico, è costituito dalla facilità di accesso al campo. Dal 2001 opero a livello professionale nel settore delle performance audiovisive con il collettivo otolab e dal 2004 scrivo regolarmente per alcune delle principali testate on-line dedicate all'arte elettronica. In questi anni ho avuto modo di studiare a fondo i meccanismi economici e sociali dei mondi collegati alle arti elettroniche, nonché di conoscere in modo approfondito molti degli artisti, critici e curatori. Questa conoscenza pregressa mi ha permesso di superare velocemente i tradizionali problemi di accesso al campo, ottenendo facilmente incontri ed interviste.

Infine, essendo il campo relativamente nuovo, molti dei protagonisti che l'hanno definito inizialmente sono ancora in attività e questo rende possibile una ricostruzione accurata delle diverse fasi della sua evoluzione.

### **3.5 Sub-focus di ricerca**

Oltre che all'interrogativo principale appena delineato, la ricerca si è strutturato attorno ad altri tre interrogativi secondari, riflettendo attorno ai quali è stato possibile osservare l'oggetto da prospettive diverse.

Innanzitutto, è necessario concentrarsi sulle cause. Ridurre le cause dell'integrazione alle sole variabili urbane avrebbe corrisposto ad una presa di posizione epistemologica di forte determinismo strutturalista. Dato che quello che mi interessa è cercare un punto d'incontro tra l'analisi macrosociologica e quella microsociologica, ho posto particolare attenzione alle cause endogene e



a quelle esogene delle trasformazioni dal punto di vista degli attori stessi, cercando di identificare quali fossero le forze percepite come “*centrifughe*” e “*centripete*” rispetto ai movimenti<sup>34</sup>.

In secondo luogo, viene data un'attenzione particolare al contenuto dei passaggi, cioè a quali know-how specifici vengono trasmessi. La specificità di queste conoscenze rimanda al mutare più generale delle modalità di produzione del valore negli ambiti urbani. Come vedremo, determinate trasformazioni nei sistemi di produzione hanno attratto lavoratori creativi con conoscenze specifiche.

Diversi autori, infine, hanno evidenziato come il nuovo capitalismo abbia rapidamente trasformato le relazioni di potere negli ambienti di lavoro (Sennett 1998). E' interessante, quindi, cercare di capire in che modo si siano organizzate le relazioni tra chi detiene risorse simboliche appetibili per il mercato e chi detiene il potere economico.

### **3.6 Definizioni teoriche**

#### **3.6.1 Industrie creative**

Da quando le industrie culturali e, successivamente, quelle della creatività sono state identificate come elementi centrali nella nuova economia post-fordista, le proposte per la loro concettualizzazione e classificazione sono divenute, letteralmente, innumerevoli. Uno dei pochi punti che sembra trovare concordi tutti gli autori è il superamento della prima elaborazione teorica di Adorno e Horkheimer (Horkheimer and Adorno 1972)); per il resto, i tentativi di elencare i settori di produzione caratterizzati da un alto tasso d'investimento e/o consumo simbolico si sono rivelati per lo più insoddisfacenti, scontrandosi con notevoli difficoltà di operazionalizzazione. Flew (2002) ha mostrato come diverse definizioni vengono adottate in contesti diversi, nella necessità di riadattarli su

---

<sup>34</sup> Questa definizione è stata data da uno degli attori durante un'intervista ed ho deciso di adottarla, dato che mi pare rendere molto bene le dinamiche del fenomeno.

scale spaziali, temporali e di analisi diverse .

La stessa distinzione tra industrie culturali e industrie creative è quanto mai vaga, ed il confine tra le due è stratonato continuamente a seconda della disciplina, dell'area linguistica e geografica e delle necessità di policies che caratterizzano i ricercatori (Segers and Huijgh 2006)<sup>35</sup>.

In generale, la prospettiva che ho adottato è quella proposta da O'Connor (1999): lo studioso inglese sostiene che l'attuale dibattito sulle industrie culturali sia cronicamente affetto dall'utilizzo retorico dei suoi termini fondanti, e che le attuali definizioni concettuali ed operative, nonché la metodologia socio-statistica tradizionale adottata nello studio dei mercati del lavoro, siano fortemente inadeguate per uno studio approfondito della strutturazione locale e, di conseguenza, per una comparazione a livello trans-locale e trans-nazionale. Date queste premesse, la definizione, prima teorica e poi operativa, di industrie culturali deve basarsi su un processo fluido e dinamico di continua ri-definizione spaziale e temporale sulla base del posizionamento nel contesto urbano degli imprenditori culturali (Leadbeater and Oakley 1999) identificati come i gatekeepers tra mondo dell'economia e mondo dell'estetica, ovvero tra valore del denaro e valore dell'aura (O'Connor 1999:10). Un approccio di questo tipo prospetta diversi vantaggi: innanzitutto, introduce le premesse per un ragionamento inter-urbano approfondito, che non deve appoggiarsi su definizioni operative che faticano ad adattarsi a contesti diversi. In secondo luogo, consente di dirigersi verso un'analisi strettamente connessa alla dimensione spaziale, cogliendo le peculiarità attraverso le quali le aree urbane formano e sono formate dalle pratiche culturali. In questo modo, ad esempio, nel capitolo su Milano ho considerato come lavoratori dell'industria creativa gli informatici provenienti dall'underground hacker che sono stati co-optati a metà

---

<sup>35</sup> Le stesse Segers e Huijgh hanno proceduto ad una disamina attenta e dettagliata della storia accademica di queste definizioni, proponendo una classificazione a cerchi concentrici, al cui centro si trova "cultural industries" e che si allarga progressivamente verso "creative industries", "leisure industries", "service industries" e "experience industries", includendo ad ogni allargamento nuove tipologie industriali (Segers e Huijgh, 2006, p.10). Questa proposta, tuttavia, trova al proprio centro i punti fondamentali del profitto e del rapporto necessario con il copyright, rendendosi poco utile per l'analisi delle città creative intese in senso lato.

degli anni '90. Questa scelta è stata dettata dalla definizione adottata dagli attori stessi.

### 3.6.2 Underground e Mainstream

Lo stesso tipo di impostazione situata è stata adottata per la definizione di "underground". La produzione teorica riguardo agli "alternativi" proviene principalmente da tre filoni di ricerca, spesso in interazione tra loro ma comunque caratterizzati da obiettivi, modalità e riferimenti teorici diversi. Innanzitutto, dallo studio delle sottoculture e le sue molteplici rivisitazioni. Il *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies* ha approfondito negli anni '70 il concetto gramsciano di lotta tra culture dominanti e culture dominate mettendolo in relazione con l'emergere di scene musicali in grado di catalizzare le rivendicazioni simboliche dei gruppi sociali subalterni (Hall and Jefferson 1975). Nel corso degli anni, questo primo approccio è stato dibattuto e superato, approdando a concetti come "tribù" (Maffesoli 1996); (Bennett 1999), "scena" (Frith 1995), "genere" (Jones 2003), che dialogano in modo estremamente articolato con le riflessioni su genere, classe, età, identità etnica, effervescenza sociale e produzione culturale.

Un altro filone di studio importante è quello generato dalla stessa produzione storica dei movimenti. A partire dalla seconda metà degli anni '80 è stata intrapresa un'operazione riflessiva da parte di alcuni militanti che ha portato ad una considerevole mole documentaria sulla nascita, l'attività e la fine dei gruppi politici radicali, spesso caratterizzata da un notevole approfondimento critico (Balestrini and Moroni 1997). Nel corso degli anni '90, inoltre, si è diffusa la pratica di redarre delle "storie istantanee" di pratiche di contestazione, accrescendo ulteriormente il patrimonio archivistico<sup>36</sup>.

All'inizio di questo lavoro, non avevo le idee molto chiare su come costruire le definizioni di underground e mercati ufficiali, perché non ero riuscito a trovare niente in letteratura che fosse veramente definitivo e soddisfacente. Un primo,

<sup>36</sup> Si veda ad esempio Strano Network (1996).

grezzissimo, strumento che ho utilizzato al principio è stata la definizione molto generica che vede connotata in senso underground tutta quella produzione che veicoli significati o immaginari diversi da quelli della società nel suo complesso. Tuttavia, è facile immaginare una serie di forme di produzione culturale che non si adattano a questa definizione e che, allo stesso tempo, sono considerate underground.

Nell'avanzare del lavoro ho deciso di basarmi sulle definizioni della situazione date dai soggetti stessi. Le complessità insite in questa scelta sono evidenti: dato che il campo che ho preso in considerazione è così variegato e stratificato, è abbastanza difficile ottenere definizioni simili di quello che è underground da chi lavora in club che incassano decine di migliaia di euro ogni fine settimana (e che, pure, sono in qualche modo underground rispetto alla scena dei locali mainstream di Milano, in termini di proposta culturale e di concezione generale del proprio operato) e da chi produce “per la causa”, operando ai margini (spesso quelli inferiori) della sussistenza. Un dato estremamente interessante a proposito delle definizioni contestuali è dato dal fatto che a Milano nessuno degli intervistati mi ha mai chiesto che cosa intendessi con il termine underground, mentre a Berlino questa domanda mi è stata rivolta molto spesso; analizzerò le implicazioni di questa diversità nel capitolo analitico.

Avendo una conoscenza pregressa del contesto sottoculturale milanese, avevo dato per scontato l'utilizzo in termini di senso comune della definizione di underground. Nella storia delle sottoculture italiane questo termine è comparso alla fine degli anni '60 nelle pubblicazioni beat (Philopat 2004) ed è progressivamente divenuto equivalente con controcultura (Balestrini and Moroni 1997); si tratta di termini che vengono utilizzati per esprimere una serie di pratiche culturali che esprimo una critica implicita o esplicita al sistema di valori della cultura dominante. Proprio a causa dell'ampiezza e della vaghezza di questa definizione, “underground” è stato utilizzato (in modi e tempi diversi) per coprire un vastissimo raggio di contesti che vanno dai beat all'Autonomia per arrivare al punk ed ai rave. L'utilizzo del termine è talmente radicato che nessuno degli intervistati ha mai posto in questione la definizione di “quello che

tutti sanno” (Jedlowski 1994).

Quando ho iniziato il campo in Germania, invece, sono emersi immediatamente dei problemi; fin dalle prime e-mail mandate per i contatti, in molti mi hanno dato risposte simili a questa:

*“in anticipation:  
can you give me a short description of underground, as  
underground is the main theme of your research?” (mail,  
01 settembre 2008)*

Approfondendo la ricerca, mi sono reso conto che nel contesto tedesco non esiste assolutamente una definizione condivisa di underground. In molti casi, addirittura, gli intervistati mi hanno spiegato che tendono a dare un senso dispregiativo a questo termine:

*“Allora la mia considerazione è che il denominatore  
underground non è per niente valido, mi sembra più una  
marca, un tipo di design che sta accanto al mainstream,  
che sta attaccato al cool (...) che sta nell'ambito del  
marketing, del come vendere le cose... Dà l'impressione  
di essere diverso, un po' più tematizzato, un po' più  
onesto... Underground è una marca che tocca un  
sentimento molto forte di ognuno.... la necessità di  
onestà, di ribellione, il desiderio per una certa libertà, per  
un mondo onesto...” (Int, 23)*

Ben lungi dall'essere solo una questione terminologica, ritengo che questo punto sia un'ottima dimostrazione della diversa differenziazione dei due contesti, confermata peraltro da diversi elementi emersi durante l'etnografia. Oltre ad essere connesso alla questione storica alla quale ho accennato sopra, l'uso del termine underground in Italia riflette la necessità di riunirsi attorno ad un senso comune basato su concetti condivisi<sup>37</sup>; a Berlino, al contrario, la

---

<sup>37</sup> Questo elemento della sfera culturale è tanto più interessante se viene messo a confronto con la tendenza di segno opposto per quello che riguarda la sfera politica dei movimenti. Se c'è una costante dei movimenti italiani, infatti, sembra essere quella di essere in continuo conflitto interno, secondo quella che un intervistato ha definito “sindrome trozkysta”. L'unità che non riesce ad emergere sul piano organizzativo e politico, quindi, riemerge dal punto di vista culturale nelle definizioni di ciò che è interno e esterno ai movimenti.

molteplicità dei contesti possibili non comporta questo bisogno: le scene si moltiplicano e così fanno i termini utilizzati per nominare ciò che avviene all'intero ed i rapporti con l'esterno. Nonostante le innumerevoli divisioni, quindi, sembrerebbe che i movimenti milanesi abbiano condiviso una parte di capitale simbolico collettivo, mentre i capitali simbolici collettivi della capitale tedesca si presentano come più variegati e frammentati.

Ho scelto di adottare un approccio simile per la definizione di mainstream. Riguardo a questo concetto, credo che la rassegna teorica più interessante sia quella proposta da Thornton in "Dal club al rave" (1996); l'autrice inglese passa in rassegna le definizioni dicotomiche offerte dagli studi precedenti di Hebdige (2002), Mungham (1976), McRobbie (1991), Frith (1991) ed altri, evidenziando come in tutti i casi il mainstream sia una categoria poco definita, che esiste prevalentemente per contrapposizione a quella di underground. Al contrario, Thornton spiega come la categoria di mainstream si fluida e situata, ed *"è proprio perché le connotazioni sociali di mainstream sono analizzate di rado [da chi si rappresenta come "altro"] che il termine è così utile"* (1996:135). L'autrice considera la questione alla luce dell'approccio di Bourdieu, studiando il mainstream come *"struttura sociale incorporata"* (ibid:131); per questo lavoro non ritengo utile operare un approfondimento in questa direzione. Tuttavia, ho scelto di far emergere direttamente dal campo la definizione operativa, cercando di mappare il posizionamento degli artisti rispetto alle sottoculture ed al mercato. Ne è emerso un campo dinamico e dai confini porosi, un "loro" contrapposto al "noi" strettamente interrelato ai contesti locali ed ai diversi sotto-mondi che li compongono.

### **3.6.3 New media arts**

La delimitazione del campo all'interno del quale ho operato è tutt'altro che semplice. Si tratta di uno spazio in cui confluiscono una quantità enorme (e sempre crescente) di discipline che trovano collocazione in mondi sociali anche estremamente diversi tra loro; gli attori che operano al suo interno, inoltre,

spesso non sono assolutamente concordi nella definizione del significato del campo stesso, né tanto meno dei suoi confini o delle sue intersezioni con altri campi. In questo testo userò interscambiabilmente le definizioni di arte elettronica, arte digitale e new media art, in quanto fanno riferimento sostanzialmente allo stesso oggetto.

Potremo provare a dire che il mondo dell'arte elettronica è caratterizzato da una serie di pratiche che sono in vari modi collegati alle nuove tecnologie, e i cui modi di affrontare le questioni creative rimandano all'intero spettro conosciuto delle pratiche artistiche (dalla musica all'architettura passando per la scrittura ed il teatro); in questo senso, quindi, le arti elettroniche sono il proseguimento dell'arte tradizionale con altri mezzi. Tuttavia, molte delle discipline che vanno sotto il cappello di new media art sono saldamente radicate nel mezzo stesso e non hanno corrispondenti non elettronici (si pensi alla software art, alla net art o al circuit bending).

Un tentativo, assolutamente insufficiente, di elencare le discipline delle new media art potrebbe provare a distinguere tra le discipline legate alla musica (musica elettronica dance, musica elettronica sperimentale, sound art), quelle legate alla programmazione (artivism, net art, software art, le varie arti generative, virus art, game art), quelle legate al video (audiovisual performances, vjing, digital storytelling, video sperimentali), quelle legate a vari aspetti del design (light design, interaction design, interface design, visual data representation, 3d environments, live enhanced structures, digital architectures) e quelle legate alla trasposizione nel mondo materiale (robotica, installazioni interattive, circuit bending e hardware hacking); il tutto viene complicato dal fatto che ognuna di queste discipline tende a contaminarsi continuamente con le altre. Per estensione, qualsiasi strumento (anche non ideato per scopi creativi) che abbia un hardware o un software elettrico o elettronico genera potenzialmente una new media art.

I luoghi ed i network che fungono da centri di condensamento di queste nubi eterogenee sono l'elemento che mi ha permesso, nonostante l'apparente

confusione e illeggibilità, di identificare un campo unico entro cui operare (sebbene da confini estremamente sfumati). Le new media arts si coagulano attorno ad un sempre crescente numero di festival, di portata nazionale o internazionale, che spesso prevedono una macro-sezione orientata esplicitamente alla leisure (in forma di veri e propri rave legali) e una macro-sezione specificamente “di ricerca”, che oltre alle installazioni o alle performance prevede anche simposi e workshop<sup>38</sup>.

Quello che qui ci interessa, al di là di un elenco infinito di nomi suggestivi e vagamente high-tech, è sottolineare il fatto che tutte queste discipline hanno un campo proprio che è tendenzialmente distinto dal capo dell'arte così come viene inteso da Bourdieu (Bourdieu 1979). Per la ricerca si tratta di una questione importante sia dal punto di vista degli attori, sia da quello delle connessioni sociali e economiche che questi instaurano. Lo schema che segue è un tentativo di semplificare la complessità del campo, non tanto dal punto di vista delle discipline che lo compongono (punto qui assolutamente secondario) quanto dal punto di vista delle connessioni con altri mondi sociali: propone una distinzione analitica dal punto di vista del sistema di formalizzazione istituzionale (asse verticale) e da quello della riconoscibilità dei linguaggi utilizzati (asse orizzontale).



L'estremo “cultura alta” coincide con il campo della cultura ufficiale, ovvero con quelle discipline che sono pienamente riconosciute dalle istituzioni

---

<sup>38</sup> Per convenzione, l'Ars Electronica di Lintz e il Transmediale di Berlino sono i festival che segnano lo stato dell'arte delle arti elettroniche.



accademiche e artistiche e si muovono secondo pattern stabiliti altamente formalizzati (ne possono essere un esempio la musica elettronica accademica e le installazioni interattive realizzate per i musei), mentre all'estremo "cultura bassa" si collocano forme espressive che si pongono programmaticamente in contrasto con il mondo delle istituzioni (è il caso di molti generi musicali sperimentali).

Sul piano orizzontale, all'estremo "pop" si collocano quelle discipline che utilizzano pattern comunicativi riconoscibili anche da un'audience non specializzata (ad esempio discipline legate alla cultura bassa come la musica house e il vjing sono assolutamente pop, ma lo sono anche le performance audiovisive "da galleria" di Peter Greenway) mentre all'estremo "non-pop" si possono ricondurre le pratiche che utilizzano linguaggi altamente esoterici e per "addetti ai lavori" (ne possono essere un esempio le operazioni concettuali della software art o le performance audiovisive più introspettive e minimaliste).

A questo punto appare chiaro che nel campo dell'arti elettroniche, che sono per loro stessa natura interdisciplinari, confluiscono e si stratificano le logiche di campo della molteplicità di campi di origine. L'unico approccio possibile, quindi, è un approccio situato, che tenga presenti le variabili ambientali che sono in continua mutazione.

### **3.7 La scelta dei contesti urbani**

Le due città in cui ho scelto di compiere la ricerca sono Milano e Berlino. Si tratta di contesti urbani estremamente diversi, e credo che valga la pena spiegare in questo paragrafo le motivazioni di una scelta di questo tipo.

Il percorso di Milano è simile a quello di altre grandi città industriali europee: motore economico del paese, centro di produzione materiale e simbolica, è stata l'incubatrice di molte delle grandi svolte culturali e politiche che hanno segnato l'Italia. In questo senso, i motivi dell'averla scelta come campo di

ricerca sono principalmente tre.

Innanzitutto, Milano si può considerare la capitale italiana della produzione dell'arte elettronica; nonostante alcuni settori, come quello della musica elettronica, abbiano goduto di maggior fortuna in città come Roma, Napoli, Torino o Bologna, Milano ha visto l'attività di protagonisti di settori diversi come Studio Azzurro, Mario Canali, Claudio Sinatti, otolab, Limiteazero, Sun Wu Kung. Inoltre, come vedremo, è stata l'incubatrice di diverse esperienze di rottura dei confini tra i mondi dell'underground e dei mercati ufficiali.

In secondo luogo, il capoluogo meneghino è stato il propulsore della nuova ondata di movimenti sociali legati ai centri sociali all'inizio degli anni '90. Si tratta esattamente dell'istituzione dell'ambito di produzione sociale e simbolica dal quale muovono i propri passi gli attori sociali dei quali voglio indagare i percorsi.

Infine, Milano è interessante perché si tratta di uno dei centri tradizionali dell'industria italiana che nel corso degli ultimi trent'anni è stato il protagonista di una rapidissima ristrutturazione dell'apparato sociale e produttivo verso l'economia dei servizi e dell'informazione; in questo senso, discipline come il design, la moda e la pubblicità hanno aperto diversi tipi di finestre di opportunità per artisti provenienti da campi molto diversi.

Per quello che riguarda Berlino, a partire dall'inizio degli anni '90 la città è stata il teatro di uno dei più incredibili momenti della popular music, caratterizzata dalla continua proliferazione di luoghi e generi musicali (elettronici e non) e dalle sperimentazioni di stili di vita ad essi collegati.

Allo stesso tempo, le peculiari condizioni sociali, politiche e spaziali della capitale tedesca ne hanno fatto uno dei centri mondiali delle culture alternative, dagli Autonome ai punk, passando per ogni tipo di sottocultura radicale.

Inoltre, a partire dagli anni '90 Berlino è stata la protagonista di un'enorme operazione di city marketing volta a ristrutturare la morente economia fordista nella direzione di una economia del terzo settore, con particolare attenzione alla produzione legata all'arte ed alla cultura.

La storia ha inciso in modo profondamente diverso i tessuti delle due città, tracciando percorsi che sarebbe metodologicamente scorretto comparare in modo tradizionale<sup>39</sup>. Più che di una comparazione, quindi, questa ricerca si avvale di un'analisi bisituata dello stesso fenomeno.

### **3.8 I dati e al ricerca sul campo**

Ho deciso di utilizzare la ricerca qualitativa per diverse ragioni. Innanzitutto, in questo modo ho potuto usufruire dell'esperienza accumulata negli anni precedenti su argomenti diversi, affinando le competenze legate alle interviste in profondità ed aprendomi all'esperienza (per me nuova) del lavoro etnografico.

In secondo luogo, i metodi qualitativi si prestano perfettamente alla natura esplorativa di questo lavoro. Data la scarsità di lavori esistenti sull'integrazione, infatti, seguire un disegno della ricerca rigoroso come quello richiesto dall'approccio quantitativo avrebbe voluto dire trasformarlo in un approccio rigido, incapace di aprirsi alle necessarie ambiguità di un campo poco conosciuto. E' questo il motivo per cui in questo capitolo non si parla di ipotesi derivate da teorie specifiche ma di interrogativi di ricerca che, in gran parte, emergono direttamente dal campo (Isernia 2001).

Infine, la ricerca qualitativa si è rivelata lo strumento più adatto per ragionare su fenomeni la cui definizione da parte degli attori che vi sono inseriti, del senso comune in generale e della stessa letteratura sociologica è tutt'altro che univoca. Come ho illustrato, le categorie di underground, sottocultura, controcultura e mainstream hanno accezioni situate che possono variare enormemente non solo tra un contesto locale e l'altro, ma anche tra segmenti

---

<sup>39</sup> Stiamo parlando di due città con dimensioni e popolazione completamente diverse. Milano non raggiunge i 1.300.000 abitanti, mentre la sua vasta area urbana supera i tre milioni. Berlino supera i 3.300.000 abitanti e la sua area urbana sfiora i 5 milioni (Feldmann 2008). Le strutture produttive delle due città sono completamente diverse, così come la loro composizione demografica e le loro caratteristiche urbanistiche.

sociali diversi degli stessi contesti. E' solo partendo dal posizionamento dei diversi attori in gioco in momenti e luoghi specifici, quindi, che si può fare dei passi avanti nella ricerca.

E' proprio partendo da questo assunto che ho compiuto il primo passo per la delimitazione delle variabili, effettuando uno studio di pre-campo nei due contesti condotto assieme ad alcuni testimoni privilegiati. E' dall'interazione con questi primi "informatori" che sono emerse le variabili sulle quali sono andato a lavorare. E' evidente che in questa fase, forse più che in altre, ha giocato un ruolo fondamentale la conoscenza pregressa che avevo accumulato nella mia attività artistica, soprattutto in termini di linguaggio specifico e conoscenze tacite; sulle implicazioni di questo aspetto tornerò a breve.

Il passo successivo è stato quello di realizzare i campi veri e propri. La fase di campo vero e proprio nel contesto di Milano è durata 3 mesi (Gennaio, Febbraio e Marzo 2008), durante i quali ho effettuato 20 interviste non strutturate ed organizzato numerosi incontri informali off-records con soggetti rilevanti le cui note sono state riportate in due taccuini etnografici. A differenza di quanto avevo previsto inizialmente, la parte propriamente etnografica ha assunto un ruolo sempre più rilevante; più che in altre esperienze di ricerca, infatti, mi sono reso conto di quanto la formalizzazione dell'intervista tenda a instradare la conversazione con soggetti che hanno un'abitudine professionale a concedere ed effettuare interviste. In questo senso, quindi, occasioni informali di conversazione in contesti familiari agli intervistati hanno portato un contributo enorme alla raccolta dati.

Per quanto riguarda Berlino, la ricerca è durata 6 mesi (da Aprile a Settembre 2008). I primi due sono serviti esclusivamente a cogliere i tratti più generali del campo, che come ho già evidenziato è infinitamente più complesso e articolato di quello di Milano. Dal terzo mese ho iniziato a effettuare le interviste vere e proprie. Le interviste non strutturate sono state solamente 12, mentre lo strumento principale nella raccolta dei dati è stato l'etnografia (documentata in altri due taccuini). Questa scelta, da un lato, è connessa alla necessità di

cogliere le logiche sottili di un contesto decisamente altro, in cui le barriere linguistiche sottintendono set completamente diversi di codici comunicativi. La chiave d'accesso, oltre alle conoscenze pregresse legate alla mia attività artistica, è stata l'attività di giornalista per riviste specializzate; gli intervistati mi hanno concesso prevalentemente interviste identificandomi più come giornalista che non come sociologo e ricercatore. Ho riscontrato, tuttavia, una notevole reticenza da parte di molti artisti a concedere interviste formalizzate; molti di loro hanno preferito incontri informali off records in luoghi pubblici, in pub, club, mostre o after-hour.

Un ruolo non previsto, inoltre, è stato svolto da artisti italiani residenti da anni a Berlino (da un periodo che varia da 2 a 6 anni): si è trattata di una serie di incontri assolutamente casuali con persone conosciute in festival artistici in Italia e all'estero delle quali avevo perso le tracce. Tra questi, tre hanno svolto un ruolo assolutamente fondamentale per la ricerca, trascorrendo intere giornate con me nel tentativo di mappare e ricostruire i campi dell'arte elettronica berlinese. Si è trattato di curiosi momenti riflessivi per entrambi, di cui gli informatori a un certo punto sembravano avere bisogno più di me: occasioni per mettere alla prova la propria conoscenza del contesto che li ha accolti, il proprio grado di passaggio da "straniero" a "nativo".

Ovviamente compiere un'etnografia in un campo così vicino è una scelta non scevra di complicazioni dal punto di vista metodologico. Innanzitutto, è stato necessario un costante lavoro di reinterpretazione e distacco dal senso comune che avevo costruito come artista elettronico, nel tentativo di reinquadrare in termini sociologici i dati per scontato di cui sono costruiti i mondi sociali; non sempre questo processo è andato a buon fine, e mi è capitato di perdere intere parti di interviste potenzialmente importanti. Un altro punto critico è costituito dal fatto che molti artisti hanno fatto fatica a separare le due figure dell'artista e del sociologo, tendendo quindi a instradare costantemente l'intervista verso argomenti tecnici o creativi in termini astratti ("ciò di cui si parla di solito quando si è tra artisti"). Un terzo problema, infine, è stato dato dal fatto

che alcuni intervistati si sono rivelati eccessivamente cauti dal punto di vista delle informazioni relative ai trattamenti economici o dei “gossip” a proposito di altri personaggi chiave: l'essere parte dell'ambiente, insomma, ha reso sensibili alcune informazioni che per altri non sarebbero state tali.



## 4 Il campo di Milano

### 4.1 Introduzione

Questo capitolo riporta l'analisi del materiale raccolto sul campo della città di Milano. L'obiettivo è quello di sovrapporre due linee di lettura, una prettamente generazionale e l'altra più cronologica. La lettura generazionale prende in considerazione tre generazioni analiticamente distinte, delle quali verranno prese in considerazione la nascita e la maturazione, soffermandosi solo brevemente sul destino dei soggetti una volta approdati in modo stabile ai mercati ufficiali. La prima generazione è quella dei "pionieri della computer art", gli artisti elettronici che hanno iniziato a lavorare per primi sul rapporto tra arte e informatica, inaugurando un campo artistico nuovo in parte autonomo dai circuiti tradizionali dell'arte ma, come vedremo, anche dai movimenti sociali

La seconda generazione è quella degli artisti provenienti direttamente dall'underground che per primi hanno iniziato a dialogare con le industrie; li chiameremo "mosche bianche" in virtù del loro ruolo di primi elementi provenienti dai movimenti integrati nel mainstream. Infine, ho identificato la generazione dei "gatekeeper a perdere", quei soggetti provenienti dall'underground che si sono integrati nel mainstream in un momento di maggiore richiesta di competenze subculturali.

La lettura cronologica, invece, si basa sulla macro-fasi vissute dalla città di Milano dal punto di vista delle variabili d'analisi, con un riguardo particolare alla scansione delle ondate di mobilitazione, nella definizione data dagli attori stessi. Tale definizione distingue alcune macro-fasi che contengono a volte micro-fasi:

- la fase piuttosto monolitica che va dal 1980 al 1991 (gli anni del riflusso per definizione);
- la fase di svolta 1991-1994 (nella quale una serie di sconvolgimenti politici, economici e sociali di larga scala causano la fine della computer art e l'inizio della nuova stagione italiana e milanese dei movimenti sociali);



- il periodo di sviluppo della new economy, dal 1994 al 2001, a sua volta diviso in un primo periodo in cui vengono integrati i tecnologicisti (1994-1997) e un secondo in cui vengono integrati i “manipolatori di immaginari”;
- il periodo successivo alla fine della new economy, al G8 e alle Twin Towers (a sua volta suddiviso in una prima fase di crisi nella quale esiste comunque un grande fermento artistico e politico, 2001-2005, ed una seconda fase di riflusso completo, 2005-2008).

## **4.2 1980-1991: I pionieri della computer art**

### **4.2.1 Nascita di un campo di produzione**

In questi anni l'Italia sperimenta, in modo rapido e improvviso, forti contraddizioni sociali e politiche legate al passaggio da un'economia industriale ad un'economia orientata ai servizi. In poco tempo si consolidano i processi di deindustrializzazione avviati negli anni '70: la globalizzazione dei processi produttivi provoca de-localizzazione dei principali impianti primari e secondari delle economie occidentali, accompagnato dalla riorganizzazione delle forme di produzione e di organizzazione e dal conseguente ri-assessment delle strutture sociali dei paesi interessati.

Milano è la protagonista di questo passaggio, durante il quale cambia il ruolo e il profilo dell'industria culturale: non è più solo la capitale dell'editoria, ma anche e soprattutto quella della pubblicità e della produzione televisiva. Un elemento particolarmente importante, non solo dal punto di vista del marketing urbano, è il boom del settore della moda: nel periodo della costruzione del brand “Milano da bere” i legami tra politica, moda e cultura si ramificano e si consolidano in modo impressionante (J. Foot). Dopo essere stata per anni, assieme a Torino, la capitale industriale del paese, Milano cerca una nuova identità in mercati in cui la componente immateriale della produzione è sempre più importante.

All'interno di questo quadro di profonde trasformazioni iniziano a muovere i primi passi delle nuove figure che sono il risultato dell'ibridazione di know-how, attitudini e aspirazioni precedentemente collegati a background completamente

diversi tra loro. Si tratta della generazione dei “pionieri della computer art”, come alcuni di loro amano definirsi.

*“In quei tempi, che erano i tempi del pionierismo, tutto cambiava ogni sei mesi, e quindi era una specie di gara al primo che riusciva ad avere in mano le cose nuove, ovviamente su varie fasce diverse (era tutto piuttosto costoso, ma giravano anche più soldi allora). Quindi erano arte e tecnologia molto strette, quindi era giusto chiamarla computer art; erano un campo completamente a parte rispetto alle logiche dell'arte tradizionale, ma le case di tecnologia avevano interesse al fatto che ci fosse qualche pazzo che perdeva le notti. Anche i giornali erano molto interessati”(INT6).*

In effetti questo termine è in grado di sintetizzare molti degli elementi salienti dell'attività dei nuovi tecnici/artisti: appassionati di pittura con una laurea in ingegneria o studenti di belle arti con il pallino della programmazione, dedicano enormi quantità di tempo ed energie all'ottenimento di risultati estremamente semplici dal punto di vista formale, spesso più affascinati dal processo che dal risultato.

Si tratta di un campo la cui soglia d'accesso tecnico, inizialmente, è troppo alta per un mondo dell'arte fortemente umanistico, mentre d'altro canto i costi altissimi in termini di denaro ed energia appaiono assolutamente ridicoli alla maggior parte dei potenziali interessati (gli artisti “tradizionali”) a fronte dei (modesti) risultati ottenuti.

*“Ricordo che la prima volta che sono stato ad un convegno di questo tipo c'era una nuova scheda grafica. Tu compilavi il programma e il software spalmava l'immagine che gli davi sopra una sfera. La risoluzione era bassissima. E ovviamente non lo faceva mica immediatamente. Eppure a noi sembrava una cosa iper-tecnologica”. (INT3)*

Si tratta, a tutti gli effetti, dell'apertura di un nuovo campo di attività umane, che si interessa di pratiche saldamente collegate alla tradizione artistico/umanistica dell'800 e del'900 ma le affronta con approcci, metodi e obiettivi

completamente diversi. Tuttavia, all'inizio degli anni '80, soprattutto in un paese tagliato fuori dai grandi network internazionali dell'industria culturale a forte componente tecnologica, non è ancora chiaro se ci potrà essere un posto nel mercato del lavoro per queste nuove figure artistiche e professionali. Anche i legami con i campi sociali di produzione non sono chiari. Le figure tradizionali del mondo dell'arte (artisti, critici, curatori, collezionisti) sono interessate a queste nuove pratiche espressive, ma faticano a trovare una collocazione per qualcosa che si pone in modo così radicalmente trasversale rispetto alle categorie che sono abituate ad utilizzare. Le istituzioni artistiche e culturali manifestano soprattutto diffidenza; e nei rari casi in cui accennano ad alcune aperture, lo fanno esclusivamente a scopo pubblicitario (secondo il ben noto adagio “nuovo è bello”), senza tentare di costruire dei percorsi duraturi. Nonostante queste difficoltà per lo sviluppo di un campo artistico autonomo, in questo periodo nell'area metropolitana affluiscono grandi quantità di denaro, che vengono in parte reinvestite nel mercato della moda e degli eventi. I pionieri della computer art riescono ad accedere a macchinari sofisticati e costosi e a costruire un know-how tecnico e metodologico specifico. Uno degli intervistati, tra i primi artisti italiani di computer art a ricevere importanti riconoscimenti internazionali, ha messo in evidenza il ruolo delle aziende in questo periodo nell'accesso al campo dell'arte elettronica:

*“Nel'85 ho iniziato a vedere le prime cose fatte con il computer, e visto che a me anche nella pittura interessava il processo ho pensato che il computer potesse essere interessante, mi sono comprato il computer. Ho trovato una ditta che commercializzava le prime schede a 16 colori, e loro mi hanno detto: “no, non ti vendiamo niente: tu vieni qui e lavori qui”. Io potevo fare quello che volevo e poi il materiale che producevo lo davo a loro, poi scrivevo gli articoli per le prime riviste di informatica e computer grafica e poi facevo le demo per lo SMAU. Poi ha iniziato ad esserci un mercato, soprattutto per slide per presentazioni. Mi ricordo che il primo che ho fatto è stato per la FIAT. Poi ho trovato lavoro in riviste mediche che avevano bisogno di un grosso numero di immagini da fare velocemente, e quello mi ha consentito di sviluppare la*

*base economica". (INT6)*

Da questo punto di vista, quindi, i nuovi media-artisti sono il prodotto congiunto di una nuova tecnologia che inizia a diffondersi costituendo di per sé dei nuovi mercati (macchine che permettono di lavorare con la computer-graphic), della necessità di mercati già consolidati di rinnovarsi (ad esempio, quello dell'illustrazione tecnica e scientifica) e di quella dei nuovi mercati di trovare una loro collocazione (il mondo degli eventi). La loro attività è strettamente collegata alla trasformazione in atto nei modi di produzione, che vede aumentare la componente immateriale del valore degli oggetti; una delle conseguenze di questo mutamento è il dissolversi delle barriere tra i dei campi dell'arte e dell'economia (cambiamento che sta interessando nello stesso periodo anche altre figure, come quelle legate al design e alla moda).

*"In alcuni posti non presentavamo i nostri lavori come opere d'arte, ma come tecnologia sofisticata e poi anche interessante esteticamente." (INT6)*

Una parte dei grandi flussi di denaro che in questi anni attraversano il tessuto urbano viene investita in colossali operazioni d'immagine, prevalentemente legate al mondo della moda e del design. Un segmento, piccolo ma importante, di questa ricchezza viene impiegata dalle aziende per la sponsorizzazione delle prime forme di computer art; si tratta di una forma esplicita di mecenatismo artistico che vive, prevalentemente, in salotti privati ed in riunioni per una piccola cerchia di addetti ai lavori e nel cui alveo crescono quelli che diventeranno i professionisti che, a partire dalla fine degli anni '90, avranno il capitale sociale necessario per poter dialogare con le istituzioni.

*"Noi abbiamo trovato un cliente, Reggiani illuminazione, bisogna citarlo perché è un sant'uomo, che mi ha detto: io vi do 8 mesi di tempo, e poi voglio presentare il mio prodotto con la realtà virtuale. Ve la sentite? Questo nel 1991. Abbiamo preso l'aereo, siamo andati a Los Angeles e Boston, siamo stati da tutti i produttori, siamo tornati in Italia ed abbiamo fatto le ordinazioni, poi abbiamo passato*

*tutto l'invero a cercare di metterla insieme. Reggiani la prima volta che si è messo il casco ha detto: che schifo, io questa cosa non la voglio. In effetti la risoluzione era indecente. Poi abbiamo fatto una animazione con Softimage che aveva alta risoluzione, e lui ci ha dato un'altra barca di soldi. Ed abbiamo presentato entrambi i prodotti, uno che serviva per i suoi clienti e l'altro come "elaborazione artistica". E' stata la dimostrazione che se uno investe nella ricerca poi le cose funzionano". In Fiera erano tutti sottotono, tipo mortadella e vino, e lui ha stravinto, e i concorrenti avevano la bava alla bocca. Ci sono stati dei problemi di ordine pubblico. Qui a Milano una sera in via Tortona c'erano 2000 persone ed è dovuta arrivare la polizia. E Roma le signore in pelliccia si picchiavano. E poi arrivavano i vip, De Crescenzo, Pina Bausch, Napolitano, tutti in fila per farsi fotografare con il casco virtuale".(INT6)*

Tra la fine degli anni'80 e l'inizio degli anni '90, quindi, arriva la prima vera ondata d'interesse presso il grande pubblico per le tematiche della realtà virtuale e della computer art (che trovano il loro esempio più clamoroso nel film di fantascienza "Il Tagliaerbe", 1972). La dismissione dei laboratori artigianali e delle piccole industrie nel perimetro urbano facilitano notevolmente la reperibilità di spazi sia per le occupazioni di carattere politico (che, come abbiamo visto, migrano dal centro verso le periferie) sia per l'attività artistica. E' particolarmente significativo il fatto che tutta una serie di sperimentazioni artistiche portate avanti in questo periodo abbiano a che fare con installazioni di grandi dimensioni che necessitano di spazi ampi: dati gli alti costi dell'hardware dedicato, è più economico investire nella direzione dello spazio che non in quella della tecnologia.

Per tutto questo periodo, le istituzioni non sono assolutamente in grado di recepire le istanze di un campo nuovo e dinamico come quello della computer art. Le mostre vengono allestite prevalentemente presso gallerie private, la cui buona volontà si esaurisce una volta realizzato che, nonostante il successo di pubblico, è estremamente difficile condensare il processo in un oggetto d'arte vendibile su un normale mercato di collezionisti. In altri paesi europei (soprattutto Francia, Germania, Paesi Bassi e Austria), in questo momento si

inseriscono nel campo operatori no-profit, che promuovono la ricerca sull'arte elettronica coniugandola ad una serie di obiettivi che vanno dall'interesse culturale puro, alla ricerca di nuovi brand per città le cui fortune industriali si sono esaurite, alla visione lungimirante di una ricerca le cui ricadute porteranno innovazione e ricchezza nel campo dell'high tech. In Italia, invece, (e soprattutto a Milano) gli artisti di computer art rimangono tendenzialmente tagliati fuori dai circuiti internazionali, sia nei termini della possibilità di portare il proprio lavoro all'estero, sia in quelli di attivare quei circuiti di reciprocità che sono fondamentali nel campo dell'arte:

*“Le istituzioni pubbliche non erano interessate, e quella è stata la maledetta mancanza, ed andando all'estero ci siamo accorti che non bastava, perché era un mondo fatto di scambi, quindi loro ti danno il premio ma te dopo li facevi invitare... magari in Italia c'era la galleria d'arte moderna a Ferrara. Poi c'era Camerino. Però è il solito problema dell'Italia.. finché le cose andavano male, le cose andavano. Quando le cose hanno iniziato ad andare bene è arrivato l'intervento politico, è tutto è finito. Quindi non c'è stato nessun festival italiano che ha avuto il tempo di diventare solido. Quando venivano a trovarci dall'estero vedevano il posto dove stavamo e dicevano: e poi? E poi basta, era tutto lì. E loro non ci credevano.” (INT6)*

#### **4.2.2 I pionieri e l'underground. Percorsi convergenti, visioni divergenti**

Ma che città è, più in profondità, quella che vede la nascita di queste nuove figure professionali? Quali sono i loro legami con la sfera di produzione dell'underground e dei movimenti sociali, e quali quelli con le trasformazioni di ordine generale che stanno avvenendo?

In parte, abbiamo già visto quale siano i legami con le nuove forme di produzione immateriale. Per andare più in profondità, è necessario guardare allo sviluppo urbanistico; in questi anni, la prassi dell'urbanistica contrattata (Bazzaco and Origoni) direttamente tra imprenditori immobiliari e amministratori favorisce la crescita del mercato immobiliare a discapito della pianificazione

(Della Seta, Solzano, 1990). Gli esperimenti, tentati negli anni '70, di costruzione di nuovi quartieri "autosufficienti" nell'hinterland vengono riprodotti in modo massiccio. Il fenomeno non interessa più solo le zone nord ed est ma anche quelle sud e ovest. Sul piano infrastrutturale, alcune grandi opere come la Linea 3 MM e il Passante Ferroviario canalizzano enormi quantità di denaro, causando una generalizzata effervescenza del mercato. Contemporaneamente, i rapidi processi di deindustrializzazione spingono all'abbandono di grandi aree, principalmente nelle zone periferiche. Si tratta di grandi edifici che sono già di proprietà di (o verranno in breve tempo acquistati da) grandi operatori economici che sono sul punto di dedicarsi al real estate. In pochissimi anni si ridisegna la mappa socio-spaziale di Milano; le periferie industriali perdono le grandi fabbriche Pirelli, Breda, Falck, Autobianchi, Olivetti, Alf Romeo (e un numero enorme di manifatture più piccole), e guadagnano dei capannoni di cui nessuno sa bene cosa fare. Questi spazi sono destinati a divenire i principali protagonisti della vita culturale della Milano degli anni a venire; in questa fase, tuttavia, sono ancora aree ed edifici industriali dismessi che fanno fatica a trovare nuove funzioni.

La perdita di grandi e piccole industrie e la riorganizzazione produttiva della città incide profondamente sulle forme di organizzazione sociale. Se, da un lato, la città di Milano subisce un rapido decremento demografico a favore del resto dell'area metropolitana (si passa da 1,732,000 abitanti nel 1971 a 1,271,898 nel 2003; il resto della provincia guadagna 333,102 abitanti in 32 anni (Mingione et al. 2007), dall'altro entrano rapidamente in crisi i modelli di socialità di quartiere che (seppure con numerose contraddizioni e criticità) si erano affermati tra gli anni '50 e gli anni '70 (Martin and Moroni 2007)). L'uso degli spazi pubblici legato alle dinamiche "tradizionali" (descritte da Martin e Moroni nei capitoli del loro libro a proposito dei quartieri popolari del centro storico sventrati con il piano della "racchetta" degli anni '50) che resisteva, seppure parzialmente mutato, solo in quelle poche zone nelle quali l'illegalità diffusa si era andata a sovrapporre con il sentimento anti-istituzionale dei movimenti (il più noto è il caso del quartiere Ticinese), viene meno in modo rapido e drammatico. Allo

stesso tempo, le “nuove” forme di solidarietà di quartiere connesse alla migrazione e all'identità operaia (che rimandano, in modo non necessariamente politico, all'autogestione di spazi pubblici e semi-pubblici) non riescono a far fronte all'onda montante del processo di individualizzazione.

Sul piano dell'attività dei movimenti urbani, negli anni'80 si assiste ad un travolgente riflusso dopo oltre 15 anni di mobilitazione urbana, segnato dalla deriva armata, dal diffondersi dell'eroina e dalla repressione sistematica dell'attività dei movimenti. All'interno di questo quadro che molti militanti definiscono “terra bruciata”<sup>40</sup> i Centri Sociali<sup>41</sup> assumono il ruolo di luoghi di auto-reclusione in un momento nel quale gli spazi pubblici non sono più utilizzabili. L'impatto drammatico sulle biografie dei soggetti che sperimentano questa transizione emerge dalle parole di questa militante:

*“ Io vivevo in un quartiere fortemente periferico operaio, in cui la sera non c'era mai un cazzo da fare. A quattordici anni ho iniziato a frequentare il collettivo della mia scuola, e lì c'era un grande entusiasmo, si sentiva che c'erano delle cose potenti che stavano andando avanti. E anche nel quartiere c'era un Circolo, ed era un luogo per mettersi in contatto con i compagni più grandi, che avevano più esperienza, e anche un posto dove potevi andare la sera, anche solo per chiacchierare e non stare a casa con i tuoi. Poi, alla fine del'77 la mia famiglia si è spostata in un'altra regione, in campagna, e io l'ho presa male perché proprio non mi ci trovavo, e continuavo a sognare Milano e i compagni e tutto il resto. Quando nel '79 sono tornata indietro ho trovato tutto finito, un sacco di gente in galera, e la polizia che faceva quello che voleva, e non c'era più il Circolo ma tutti stavano al bar e si facevano le pere, e io non me le sono mai fatte ma cos'altro potevo fare? Non c'era nient'altro da fare nel quartiere e quindi comunque uscivo con loro e loro si facevano” (, Appunti etnografici, 1°quaderno)*

Emblematico è a questo proposito il processo che porta i punk milanesi

---

40 Questo periodo non ha avuto ancora uno studio approfondito; dal punto di vista della narrativa, si veda “gli Invisibili” di Nanni Balestrini (Balestrini 1987).

41 Eredi dell'attività dei Circoli del Proletariato Giovanile iniziata nel 1975 (Balestrini and Moroni 1997).



(sicuramente la principale componente contro-culturale nella Milano degli anni '80) dalle aggregazioni di piazza verso le ripetute occupazioni del Virus; la tendenza è quella di ripiegare verso spazi di autoghettizzazione, che diano da un lato la possibilità di organizzare concerti ed altre attività culturali (nonché di soddisfare le necessità abitative), e che dall'altro escludano (e proteggano) da una città che viene vissuta sempre più come nemica ed ostile. Per tutti gli anni'80 i Centri Sociali vengono percepiti, sia dall'interno che dall'esterno, come "riserve indiane" nei quali si rifugiano i nostalgici che non sono in grado di affrontare il nuovo decennio "veloce" e "leggero"<sup>42</sup>.

I creativi che maturano le proprie esperienze nella prima fase degli anni'80 lo fanno lontano dai luoghi del Movimento, visto come uno spazio sociale angusto che non permette alcuna forma di sperimentazione. In particolare, diviene evidente una dicotomia molto forte tra l'identità di chi si rifà all'anarchismo pauperista dei punk crassiani o al purismo della militanza degli autonomi e la ricerca di "leggerezza" di quegli artisti che, pur interessati a tematiche contro-culturali, sentono questo decennio come un periodo di liberazione dalla tensione di quelli che hanno vissuto, letteralmente, come "anni di piombo".

Il brano che segue (tratto da un'intervista con uno dei pionieri dell'arte elettronica che è stato vicino all'underground pur sentendosi profondamente estraneo alle logiche della militanza) è particolarmente interessante se viene messo in relazione con quello tratto dall'intervista con la militante riportato poche pagine sopra:

*"Gli anni '70 sono stati effettivamente gli anni di piombo. Io mi ricordo nei primissimi anni '80 una volta che siamo andati a teatro ed abbiamo riso. Per noi era un cosa eccezionale. Negli anni '70 la gente non usciva, il clima era pesante. E poi non potevi permettere di essere*

---

42 Dal punto di vista culturale, l'elemento chiave di questo periodo è l'attività della Calusca-City Lights. Verso la metà degli anni'80 la storica libreria, da più di un decennio centro nodale della diffusione della cultura underground, "apre" all'attività dei giovani punk e new-wave, che daranno in seguito vita alla rivista cyberpunk Decoder ed alla casa editrice Shake. In queste esperienze seminali (ma estremamente di nicchia) si matura la doppia lettura artistico/politica della tecnologia che diverrà poi centrale (non solo nell'ambito dei movimenti) nel corso degli anni '90.

*leggero; gli anni '70 erano pesanti; gli anni '80 sono stati Reagan, Kundera. Lì si è inserita la moda, e quindi il vestirsi in un certo modo... basta guardare i film, nove settimane e mezzo; inizialmente è stato visto come una liberazione, anche perché la mancanza di ideologia diventava improvvisamente possibile, e comunque c'era la creatività e quindi c'era una forma di libertà. Lì c'era il nuovo nascente. Poi hanno esagerato, perché si sono fagocitati. E poi c'è stato l'89, con il crollo del muro, e tutti abbiamo fatto festa” (INT7)*

In estrema sintesi, quindi, chi inizia ad occuparsi di arte elettronica in questo periodo non compirà un vero e proprio percorso di passaggio dall'underground ai mercati, dato che la posizione di partenza non è collocata all'interno dell'area dei movimenti: si tratta piuttosto di creativi atipici rispetto al campo dell'arte inteso nel suo senso più tradizionale che nascono direttamente come tecnici/creativi/professionisti inseriti nei mercati (seppure con ruoli periferici o comunque non chiaramente definiti). Sono figure ibride interessate a ciò che accade nei circuiti del movimento e in alcuni casi vi prendono anche parte, ma la cui attenzione è centrata su processi diversi, orientati a ciò che si percepisce come “nuovo” e “interessante” (mentre quello che accade nei Centri Sociali negli anni '80 viene visto come “nostalgico” e “vetero”):

*“Krizia, Caldaie Beretta, l'Oréal, ditte farmaceutiche, Leoncavallo, discoteche: abbiamo noleggiato le installazioni a tutti”. (INT6)*

Per artisti con un background underground strettamente inteso mettere sullo stesso piano soggetti così diversi sarebbe semplicemente inconcepibile, proprio in virtù della separazione tra le sfere dell'underground e dei mercati in termini di produzione e distribuzione.

Per concludere, possiamo osservare che negli anni '80 le aziende sono state obbligate a prendere la computer art a “scatola chiusa”: le professioni esistenti fino a quel momento erano o strettamente artistiche o strettamente tecniche, e le nuove figure di operatori della computer art sono state in grado di trovare un mercato perché sono state le uniche in grado di mettere insieme due sfere

creando un campo nuovo, in cui artisti “puri” da un lato e tecnici “puri” dall’altro non erano in grado di intervenire. Questi artisti si trovano, di fatto, in una situazione di monopolio che non si può configurare nei termini di un processo di integrazione in senso stretto perché pochissimi dei pionieri proveniva dai movimenti.

#### **4.3 1991-1994: Il mondo è fatto a scale**

Mani Pulite apre per l'Italia un periodo di forte crisi politica, sociale ed economica, particolarmente sentito a Milano dove entra in crisi (tra gli altri) il sistema immobiliare (Bazzaco and Origoni). Per i pionieri della computer art, legati a doppio filo con le industrie, con i mecenati della grande borghesia milanese e con la pubblicità, questa crisi segna l'inizio di una transizione che per molti significherà il passaggio, provvisorio o definitivo, ad attività derivate (insegnamento, programmazione “dura”, pubblicità) o radicalmente diverse; altri, tendenzialmente quelli che provengono da famiglie particolarmente agiate, continuano a lavorare nel campo delle arti elettroniche, alla ricerca di una nuova identità artistica e professionale. E' paradossale il fatto che la crisi arrivi proprio nel momento in cui sembra che il campo della computer art abbia saldato definitivamente i propri legami con il mondo dell'industria e dell'entertainment (cosa che succede, più o meno in questo stesso periodo, nelle principali altre economie avanzate). Invece, praticamente, scompare.

*“Negli anni '80 la tecnologia costava tantissimo ma i soldi giravano. Poi negli anni'90 con tangentopoli tutto il giro dell'arte è finito, ad esempio il farmaceutico è fallito tutto quindi chi lavorava anche per loro ha chiuso bottega”.*  
(INT6)

Di fatto, molti dei pionieri della computer art scelgono strade trasversali e poco visibili per la maggior parte degli anni '90 (tendenzialmente divenendo dei tecnici di alto livello, o lavorando nel campo dell'alta formazione collegata alla comunicazione); le ragioni di queste scelte sono molteplici. Sicuramente è

importante il fatto che molti di loro abbiano raggiunto un punto biografico che impone una scelta verso auto-rappresentazioni, carriere e introiti più stabili e sicuri. Un elemento altrettanto importante è il fatto che la maggior parte dei computer artist non vogliono, o non sanno, cogliere in tempo la svolta tecnologica e sociale costituita dall'avvento di internet; motivo per cui la ricerca di molti di loro prende delle strade divergenti che riconfluiranno assieme negli anni 2000<sup>43</sup>.

Un altro elemento che alcuni intervistati hanno messo in evidenza è che la disponibilità di risorse tecnologiche ed economiche della fine degli anni'80 ed inizio dei '90 aveva creato delle aspettative che sono state completamente disattese a causa della crisi dei mercati del '91-'92.

*“Loro hanno fatto un lavoro straordinario. Ma si erano abituati troppo bene, perché c'era un periodo in cui in tanti erano disposti a dargli soldi per molti progetti. Non è come per quelli che sono venuti dopo, che hanno imparato a fare tutto da soli. Quando il rubinetto si è chiuso, sono rimasti tagliati fuori” (, Appunti etnografici, 2°quaderno)*

Tuttavia, alcuni di questi soggetti continueranno il loro lavoro, connotandosi in modo sempre più marcato come artisti (costruendo quindi dei percorsi istituzionali più vicini ai modelli tradizionali, se non nel campo delle arti visive in quelli della danza o delle arti performative) o professionisti della comunicazione multimediale (inserendosi in percorsi di cooptazione o istituzionalizzazione).

Da un punto di vista più generale, quello che risulta centrale per questo lavoro è che un intero sistema politico imprenditoriale, caratteristico della città degli anni '80, entra rapidamente in crisi: un'intera classe dirigente viene spazzata via, e nuovi attori sociali, politici e culturali si contendono un'arena pubblica rimasta improvvisamente a corto di attori e di comparse. Chi beneficia di questo capovolgimento sono i movimenti urbani, che si trovano improvvisamente

<sup>43</sup> Una parte del network degli artisti e dei teorici che hanno sviluppato la computer art negli anni '80 si riuniranno attorno alla mostra annuale di arte elettronica Techné.

davanti una città politicamente allo sbando, ricca di immobili di proprietà incerta o le cui vendite sono state bloccate a causa di processi o fallimenti. E' la condizione ideale per una nuova stagione di occupazioni.

Un altro elemento importante è che l'anno accademico 1989-1990 aveva visto la nascita della Pantera, il primo movimento studentesco realmente efficace ed innovativo da diversi anni a quella parte, sia per quello che riguarda il repertorio d'azione che per la capacità di coinvolgere nuove leve nei ranghi degli attivisti. Si tratta di un movimento che, pur rimanendo confinato negli spazi e nei tempi dell'università, si va caratterizzando con una forte identità musicale; questo elemento è importante perché segnerà, nel tempo, una differenza fondamentale con la vita culturale underground della maggior parte degli altri paesi europei<sup>44</sup>.

E' la nascita delle posse: miscuglio di rap, raggae e raggamuffin, strettamente connotato in chiave territoriale, dato che nel giro di pochissimi anni quasi ogni città avrà un proprio gruppo che lavora con il dialetto locale. Si tratta di un fenomeno embrionale ma fondamentale per quello che riguarda il campo dell'arte elettronica in Italia, in quanto segna il superamento della musica suonata dal vivo ed il primo approccio con le tecnologie di produzione digitali<sup>45</sup> per una generazione che era stata esclusa della stagione della musica elettronica degli Stati Uniti e dell'Inghilterra della seconda metà degli anni'80.

#### **4.4 1994-2001: creativi, tecnologi e attivisti alle prese con la new economy**

---

44 Un certo sostrato politico era inevitabile nell'attività della maggior parte dei musicisti degli anni '70; si trattava, prevalentemente, di un approccio di ribellione "esistenziale" (basti pensare all'attività di Guccini o De André), che raramente toccava temi e questioni direttamente connesse alle dinamiche interne dei movimenti. Nella seconda metà degli anni '70 si ebbe un parziale cambiamento con l'attività, marginale rispetto a quella dei grandi mercati, di cantautori come Manfredi o Gianko, o gruppi come gli Stormy Six. Più in generale, comunque, la musica era una questione secondaria nella vita dei movimenti sociali.

45 Inizialmente, la musica delle posse viene prodotta con tecnologie estremamente rudimentali, legate più che altro alla pratica del DJing e al mondo hip-hop. Ma in breve tempo, in fase di produzione i musicisti delle posse si troveranno di fronte campionatori, sequencer, sintetizzatori. Un intero mondo di approcci tecnologici nuovi alla produzione.

#### 4.4.1 1994-1997: Geek wanted

Lo sviluppo della New Economy, con il moltiplicarsi di investimenti, la crescita tumultuosa dei profitti e l'emergere di inedite figure professionali) raggiunge l'Italia con un leggero ritardo rispetto agli altri paesi, ma in breve tempo si consolida il mercato locale dell'ICT nell'area metropolitana di Milano, soprattutto per quello che riguarda il software dedicato alle aziende, alcune produzioni ad alta tecnologia e varie applicazioni per la comunicazione. La giunta Albertini (ex Presidente di Federmeccanica) del 1997 garantisce una nuova stabilità al mercato grazie alla fiducia di cui il Sindaco gode presso gli imprenditori. Un elemento dell'economia urbana determinante per la storia di cui stiamo parlando è costituito dalla nascita di un mercato nazionale delle etichette indipendenti (Magaudda 2002), che non necessariamente hanno sede a Milano ma che vedono comunque la città come protagonista della produzione o della distribuzione.

Come conseguenza dell'avvento della new economy e dell'improvvisa disponibilità di hardware e software più potente e flessibile a prezzi accessibili, inizia ad accendersi un interesse per le nuove tecnologie anche in gruppi sociali diversi da quelli degli addetti ai lavori. Già da anni le comunità informatiche, sviluppatesi attorno alle BBS<sup>46</sup>, avevano messo in relazione tra di loro soggetti tecnofili: professionisti e appassionati, con una discreta componente di attivisti interessati al rapporto tra nuove tecnologie e critica sociale; si era venuto così creando un tessuto fortemente underground di operatori caratterizzati da uno spiccato know-how ricombinatorio<sup>47</sup>. E in molte aziende di Milano, interessate

---

46 BBS è l'acronimo di Bulletin Board System, un sistema diffuso negli anni precedenti ad internet per l'accesso e la condivisione di file e informazioni. Nella storia underground di Milano due BBS sono particolarmente importanti: ECN e Cybernet. La prima, acronimo di European Counter Network, era nata con l'obiettivo di divenire il nodo italiano di un network europeo di informatica underground, poi abortito. Si trattava della BBS più "politica" in senso tradizionale, che negli anni migrò anche attraverso una serie di spazi fisici costituendo di fatto i primi hacklab italiani. Cybernet, invece, era il network attorno cui si aggregavano gli sperimentatori underground dell'area Decoder/Shake, la cui ricerca era più legata al rapporto tra arte e tecnologia.

47 Più che in altri periodi, in questa fase storica valeva "l'arte di arrangiarsi", cioè di utilizzare hardware e software in modi non previsti violando intenzionalmente i vincoli imposti originalmente dai progettisti.

all'informatizzazione ma senza le conoscenze necessarie a gestire questo processo, sono proprio i "tecnologisti" che vengono dalle aree di movimento a fare da tramite con le aziende della New Economy.

*"Io sapevo usare Internet. Il web c'era da poco ma io usavo internet da prima di Internet perché ero nelle BBS underground. Quindi gli ho spiegato le cose base, come mandare le e-mail, come mandare le foto via mail invece di usare i pony express. Come organizzare i lavori. Io ho lavorato sull'evoluzione dei mezzi di produzione. Ero un tecnologista: era un know-how che mi ero fatto con ECN, con Decoder, etc. Andavi negli uffici e avevano i computer molto più potenti; ma non sapevano usarli."(INT9)*

In questi anni, quello che interessa al mercato può venire fornito, prevalentemente, da due tipi di soggetti diversi: da un lato ci sono i pochi professionisti che sono stati in grado, nel corso degli anni '80, di costruirsi un bagaglio di conoscenze e di esperienze nei nascenti mercati high-tech che si andavano sviluppando in altri paesi; dall'altro, c'è un gruppo eterodosso di "geek" nostrani con una formazione non ortodossa ma che proprio in virtù del loro eclettismo sono in grado di assemblare e manipolare software, hardware e contenuti con un'ampiezza di vedute spesso assenti nel primo gruppo.

*"ECN era un ricettacolo di cervelli eccezionali. Io ero un ragazzino, ma gli altri erano tecnologisti, c'erano dei pionieri dell'immagine, un sacco di persone, molte autodidatte, che andavano incontro alla tecnologia realizzando cose straordinarie. Quasi tutti adesso lavorano nelle corporations, Mondadori, Mediaset, o fanno consulenze." (INT9)*

In questo primo periodo, il mercato locale è soprattutto alla ricerca dei saperi strettamente tecnologici, volti alla riorganizzazione dei processi di produzione, mentre non ha ancora sviluppato un interesse definito nei confronti delle risorse più strettamente simboliche. Il reclutamento di queste figure avviene attraverso diversi canali: spesso sono i soggetti stessi che si pongono alla ricerca attiva di impieghi nel settore informatico; altrettanto spesso, le BBS (assieme alle fiere

dell'informatica ed ai negozi specializzati) fungono da “brodi di coltura” per la germinazione di contatti trasversali tra i mondi. Alcuni di questi soggetti manterranno un lavoro stabile, mirando alla costruzione di una carriera, mentre altri cambieranno spesso impiego applicandosi a campi anche molto diversi e alternando periodi di lavoro altamente remunerato a “periodi sabbatici”<sup>48</sup>.

*“In Italia non c'era nessuno preparato. C'era un sacco di gente che aveva solo un'infarinatura di queste cose che non aveva grandi skill ma che è riuscita a vendersi e mettersi in posti chiave”. (INT9)*

I primi veri e propri processi di transizione tra l'underground e i mercati avvengono nel corso degli anni '90, nel momento in cui si viene a costituire una scena alternativa forte ed eterogenea che rappresenta un bacino di potenziali know-how altamente specializzati appetibili per dei mercati che si sono fatti cogliere relativamente impreparati dalla rapida diffusione di una nuova tecnologia che incide profondamente sulle forme stesse della produzione.<sup>49</sup>

E' proprio in questi anni che si vanno sviluppando i primi conflitti tra quelli che poi si chiameranno hacktivist (hacker+activist) e la vecchia guardia del mondo dei centri sociali. Si tratta di differenze di lettura del rapporto tra tecnologia e attivismo politico che, se in parte si possono ricondurre alla dialettica tra approccio marxista “italiano” e libertarismo “all'americana”, in realtà riguardano principalmente l'interpretazione dello strumento (e della consapevolezza del suo utilizzo) come mezzo o come fine.

*“Il problema è che i CS credevano che ECN fosse un megafono del movimento, Questo poi ha portato ad una rottura perché volevano che diffondessimo i loro contenuti, non i nostri (...) I compagni legati alla tradizione leninista o operaista non capivano il nostro discorso. Ci continuavano a chiedere: qual'è il soggetto politico che*

---

48 Si tratta di un tratto caratteristico di quelle che Pratt ha definito “carriere bulimiche” (Pratt 2000).

49 In questo primo momento si richiedono saperi fortemente specialistici collegati alla tecnologia “dura” ed al mondo delle reti: i primi ad esseri “pescati” sono i tecnologi. E' interessante osservare che probabilmente sono quei soggetti che riescono, in una prospettiva di lungo periodo, a gestire meglio le implicazioni etiche e morali dell'integrazione dal punto di vista dell'autorappresentazione<sup>1</sup>.



*opera la vostra rivoluzione? Pensate che il ragazzino bianco che sta davanti al computer sia in grado di diventare un nuovo soggetto rivoluzionario? Loro continuavano a pensare all'operaio, ma l'operaio nel frattempo aveva voltato le spalle a queste cose ed aveva scelto Berlusconi. Tutti eravamo senza bussola, ma i movimenti tradizionali cercavano le risposte nel passato, mentre noi la cercavamo nel futuro". (INT9)*

Questo contrasto produsse un meccanismo che ritroveremo anche in seguito, per il quale alcuni soggetti portatori di valori e repertori d'azione innovativi finiscono per essere espulsi (o per auto-espellersi) parzialmente o completamente dall'area gravitazionale dei movimenti a causa delle pressioni esercitate dai militanti "tradizionalisti". Si tratta, probabilmente, di un problema di riconoscibilità dei pattern d'innovazione<sup>50</sup>.

L'ostracismo nei confronti di tutto quello che non è strettamente politico tiene fuori dalla scena underground di questo periodo quella che già dagli anni '80 è la "musica nuova": il composito universo musicale della techno e della house. Si tratta di uno dei principali mutamenti di paradigma della popular music degli ultimi secoli e, sicuramente, quello a più alta componente tecnologica; ma si tratta anche di un fenomeno che in Italia è stato inizialmente recepito dai movimenti come il simbolo stesso del disimpegno e del nuovo edonismo apolitico.

*"All'inizio degli anni '90 ho iniziato a mettere dischi techno, non nei CS ma nelle discoteche. E guadagnavo più di adesso. Però nei CS non c'era lo spazio per queste cose." (INT9)*

Parlando dei centri sociali, è importante evidenziare come in questi anni una serie di congiunture particolarmente favorevoli creeranno delle condizioni nuove per il fenomeno che stiamo analizzando. A partire dal 1994 l'economia milanese sembra riprendersi, o almeno iniziare un nuovo corso sotto l'egida della Seconda Repubblica. Nonostante questo, il mercato immobiliare continua a

---

<sup>50</sup> Philopat, in "Costretti a sanguinare" evidenzia dei meccanismi molto simili all'inizio degli anni '80 nei rapporti tra gli occupanti del Vidicon (propriamente interessati ad un discorso prima artistico, poi politico) e i militanti dell'area dell'autonomia diffusa (1998).

sentire il trauma di Tangentopoli: da un lato, il quadriennio della giunta leghista (1993-1997) viene ricordato come il periodo dei “cantieri bloccati”, mentre dall'altro vanno comunque avanti i progetti di riconversione delle ex aree industriali<sup>51</sup>. Contemporaneamente, lo sgombero del Leoncavallo (1994) e le successive nuove occupazioni e manifestazioni fanno di Milano uno dei centri nevralgici del rinato Movimento. In pochi anni le occupazioni in città si moltiplicano, favorite in modo determinante dall'abbondanza di spazi dismessi (industriali e non) o “bloccati” per vicende giudiziarie e politiche. In pochi anni, ai Centri Sociali, che avevano svolto la funzione di preservare la memoria storica della stagione di mobilitazioni dei decenni precedenti, si affiancano nuove occupazioni che opereranno una sperimentazione considerevole sia sulle forme di azione, sia sulle forme di socialità e sulla produzione culturale, fungendo da canale di comunicazione internazionale con altre scene underground (soprattutto musicali, ma non solo).

#### 4.4.2 1997-2001: Another sound

Quanto detto a proposito dell'accessibilità tecnologica dei computer vale anche per la tecnologia della sperimentazione audio e video che, seppur con qualità bassa, inizia ad essere realizzabile a costi molto più contenuti che in passato. In tempi relativamente brevi alcuni soggetti che fanno parte della scena artistica e tecnologica underground hanno l'opportunità di relazionarsi con le agenzie di produzione (prevalentemente musicale) ed organizzazione di eventi che sono alla ricerca di “saperi combinatori” legati alle nuove tecnologie.

*“Ho iniziato con il super8. Poi ho comprato un videocamera HI8, a metà degli anni'90. E lì i videoclip hanno catturato il mio interesse. Se stavi sveglio di notte vedevi i videoclip più incredibili. Lì è iniziato il mio percorso. Per un anno ho documentato tutti i giorni, e lì sono entrato in simbiosi con lo strumento. Non avevo un sistema di montaggio, e quindi montavo in camera mia.*

---

51 Come, ad esempio, l'inaugurazione dei poli Bicocca e Bovisa nel 1997.

*Per un anno tutto quello che mi succedeva intorno lo montavo in macchina”(INT20).*

Si tratta di una seconda fase dei processi di passaggio, che avviene con modi e finalità molto diverse, innanzitutto perché la forma espressiva attorno alla quale si aggregano è la musica, in modo particolare la nuova musica pop alternativa legata agli ambienti underground. La causa principale di questo mutamento di scenario è, probabilmente, l'apertura di un nuovo mercato, quello della “musica indipendente” italiana: una vasta produzione originata dall'alveo dei nuovi movimenti, fortemente innovativa rispetto alle tradizioni precedenti, influenzata dall'importanza del “messaggio” messa in evidenza dalle posse, ricca di collegamenti internazionali (producer, DJ, etc) e in cui l'utilizzo della tecnologia nella produzione e nell'esecuzione non viene più visto come un tabù. Più in generale, come osserva uno degli intervistati:

*“Ci sono state due ragioni per cui tutto questo è diventato attrattivo per le aziende e per il mercato: una simbolica ed una di risorse e di richiesta di competenze. Quella simbolica è lo scioglimento della categoria di underground nel corso degli anni '90 verso un'accettazione, una condivisione cool o mainstream... fino alla fine degli anni '90 quell'aria lì era un'aria preziosa che rappresentava un target non mappato di potenziali opinion leader che successivamente sarebbero transitati verso posizioni aziendali, forse dirigenziali, con un ruolo di player significativi.” (INT 17)*

E' un momento particolare, di breve durata, in cui il mercato subisce una forte crescita che verrà poi stroncata negli anni più recenti dalla crisi generale del mercato discografico e soprattutto da quella delle piccole etichette, causata da una generale flessione dell'economia ma anche dall'introduzione di tecnologie come l'mp3 ed il peer-to-peer. Questo mercato attira sia musicisti che video-maker, spesso provenienti dagli stessi network. Uno di loro ha parlato di sé stesso come una “mosca bianca”, un soggetto inserito in un contesto aziendale ma allo stesso tempo completamente estraneo (almeno all'inizio) alle sue logiche:

*“A un certo punto dopo un anno di esperimenti la gente che frequentavo, i Casino Royale, dovevano fare un videoclip ed hanno deciso di fare un esperimento e invece di affidarsi al solito regista hanno portato me in una casa di produzione e mi sono ritrovato sul set. E da lì ne ho fatto uno dopo l'altro. Il primo videoclip che ho fatto ha vinto un premio”. (INT20)*

Se già esisteva un mercato underground relativamente indipendente, quali sono le motivazioni che spingono questi artisti a dialogare con il mercato mainstream? Sicuramente ha un'importanza fondamentale il fattore economico, dato che in questo periodo sono facilmente accessibili somme relativamente cospicue per chi è in grado di lavorare su immaginari innovativi.

Inoltre, gioca sicuramente un ruolo centrale la volontà di misurarsi con un sistema produttivo diverso, più professionale e che permette di raggiungere un pubblico più vasto.

Infine, viene dato valore alla possibilità di lavorare con strumentazioni d'avanguardia in strutture produttive che riconoscono e finanziano la loro creativa, in contrapposizione all'agire entro la scena dei movimenti nel quale si deve affrontare costantemente una guerra di posizione a proposito della legittimità politica del proprio operato.

*“Ad un certo punto c'era l'opportunità di fare cose anche più commerciali, e subito i compagni rompevano i coglioni: “siete dei venduti!”. Ma come? Se c'è l'opportunità di andare a suonare alla RAI perché devo dire di no, se poi vengo qua per cento lire e tu i soldi li pigli e li usi per finanziare le cose politiche? Perché cosa succedeva? Perché in linea di massima era dovuto il fatto che andavi a suonare e non prendevi mai una lira. Non è mai accaduto che si diceva: ok, tu hai delle competenze, io ho una struttura, ci organizziamo in una maniera un po' professionale, c'è un cash-flow, se io ti pago non vai a suonare dagli stronzi, e sempre stato tutto molto così... monta, smonta, la sottoscrizione, suona, tieni cento lire e grazie mille, tieni una pasta di merda, e se dicevi qualcosa: “guarda che noi qua ci facciamo il culo per fare la rivoluzione””. (INT12)*

I giovani creativi che vengono dall'underground si trovano così sospesi tra due mondi. Il mondo di provenienza provvede ai principali compiti di definizione e costruzione dell'identità; è, inoltre, il campo dove vengono maturate competenze nuove e difficilmente producibili altrove. Allo stesso tempo, si tratta anche di un campo che viene vissuto come asfittico e incapace di produrre la progettualità di lungo termine necessaria per una crescita personale e creativa. Sul fronte opposto, il mercato accoglie i soggetti con denaro, possibilità di lavorare con tecnologie sofisticate in progetti di ampio respiro, e provvede a una nuova definizione della loro identità in quanto "professionisti". La disponibilità da parte delle aziende a investire risorse notevoli in queste dinamiche rientra chiaramente nel quadro generale dell'aumento della componente del valore immateriale della produzione del capitalismo avanzato.

I mercati hanno bisogno di una differenziazione dei prodotti basata sul design e sull'estetica, ed è per questo che iniziano a cercare nei mondi dell'underground creativi che siano in grado di lavorare su immaginari innovativi, ancora prevalentemente sconosciuti al pubblico mainstream. Forse la principale competenza che viene ricercata è quella che un intervistato ha definito "sapere combinatorio": la capacità di fondere insieme immaginari, visioni, tecnologie e metodologie eterogenee in un progetto originale.

Si tratta di un momento particolare, nel quale le aziende non riescono a capire a fondo cosa esattamente producono i soggetti che vengono integrati, ma sono comunque disposte a scommettere sulle potenzialità di innovazione delle nuove forme di espressione.

*“La casa di produzione mi ha lasciato lo spazio fisico per avere un laboratorio per fare le mie cose, delle quali loro non avevano un controllo e non avevano troppo chiaro neanche cosa stavamo facendo. Erano tutti individui che venivano dall'underground. Sono entrati nel progetto collettivo perché li ho conosciuti in Pergola (...). Gli executive producer non avevano idea di cosa stavamo facendo ma gli sembrava tutto molto divertente. Gli unici due che capivano cosa stavamo facendo hanno creduto*

*in me e mi hanno seguito, anche dopo che sono uscito dall'azienda. Erano due persone che facevano da ponte. L'executive e lo squater non potevano comunicare. Non eravamo in un sistema, eravamo in una bolla che era all'interno di un sistema, autonoma" (INT20)*

Per quello che riguarda questi processi di integrazione, la principale caratteristica risiede nell'organizzazione dei rapporti di potere: i "tecnologisti", prima, e le "mosche bianche", dopo, iniziano a collaborare con le aziende collocandosi direttamente in posizioni di potere forti; sono in grado, cioè, di far mobilitare presso le aziende notevoli risorse materiali e simboliche<sup>52</sup>. In questo senso, nelle case di produzione hanno un ruolo determinante alcuni gatekeeper i quali, pur non avendo nulla a che fare con l'underground, sono alla ricerca di "teste nuove" e sono disposti a spendere energie e denaro per conquistare e difendere spazi per i propri protetti.

La selezione degli artisti underground avviene, principalmente, in tre modi. Innanzitutto, alcuni dei gatekeeper sono soggetti estranei all'underground ma che hanno (o sono convinti di avere) una sensibilità estetica particolare; questo li mette (o crede di metterli) in contatto con gli artisti per "affinità estetica". In realtà, spesso questa affinità si produce tramite l'assegnazione di una serie di etichette "contemporanee" e "internazionali" ad una serie di produzioni. Il merito principale dei creativi underground in questi anni, infatti, è quello di costruire piccoli ponti tra il mondo culturale milanese (che possiamo definire come abbastanza arretrato, riguardo ai fenomeni di cui stiamo parlando, rispetto a quelli delle grandi metropoli europee) e le scene underground di Londra, Berlino, New York<sup>53</sup>.

---

52 A questo proposito, riporto un'interessante dichiarazione da una conversazione off-records che rende molto bene l'idea di come queste dinamiche abbiano interessato anche i tecnologisti:

Noi a quel punto abbiamo fatto il colpaccio, perché c'era X che faceva il sistemista in quest'azienda e ha detto: o assumete anche i miei amici oppure me ne vado. E capisci che senza di lui lì erano perduti: per cui ci hanno assunti in tre! Per fare cosa poi non era chiaro... fondamentalmente ci facevamo un sacco di strippi negli orari d'ufficio (, Appunti etnografici, 2° quaderno)

53 Un fenomeno molto interessante, al riguardo, è che molte delle scene internazionali a cui si

Altrettanto importante è l'azione dei mass media, che mettono in evidenza l'attività di alcuni artisti producendo curiosi effetti riflessivi. A loro volta, i media possono selezionare un artista sulla base di conoscenze personali del giornalista (scegliendo, quindi, “a caso”) o a partire dall'attività di promoting effettuata dagli operatori professionali che stanno attorno all'artista<sup>54</sup>.

La terza modalità, che molti intervistati vedono come “tipicamente milanese”, è quella dell'attivazione di reti di conoscenze personali che mescolano mondi; nel momento in cui un fenomeno inizia ad essere considerato vagamente “cool”, nelle scene di riferimento iniziano a gravitare una serie di personaggi estremamente eterogenei contraddistinti dal leitmotiv “voglio farvi conoscere alla gente giusta”. Molti artisti, inoltre, hanno background familiari che li hanno provvisti di un capitale sociale ricco e composito, pronto da essere attivato una volta terminata la fase della “sperimentazione esistenziale”.

Nel giro di pochissimo tempo, tuttavia, questi tre meccanismi portano ad un generale surriscaldamento del mercato, perché le risorse a disposizione sono molte<sup>55</sup> e si inseriscono nel sistema un gran numero di soggetti di professionalità incerta, o semplicemente con un bagaglio di esperienze insufficiente.

---

connettono gli artisti milanesi non sono considerate, negli altri paesi, strettamente underground. Il livello di innovazione nella produzione musicale è un ottimo indicatore di quanto riescono a mutare i pattern di decodificabilità all'interno di una sfera culturale: alla fine degli anni '90, ad esempio, nella Top 50 inglese iniziano ad apparire gruppi e musicisti legati alle scene underground di Bristol (Massive Attack, Portishead) o all'etichetta Warp (The Aphex Twin, Squarepusher), proponendo generi musicali e sonorità radicalmente diversi da quelli concepibili negli anni precedenti; si tratta di incontri, di diverso ordine e grado, tra i mondi dei rave, del dub, della musica sperimentale e del pop. In Italia, nello stesso periodo, i gruppi che si possono trovare nella Top 50 propongono tendenzialmente dei generi che sono il prodotto dell'ammorbidimento dei sound inglesi con la tradizione pop melodica italiana (basti pensare ai torinesi Subsonica).

54 In questi anni iniziano a svilupparsi gli elementi embrionali di reti di professionisti che offrono assistenza comunicativa e organizzativa agli artisti underground (spesso a partire dall'iniziativa di alcuni artisti che si dedicano anche all'imprenditoria); si tratta di realtà legate prevalentemente alla musica elettronica, al djing e al vjing. La prima vera agenzia italiana di booking dell'arte elettronica, Digimade, nascerà solo nel 2008.

55 In questi anni si può assistere ad una prodigalità (sostenuta dall'ottimismo generato dalla new economy) che a distanza di pochi anni sembra completamente irreali. Il caso di INT20, da questo punto di vista, sembra paradigmatico: una volta “provato” il suo talento come regista e il fatto che la sperimentazione connessa ai mondi underground può essere uno strumento utile per l'azienda (la prova è costituita dai premi ricevuti e dal successo della critica), gli si concede di organizzare un laboratorio autonomo ed indipendente all'interno dell'azienda, ricevendo spazi, risorse e una notevole autonomia decisionale.

*“E questo è legato alla questione della new economy; nel momento in cui c’è stata questa immissione massiva di denaro a chiunque, a quel punto valeva tutto: non dovevi essere uno specialista, ma potevi essere uno studente sgamato dello IED... a quel punto lì ... quello è uno spartiacque importante”. (INT 17)*

### **I Centri sociali. 3 modelli di integrazione**

Le nuove forme di leisure connesse all’ascolto della musica dal vivo (sicuramente preesistenti, ma che subiscono un forte mutamento con l’arrivo di generi musicali nuovi che implicano forme di socialità diversa) si sviluppano attorno ad alcuni spazi, legali ma fortemente legati alla scena alternativa, come il Rainbow, il Tunnel, il Container, il Binario Zero. Assieme al fiorire delle occupazioni, questo moltiplicarsi dei club fa sì che la Milano notturna degli anni ’90 sia caratterizzata da una grande offerta a prezzi contenuti per molte sere alla settimana. Ancora una volta, nella crescita della proposta creativa di Milano gioca un ruolo fondamentale il mercato immobiliare. In un panorama cittadino ancora in ripresa dalla crisi di Mani Pulite, e comunque in cui l’importanza complessiva del valore prodotto dalle rendite del real estate è infinitamente minore di quella che assumerà nel giro di pochi anni, i costi di affitto e gestione di piccoli locali sono decisamente abbordabili anche per piccoli imprenditori non inseriti nei grandi giri d'affari.

In questa atmosfera di generale effervescenza culturale, alcuni Centri Sociali iniziano ad aprirsi verso nuove forme di socialità nelle quali i consumi culturali sono visti come parte integrante (o complementare) dell’attività politica. Inoltre, iniziano a svolgersi nelle zone industriali abbandonate dell’area



metropolitana i primi rave parties, fortemente connotati sia in senso tecnologico<sup>56</sup> che anti-sistemico.<sup>57</sup> E' proprio in questi punti di svolta che si possono rintracciare, all'interno delle scelte e delle motivazioni dei diversi Centri Sociali, alcuni elementi sostanziali dei processi di sovrapposizione o fusione tra i mondi dell'underground e quelli dei mercati. Dalla ricerca è apparsa evidente una correlazione molto stretta tra i Centri Sociali e le biografie dei creativi; si tratta, probabilmente di un legame più forte che non quello rintracciabile in altri paesi tra creativi e squat. Questi ultimi, infatti, si caratterizzano prevalentemente come occupazioni a scopo abitativo, nelle quali la produzione culturale ha un'importanza decisamente minore; per i Centri Sociali, al contrario, la dimensione abitativa è sempre stata secondaria, essendo il focus dell'attività concentrato sull'organizzazione della militanza e sul tentativo di produrre forme culturali alternative. Vale la pena di gettare uno sguardo più approfondito sulle diverse dinamiche che hanno portato alcuni centri milanesi all'apertura verso nuove forme di leisure<sup>58</sup>.

- **Aperture: il modello Leoncavallo**

Il Leoncavallo è una grossa organizzazione che, provenendo dall'onda lunga degli anni '70, attraverso una serie di processi

---

56 Tutta l'organizzazione del mondo dei rave è centrata sulle nuove tecnologie a costi ridotti, si apre la distribuzione che per la diffusione della musica. Inoltre, l'immaginario "post-umano" che adottano è una rielaborazione semplificata delle istanze cyberpunk e industrial emerse negli anni '80.

57 Sotto molti aspetti, compreso quello dei percorsi biografici dei soggetti che vi prendono parte, la scena dei rave parties è una filiazione del movimento punk degli anni '80. Inoltre, molte delle sue caratteristiche "estreme" (abuso di droga, sonorità e ritmi estremamente più violenti di quelli normalmente esperiti da pubblici normali) gli immaginari prodotti nella scena rave rimarranno "inutilizzabili" per le aziende.

58 Non si tratta, ovviamente, di un fenomeno che ha interessato tutti gli spazi cittadini. Alcuni, legati ad una concezione purista della militanza e generalmente riconducibili alle sfere dell'autonomia "dura" (Garibaldi, Vittoria, Panetteria) e del punk e dell'anarchismo più tradizionale (Laboratorio Anarchico, Villa Litta) hanno rifiutato completamente questa tendenza, producendo anche dei grossi attriti all'interno della "scena".

articolati e complessi, è stata forse la protagonista principale dell'ultima stagione italiana dei movimenti. Sul piano prettamente politico si è indirizzato verso un'istituzionalizzazione sempre crescente, collocandosi (non ufficialmente) in una zona a margine del partito di Rifondazione Comunista e in alcuni casi sovrapponendosi con esso. Al suo interno è maturata l'esperienza di Xhop.

*“Si voleva organizzare un coordinamento tra le realtà che c'erano o che stavano nascendo a Milano, quindi mettere insieme diverse teste e non solo i DJ, ma anche giornalisti, musicisti, organizzatori, cercando comunque di radunare tutti i DJ che erano un po' sparsi, che magari non avevano un'agenzia e che si trovavano le date da soli. L'idea era quella di creare un network e fare degli eventi non legati agli spazi, e poi c'era un'idea sotto che era quella di veicolare dei messaggi, che erano quello di dare un'accessibilità a tutti, tenere basso il biglietto e il drink: quindi pagavi diecimila lire ed entravi in 4 o 5 posti. Poi c'era un discorso sulle droghe, quindi davamo informazioni, si analizzavano le sostanze, distribuivamo l'acqua gratis, la zona chill out, i volumi accettabili. Era un po' una risposta a quello che succedeva in discoteca, dove c'erano state delle morti per ecstasy, perché magari stavi male ed andavi in bagno e c'erano i rubinetti dell'acqua chiusi e dovevi spendere diecimila lire al bar. Poi il fatto che la facevi in Centri Sociali o in club particolari decontestualizzava quello che stava succedendo”. (INT14)*

Si tratta di un fenomeno particolarmente interessante, perché da un lato apre la principale istituzione culturale cittadina (si parla di migliaia di utenti ogni fine settimana) a un approccio

diverso al rapporto tra arte e tecnologia, presto esportate (anche con le stesse esatte formule organizzative) in altre città, dall'altro mette in moto un processo che negli anni andrà a costruire un importante serbatoio di figure con professionalità innovative. Si tratta di eventi artistici e musicali di grande portata, che creano un flusso di denaro considerevole<sup>59</sup> che la “vecchia guardia” tollera solo perché permettono di finanziare progetti politici “seri”. Inevitabilmente, queste aperture mettono in moto dinamiche di difficile gestione: ad esempio, per far suonare alcuni DJ di livello internazionale che hanno contratti di sponsorship vincolanti è necessario esporre sul palco il logo dello sponsor. Sebbene si tratti solitamente di sponsor “non-mainstream”, il livello di compromesso che viene accettato sarebbe stato semplicemente impensabile pochi anni prima.

- **Aperture: il modello Bulk**

I “posti nuovi”, frutto della nuova ondata di occupazioni, si aprono all'elettronica in un modo completamente diverso. Si tratta di luoghi gestiti da militanti molto più giovani, che spesso hanno attraversato solo marginalmente la vita dei “collettivi storici” e si sono formati prevalentemente tramite l'attività dei Collettivi degli Studenti Medi; questo comporta, spesso, una visione attutita del purismo della militanza e una concezione dell'identità “di movimento” come qualcosa fortemente connesso al “mettere le cose in circolo”, ovvero produrre e gestire forme culturali innovative. Luoghi come Bulk e Breda hanno a disposizione grandi aree dismesse, di cui la città non ha ancora deciso cosa fare, e guardano con interesse al

---

<sup>59</sup> Un intervistato ha parlato di un guadagno annuale di 200.000 euro, ma si tratta probabilmente di una valutazione per difetto, o forse al netto della retribuzioni di tutti i soggetti coinvolti nell'organizzazione.

mondo dell'attivismo culturale e artistico. Si tratta di luoghi che vedranno il proliferare di studi video e musicali, hacklab, cineforum, laboratori di ogni genere in cui la tecnologia non viene vista più come un ostacolo ma come uno strumento indispensabile per le nuove necessità comunicative che l'attività politica comporta. Ne consegue che anche le forme di socializzazione sono prevalentemente orientate al mondo dell'arte elettronica, non solo dal punto di vista della musica (che rimane comunque il motore fondamentale) ma anche da quello del vjing, della videoarte, della software art e delle installazioni interattive.

Per chi fa parte di queste esperienze il problema della coerenza politica è decisamente attutito rispetto a quello che avviene per i loro colleghi più anziani. Soprattutto per quello che riguarda il Bulk, conta molto il fatto di essere un gruppo estremamente numeroso ma molto omogeneo dal punto di vista anagrafico.

*“Se devo mettere uno spartiacque, è l'occupazione del Bulk. Perché noi più grandi eravamo un po' di qua è un po' di là, tra le cose più serie e quelle più festose, e loro ci hanno dato un mano, e noi l'abbiamo data a loro, facendogli imparare a fare quel mestiere. (...) Il Bulk era molto omogeneo, con una fascia di età simile; loro prendevano decisioni condivise, tutti insieme, mentre al Leoncavallo noi eravamo in 3 a prendere decisioni. E quando hai un preventivo da 40 mila euro devi decidere ed essere veloce. Ero quasi un po' invidioso. A me piaceva lavorare con loro che avevano un modo di lavorare interessante”.*  
(INT14)

- **Aperture: il modello Garigliano**

Garigliano, infine, rappresenta un'esperienza limite di questi anni. Occupato da alcuni artisti nel '91 nel quartiere Isola (nello stesso periodo del vicinissimo Pergola, altro luogo che seguirà un percorso per certi versi simile), è il prodotto di una visione "alternativa" in senso più culturale che non strettamente politico:

*“Garigliano era nato perché: mi sono rotto il cazzo del Leoncavallo, mi sono rotto il cazzo di Conchetta, io e 5 miei amici prendiamo e ci occupiamo il nostro posto. Era il '91. Noi ci siamo resi conto che se ognuno in questa città prende e tira su un piccolo gruppo basato sull'intesa personale, non per forza sull'ideologia politica, magari le cose vanno in un altro modo. Questa era la nostra formula. Abbiamo 18, 19, 20 anni, ci prendiamo questa cosa ed abbiamo un'identità diversa da X. Ma come... ma chi cazzo siete voi? Noi siamo noi, voi siete voi. Noi facciamo il ristorante, il cinema, il baretto, noi diamo da bere nei bicchieri di vetro. Noi facciamo il party con MTV, che non era MTV di adesso, perché se facciamo il party raccogliamo i soldi e andiamo in Jugoslavia a portare i soldi” (INT12)*

Si tratta di network relativamente piccoli, ma con un forte grado di specializzazione di connessione con centri di produzione dell'innovazione culturale internazionale a vari livelli.

*“Io ricordo che già nel '95-97 fin da subito le persone che occupavano Garigliano producevano quel sapere altamente tecnico che veniva poi usato dal mondo della moda e delle sfilate; quindi da un lato la questione di una produzione altamente tecnica*

*specializzata: questo mi fa dire che forse la più grande funzione che la cultura dei centri sociali ha avuto è stata quella di strutturare una classe tecnica specializzata". (INT 17)*

E sono proprio questo tipo di iniziative, nelle quali per la prima volta spazi occupati vengono aperti a iniziative organizzate assieme a grandi attori del mercato dell'entertainment, ad aprire delle rotture fortissime con il resto del panorama underground.

*"In quei primi anni '90 MTV faceva delle cose da paura. Giravano le videocassette. Quella cosa è successo tra il '93 e '94, nella prima guerra in Bosnia. Dal punto di vista della creatività era una cosa internazionale e fighissima. In un posto come il Leoncavallo avrebbero detto: "figa, ma che cazzo di merda è?". Anche a me adesso mi hanno rotto il cazzo. Ma prima... ci davano i soldi, ci davano la parabola che a noi in casa faceva comodo..." (INT12)*

L'esperienza di Garigliano è particolarmente significativa nell'ottica che stiamo usando per questa ricerca: si è trattato di un luogo prevalentemente centrato sulla produzione immateriale, fin dall'inizio molto più aperto degli spazi tradizionali al dialogo con sfere diverse da quelle dell'underground e molto interessato alla produzione di uno "stile di vita" che andasse oltre l'antagonismo politico tout court. Tutti questi elementi ne hanno fatto una sorta di polo d'attrazione per le trasformazioni sociali che hanno rapidamente cambiato il volto del quartiere, mettendo in evidenza (agli occhi degli stessi occupanti) il circolo vizioso che connette movimenti urbani, produzione immateriale e

processi di gentrificazione.

*“(Forse) è stato uno sbaglio anche essere stati come siamo stati. Perché fare le cose come le abbiamo fatte ha portato tanta gente diversa, che poi ha visto l'Isola, che era un posto carino, c'erano le case occupate. Quindi: ho i soldi, compro la casa. Ed è diventato trendy; ma questo succede a tutte le città europee, è nelle dinamiche di cambiamento della città. (...) La mia ex moglie quando abbiamo fatto il ristorante ed è iniziata a venire la clientela più fighetta-alternativa diceva che era il primo passo e che questa situazione ci avrebbe inculato. Ed era vero. Abbiamo tirato una volata al quartiere Isola. Ma questo succede per forza. Noi dobbiamo incazzarci solo con noi stessi”.* (INT12)

Questo meccanismo è stato messo in evidenza più volte in letteratura (Harvey 2002). L'elemento interessante che è emerso dal campo di Milano è che, di fronte all'evidenza di questi processi, da parte del movimento nel suo complesso si sono stabilite due tipi di reazioni. Da un lato l'approccio che potremo definire “purista”, che ha rifiutato incondizionatamente ogni tipo di istituzionalizzazione; una scelta di questo tipo ha avuto una sua efficacia fintanto che il movimento era nel suo momento di massima espansione, ma quando l'onda è tornata indietro ha trascinato con sé sia gli spazi che la resistenza attiva alla gentrificazione. Dall'altro lato, alcuni soggetti e gruppi meno condizionati dalle logiche del movimento hanno tentato (in ritardo) di avviare processi di istituzionalizzazione per gli spazi occupati, nella convinzione che la legalizzazione fosse il passo necessario per costruire dei progetti di lungo corso.

*“Io ho fatto la scommessa di acquistare Garigliano nel '2000, dopo che è nata mia figlia, ed era già ripartito tutto il meccanismo dell'investimento sul mattone dopo Tangentopoli. Il nostro progetto era quello di entrare a far parte di una cooperativa (...) a proprietà indivisa (...) era una cosa molto militant e molto corretta. Acquistare l'immobile, avere degli spazi comuni da affittare e da gestire, quello è il tipo di passo che noi dovevamo fare per portare a casa qualche vittoria. Rapportarsi con il mondo e creare un precedente (...). Questo meccanismo è saltato perché noi l'abbiamo fatto partire un pelo in ritardo. E sembrava anche strano; perché sono tutti alternativi e tutto il resto, ma poi quando tu arrivi e dici: vuoi mettere una firma ed impegni il tuo tempo per i prossimi vent'anni su questo progetto? Diventi grande, fai una scelta. Nel nostro mondo, tutti ti dicono “no, aspetta un attimo, perché l'anno prossimo vado a Berlino, di qui, di là”. Però le cose non è che ti vengono regalate, è lavoro, è impegno, è serietà. E lì noi siamo sempre crollati. E' anche vero che era estremamente difficile, ma è matematico. Se ti fai 60 cylum al giorno non puoi far l'imprenditore e gestire delle economie. Purtroppo era insito che sarebbe crollato tutto, e chi aveva un po' più di talento se la sarebbe cavata”.(INT12)*

Questo brano d'intervista, e molti altri, sembrerebbero suggerire che uno dei principali elementi che si sono andati a inserire nelle dinamiche che abbiamo preso in considerazione è l'incapacità, o l'impossibilità, di costruire un percorso progettuale di lunga durata, organizzarsi come sfera di produzione e di consumo relativamente indipendente rispetto ai mercati tradizionali. Ma a cosa è dovuta questa mancanza?



La maggior parte degli intervistati ha identificato la responsabilità in elementi di matrice culturale, mettendo in evidenza come l'underground politico e culturale milanese e italiano siano afflitti in modo endemico da forme di “ribellismo giovanilistico” che non sono in grado di produrre percorsi di lungo periodo.

*“Noi abbiamo sempre puntato sulla costruzione di un immaginario, di forme di aggregazione giovanilistiche. Poi arrivi a trent'anni, hai dei figli, e non te ne frega più niente di andare a bere delle birre a 100 lire. Magari vorrei dei posti dove lavorare o degli asili fighi per mia figlia. La città è un'altra cosa. L'abbiamo presa un po' rebel, outsider, senza prendersi le responsabilità, non siamo stati lungimiranti, ed adesso non c'è più un metro quadro” (INT12).*

I Centri Sociali divengono quindi, nell'arco di pochissimi anni, sia spazi di produzione per prodotti immateriali che vengono consumati anche fuori dalla sfera dell'underground che spazi di consumo per prodotti immateriali che provengono “dall'esterno”. La logica della leisure diventa sempre più centrale; e non è un caso che questo avvenga nel quadro di un cambiamento generale delle modalità di produzione del capitalismo avanzato, che cerca nell'esperienza una nuova fonte di produzione di valore (Boswijk et al. 2007)

Per concludere questa parte, è necessario mettere in evidenza come tra il '99 e il 2001 avvengano almeno due passaggi fondamentali. Per quello che riguarda l'economia urbana nel suo complesso, si arriva al momento di culmine della

new economy, caratterizzato dall'entusiasmo generalizzato per tutto ciò che concerne la tecnologia: questo segna un passaggio massiccio di varie tipologie di creativi e tecnici dall'industria culturale tradizionale al web. Dal punto di vista dei movimenti, il XXI° secolo si apre con una grande effervescenza politica, caratterizzata dall'emergere di movimenti transnazionali con nuovi obiettivi (riduzione del debito dei paesi poveri, lotta al controllo informatico, contrasto dell'attività del WTO) e nuovi repertori di azione (mediattivismo, hacktivismo, rielaborazione di strategie spettacolari d'ispirazione situazionista). La molteplicità delle tradizioni, delle analisi e dei repertori d'azione in gioco fa sì che si inizi a parlare di movimenti al plurale e non più di un Movimento monolitico.

Per il campo di cui stiamo parlando, l'elemento più importante è probabilmente la nascita del mediattivismo (Meikle 2002), un nuovo repertorio d'azione basato sull'autoproduzione e autogestione delle notizie<sup>60</sup>. Le nuove tecnologie (audio, video e informatica) sono ormai facilmente accessibili, e si vanno costituendo delle scene locali di nuovi tecnici/operatori/produttori (legati principalmente alla comunicazione ma anche all'arte elettronica). Per l'Italia Milano è il centro nevralgico di questa tendenza, e molti dei soggetti impegnati su questo fronte diverranno, negli anni successivi, la manodopera altamente specializzata del nuovo mercato flessibile della comunicazione. La manifestazione contro il WTO di Seattle (nel dicembre 1999) crea grandi aspettative per quello che riguarda la possibilità d'azione dei nuovi movimenti: una serie di grandi mobilitazioni<sup>61</sup> sembra segnare l'inizio di una potente stagione di agitazione politica internazionale.

#### **4.5 2001: Gatekeeping a perdere**

---

<sup>60</sup> Il cui esito più noto è sicuramente il network di Indymedia.

<sup>61</sup> Washington, Praga e Nizza nel 2000; Porto Alegre, Davos, Napoli e Goteborg nel 2001.

Il 2001 è l'annus horribilis da diversi punti di vista. Da un lato, la crisi economica globale del gennaio 2001 trascina con molte delle aspettative di crescita connesse alla bolla speculativa della new economy. Se alcune grandi aziende usciranno rafforzate da questo processo, una miriade di piccole e media imprese (nonché molti colossi) verranno travolte; e con loro i tantissimi operatori dell'economia creativa che, negli anni precedenti, avevano effettuato il salto dalle professioni intese nella loro accezione più tradizionale ai "new jobs": architetti diventati programmatori, illustratori trasformati in web designer, designer di oggetti passati alla progettazione di interfacce. La crisi ha due esiti: da un lato, fa selezione nel campo di professionisti vasto ed eterogeneo che si era sviluppato, privilegiando le persone in grado di dotarsi rapidamente di metodologie progettuali interdisciplinari altamente sofisticate; dall'altro, fa sì che molti soggetti che hanno abbandonato per anni i percorsi di carriera tradizionali ne siano ormai definitivamente esclusi<sup>62</sup>: i nuovi "giovani senior" si trovano a competere con i loro omologhi appena usciti dall'università o ancora inseriti i percorsi di stage, disposti a lavorare praticamente gratis, in mercati divenuti ferocemente concorrenziali ed estremamente rigidi dal punto di vista dei compensi.

*"A un certo punto ci siamo resi conto che noi per fare un sito web con un certo tipo di progettualità, per fare un progetto che spaccava veramente, mettevamo in campo delle esperienze pregresse che tra tutto volevano dire l'università' e poi cinque, otto, dieci anni di lavoro sulle spalle come progettisti. E per mettere due senior a lavorare su un progetto così per tre mesi dovevi mettere in campo almeno quindici, ventimila euro. I clienti venivano, vedevano, valutavano, e intanto poi di solito non ci capivano molto, e poi alla fine andavano dal ragazzino che era al terzo anno del politecnico che faceva lo stesso lavoro per due lire, ma ovviamente senza tutto quel know-how, per cui alla fine la qualità era bassa ma avevano tutti speso poco. Per cui a un certo punto un certo tipo di professionisti si sono trovati tagliati fuori" (, Appunti etnografici, 1°quaderno)*

---

<sup>62</sup> Questo a causa dell'età, delle aspettative in termini di remunerazione materiale o simbolica, del tipo di know-how specifico che hanno sviluppato.

Molti dei soggetti che avevano iniziato a lavorare nei settori creativi a meta' degli anni '90 si trovano in questa situazione di difficile relazione tra posizione di mercato e background professionale. Bisogna tenere presente, inoltre, che le nuove leggi sul lavoro flessibile contribuiscono ad una considerevole precarizzazione del mercato del lavoro: ne risentono in modo particolare i creativi collocati nelle fasce medie e medio-basse, i cui rapporti di lavoro si riorganizzano sulla base delle nuove tipologie di contratti a progetto. A ciò si va a sommare, per tutti coloro che gravitano nell'orbita dei movimenti, una sensazione improvvisa di emergenza e spaesamento in seguito alla repressione delle manifestazioni contro il meeting G8 a Genova del Luglio 2001. Si tratta di un evento simbolico di vastissima portata, che apre una crisi che si allarga continuamente, caratterizzata dalla spaccatura tra la divisione in blocchi che si era creata a Seattle<sup>63</sup> e dalla constatazione dei limiti del mediattivismo<sup>64</sup>. Se nei primi tempi quello che accade a Genova costituisce anche il carburante di una nuova spinta alla mobilitazione per gli attivisti "a tempo pieno" (che si impegnano in tutta l'attività di solidarietà materiale e simbolica nel corso dei lunghi e complessi processi), per chi è semplicemente "nell'orbita" in questi anni la forza principale è di natura centrifuga<sup>65</sup>.

Progressivamente, vengono sgomberati molti centri sociali importanti, e nella generale stagnazione dell'attività politica non si riesce ad arginare questo fenomeno con nuove occupazioni durature. Le cause di questo processo sono molteplici, esogene ed endogene, ma sicuramente gioca un ruolo significativo il fatto che, a partire dal periodo 1997-1998, si erano andate moltiplicando le attività di real estate connesse alla finanziarizzazione dell'economia e il territorio urbano diventa conteso tra pochi attori che mettono in atto strategie di

---

63 Black, Blue, White, Pink. Rispettivamente: area dura degli anarchici e dell'autonomia, alla ricerca dello scontro fisico; area operaista e legata ai sindacati di base; area internazionalista collegata al movimento delle Tute Bianche; area queer e creativa, che si rifà al movimento GBLT.

64 A Genova la sovraesposizione mediatica non frena la brutale e indiscriminata repressione poliziesca. Il parziale insuccesso del mediattivismo, in questo senso, diverrà sempre più evidente man mano che si terranno i processi collegati al No-G8.

65 Probabilmente, l'ultima grande mobilitazione che riesce ad avere una forte connotazione positiva è l'European Social Forum di Firenze, nel Novembre 2002.

trasformazione di impatto sempre più incisivo. Inoltre, dopo l'ondata di recessione economica dell'inverno 2001 e quella di incertezza politica e sociale seguita all'attacco alle Twin Towers, il mattone diviene il bene rifugio per eccellenza. Strutture illegali che occupano abusivamente grandi metrature in zone fondamentali della città non possono più essere tollerate da un'amministrazione che ha fatto del legalitarismo e dello sviluppo immobiliare i propri cavalli di battaglia.

In un clima cittadino sempre più rovente, molti dei centri sociali occupati dai soggetti più giovani perdono la capacità progettuale che aveva garantito l'interesse di artisti e creativi di aree contigue, ma non sovrapposte, a quelle del movimento. Inoltre, inizia a profilarsi un livello di repressione più duro con i processi seguiti agli scontri all'ospedale San Paolo del 2003<sup>66</sup>.

Nonostante questi elementi negativi, in questi anni Milano è comunque protagonista di alcune innovazioni radicali nel repertorio d'azione politica dei movimenti: basti pensare al lancio della Mayday Parade e della Critical Mass nel 2001. Per il campo che ci interessa, l'elemento più interessante è probabilmente costituito dalle ricadute in altri spazi del network dei mediattivisti, i quali sono ormai in grado di mobilitare know-how tecnici e comunicativi assolutamente innovativi che vanno dalla sistemistica al giornalismo, passando per la programmazione, la grafica, il videomaking e l'arte digitale.

Tra queste due tendenze se ne inserisce una terza, che va a modificare in modo radicale tutto il tessuto economico (ma anche sociale) dell'area urbana di Milano: l'avvento dell'economia dell'evento. Aziende i cui prodotti possono essere in qualche modo ricondotti a lifestyle fortemente brandizzabili (automobili, hi-tech, alcolici, moda, comunicazioni) iniziano ad investire in modo massiccio nell'organizzazione di eventi dal vivo, sulla scorta del successo di immagine che hanno ormai raggiunto la Settimana della Moda e la Settimana del Design.

*“Se c'è una cosa che ha ucciso la fertilità della città è*

---

<sup>66</sup> La polizia carica i militanti accorsi per la morte di Dax in un agguato di matrice neofascista. Ne seguono scontri che coinvolgono decine di persone.

*stata l'idiota atteggiamento delle aziende immediatamente successivo al crollo della new economy. Il disastro vero è stato la cessione (e lì la decisione l'ha fatta chi ha ceduto a questa cosa, senza neanche diventare leader) dei propri saperi alla filosofia dell'evento. Che Milano sia la città dell'evento perché ha questa cadenza, settimane, moda, ok. Però le aziende ad un certo punto si muovono approfittando dell'esplosione del mercato musicale e immaginando (comunque con un ritardo di anni) che la costruzione di eventi con forte presenza di intrattimento musicale fosse la chiave per andare sul sicuro, perché comunque se chiamavi il DJ inglese ti arrivano tremila persone di fatto fondamentale ha drogato il mercato. Se due volte all'anno fai venire all'Alcatraz 15 DJ o artisti video etc e ciascun lo paghi 5-10 mila euro, arrivano 5000 persone ma muoiono tutti gli altri posti perché non sono più in grado di contrattare, perché non puoi mettere 150 euro a 5000. (...) questo vuol dire che rispetto alla città e alla sua funzione creativa che i locali e la possibilità di costruire una microscena sono stati scientificamente e consapevolmente uccisi dai grandi locali (...) mentre la città chiudeva i propri spazi simbolicamente investiti come spazi di confronto socioculturale, ugualmente le aziende facevano chiudere i locali notturni come spazio di confronto socioculturale" (INT 17).*

L'emergere dell'economia dell'evento comporta una serie di rapide trasformazioni. Da un lato le aziende iniziano ad organizzare sempre più eventi dal vivo fortemente caratterizzati dall'elemento musicale: questo comporta una ristrutturazione del mercato musicale cittadino <sup>67</sup>che vede come soggetti forti i creativi internazionali che a Milano riescono ad ottenere compensi molto più alti che in molte altre città d'Europa, mentre i creativi locali ne vengono in gran parte esclusi. Da un altro lato, invece, si stabilisce l'oligopolio di grandi locali e club che sono in grado di ospitare gli eventi e che nel giro di pochissimo tempo vengono riconosciuti come luoghi "di tendenza" eliminando dal mercato i locali più piccoli che avevano caratterizzato gli anni '90<sup>68</sup>. Molti dei creativi, artisti ed operatori culturali che provengono da un underground sempre meno coeso

<sup>67</sup> Le stesse osservazioni valgono anche per tutte quelle figure artistiche di cui ci occupiamo che ruotano attorno alla musica dal vivo, come VJ e media performers.

<sup>68</sup> Si tratta di grandi discoteche come Magazzini Generali, Alcatraz, Rolling Stone, Pulp.

cercano di inserirsi nel mercato degli eventi, ma, a differenza di chi ha compiuto questo percorso negli anni '90, riescono a farlo solo collocandosi a livelli medio bassi a causa della saturazione dell'offerta.

Dal punto di vista della cultura urbana, il risultato di questo processo è una ricerca spasmodica della novità nella vita notturna a discapito della possibilità di realizzare progettualità artistiche, ma anche economiche, di più ampio respiro. La frenesia della Milano degli anni 2000 rende difficile, se non impossibile, l'accesso al mercato di operatori culturali di piccole dimensioni che cerchino di costruire percorsi innovativi in cui assumere dei rischi. Chi trae giovamento da questa situazione sono i luoghi della leisure intesa nella sua forma più tradizionale, come il Plastic o il Gasoline, che di fatto ripropongono il modello che fece la fortuna dei disco-club degli anni '70-'80: le forme di innovazione sociale connesse all'innovazione artistica sono relegate in spazi sempre più marginali.

Quella di cui stiamo parlando è configurabile come una terza fase dei processi di passaggio: ai creativi che vengono integrati si richiede solo l'immaginario, che può essere sfruttato in modo molto più agile depurandolo da tutti i contenuti politici, soprattutto perché dall'altra parte si vanno frantumando i meccanismi "immunitari" di resistenza; inoltre, "lo stile" in quanto tale può essere plagiato in modo molto più facile che non competenze altamente specialistiche<sup>69</sup>. Uno degli intervistati definisce il "cedimento" dei soggetti in questa terza fase come un processo di "gatekeeping a perdere":

*“Questo meccanismo è un meccanismo di gatekeeping a perdere; ci sono due possibilità: o lo fai perché hai una forma profonda di passione nei confronti del campo culturale e lo proteggi, e non hai interesse a guadagnarci e lo fai perché hai una missione culturale, o lo fai perché vieni fortemente investito; ad esempio la Triennale decide (come succede in altre città europee) di assumere X che diventa un operatore culturale investito che traghetta, pagato, facendo trasmigrare queste scene che diventano simbolicamente, non dico il fiore all'occhiello, ma uno dei*

---

<sup>69</sup> Non è un caso il fatto che siano proprio questi gli anni che vedono l'esplosione della pratica del cool-hunting.

*modi in cui la città si rappresenta. Nel momento in cui questo ruolo viene preso in mano dalle aziende, e non ci sono accordi con le amministrazioni che anzi delegano questo alle aziende, quello che succede dovrebbe essere che quelli che ci entrano dovrebbero fare leva, ma spesso non conoscono questi processi o non ci pensano, oppure fanno quello che è successo a Milano e lavorano un po' in modo cicalesco, lavorano solo sull'anno senza lunga durata, per cui narcotizzano un po' la scena, e la fanno erodere lentamente". (INT 17)*

I rapporti di potere, quindi, vedono in questa fase gli artisti elettronici come soggetti deboli, che non sono in grado di mobilitare risorse consistenti a loro vantaggio; nel quadro generale di "smobilitazione" dei movimenti e di montante precarizzazione della vita lavorativa, si può sostenere che coloro che accedono ai mercati in questo periodo svendono il proprio know-how specifico senza ottenere granché in cambio.

#### **4.6 2005-2008: Il nuovo riflusso**

E' difficile parlare di processi che sono ancor in corso, tuttavia ho deciso di inserire un breve passaggio anche su questa fase storica perché segna, in modo completo, la transizione ad uno stadio nuovo del rapporto tra underground e mercati istituzionali, le cui implicazioni sono ancora tutt'altro che chiare. Dal 2005 in poi la stagnazione dell'attività dei movimenti<sup>70</sup> si somma a una sistematica repressione istituzionale<sup>71</sup> e all'onda lunga della crisi post-Genova. Oltre che a motivazioni interne, questa situazione è dovuta anche

---

<sup>70</sup> I principali indicatori di questa stagnazione sono rintracciabili nell'incapacità di produrre immaginari creativi, sociali e politici diversi da quelli esistenti, nonché di attrarre nuove generazioni di militanti

<sup>71</sup> La repressione consiste nella già citata persecuzione per i processi per i fatti del San Paolo, nello sgombrò di molti centri sociali, storici e non, nelle durissime conseguenze legali degli scontri di Porta Venezia. Un elemento particolarmente significativo, secondo molti militanti, è costituito dal fatto che le istituzioni sfruttano il momento di riflusso per "colpire indiscriminatamente" soggetti più o meno vicini ai movimenti urbani, coinvolgendoli in lunghi e dispendiosi iter giudiziari. Sebbene molti di questi processi si risolvano in un nulla di fatto, si tratta comunque di eventi che mettono duramente alla prova le persone coinvolte; è una concausa che si va a sommare alle altre nella produzione della forza centrifuga.



all'andamento dell'economia urbana, sempre più caratterizzata dagli investimenti nel real estate. Il valore degli immobili sale vertiginosamente nel giro di pochi anni, e le proprietà non sono più disposte a consentire occupazioni che rischiano di diventare permanenti. Agli sgomberi di case occupate e centri sociali in quartieri sottoposti a rapidi processi di gentrificazione (Garigliano e Stecca degli Artigiani nel quartiere Isola; Garibaldi nel quartiere omonimo) si accompagnano quelli nei quartieri interessati da grandi progetti di riqualificazione (Gola 8/10 e Orso nell'area Magolfa del Ticinese). Le nuove occupazioni (Relaod, SheSquat, Malamanera, V33) non riusciranno a mobilitare energie sufficienti a resistere<sup>72</sup>.

Con l'eliminazione della maggior parte dei Centri Sociali, si esaurisce la loro funzione di spazi per la sperimentazione artistica. Al loro posto si va strutturando un network che coinvolge spazi delle tipologie più disparate: ciclo-officine, sedi dell'associazionismo, sale prove, studi privati. Da un lato, alcuni organizzatori cessano completamente i rapporti con i movimenti ed iniziano a gestire rave party legali in aree dismesse regolarmente affittate, stabilendo nuovi trend urbani e traghettando alcune modalità organizzative (ed alcune estetiche) nel mainstream della vita notturna; dall'altra, molti soggetti legati all'underground cercano di costruirsi un percorso nell'associazionismo<sup>73</sup>.

---

72 Molti intervistati sottolineano come sia forte la connessione tra crisi dei movimenti (intesa anche come crisi creativa), crisi degli spazi pubblici e nuove istanze securitarie. In una città nella quale vengono costruiti sempre nuovi centri commerciali legati alla grande distribuzione ed alle grandi catene dell'entertainment si assiste ad una rapida crisi del commercio al dettaglio, nonché delle modalità tradizionali di fruizione dei prodotti dell'industria culturale (se i grandi cinema multisala riescono, parzialmente, a fare fronte all'assalto del downloading e dell'home entertainment con proposte combinate di consumi multisettore, molte sale cittadine chiudono in modo estremamente rapido): Milano diviene una città dalle strade sempre più vuote, nella quale molte modalità "tradizionali" di utilizzo degli spazi pubblici vengono guardate con sospetto. Ne sono un ottimo indicatore le campagne di recinzione degli spazi verdi del centro, Piazza Vetra e Parco Sempione, tradizionalmente deputati al consumo di droghe leggere e quindi fortemente connessi con le sottoculture e con l'underground. Come detto, l'amministrazione comunale punta in modo deciso sul tema della sicurezza urbana, sposando dichiaratamente la teoria delle broken-windows; la sovrapposizione che viene fatta tra inciviltà, micro-criminalità, immigrazione e crimine organizzato colpisce diversi settori della cultura alternativa., dai graffiti ai rave-parties.

73 Sembra essersi stabilita, negli anni più recenti, la tendenza da parte di attivisti culturali provenienti dal mondo dei movimenti sociali ad associarsi in circoli ARCI, per le facilitazioni che l'appartenenza a questa struttura comporta. Al momento, molti dei gestori di questi spazi lamentano comunque di non riuscire ad autosostenersi con queste attività, anche se non è chiaro se questo sia dovuto a vincoli amministrativi o a cattiva gestione. Questa tendenza,

Molti attivisti mediatici (che spesso hanno anche interessi nel campo dell'arte elettronica) si distaccano rapidamente dall'esperienza dei collettivi, in seguito alle scissioni e implosioni seguite alle ondate repressive; si tratta di lavoratori altamente qualificati i quali, pur mantenendo un certo livello di impegno politico negli ambiti informatici, iniziano a lavorare presso grandi multinazionali della comunicazione o migrano verso i paesi del nord-Europa alla ricerca di fellowship e di contesti urbani nei quali lo stile di vita alternativo riesce ancora a trovare i propri spazi. In entrambi i casi, si può parlare di processi di brain drain. Gli attivisti più giovani si concentrano su issues più tradizionali, da un lato perché i collettivi che riescono ancora ad attrarre le generazioni che operano nei licei o nell'università sono spesso quelli legati ai partiti istituzionali<sup>74</sup>, dall'altro perché i nuovi militanti sembrano subire il fascino identitario duro e purista di coloro che sono stati protagonisti degli eventi giudiziari degli anni precedenti<sup>75</sup>.

Il rapporto tra creatività connessa all'arte elettronica e movimenti sembra, quindi, essersi assottigliato in modo notevole. L'attività in questo campo è, oggi, coltivata da studenti delle scuole d'arte e comunicazione, perlopiù private, che hanno investito tempo e denaro nella formazione all'estero, in workshop e seminari con artisti internazionali. Nonostante questi soggetti siano relativamente attivi, sembra essersi consolidata (proprio per gli studenti più "talentati") la tendenza a inserirsi in percorsi professionali direttamente a partire dagli stage universitari; in questo modo, il passaggio è direttamente dallo studio al lavoro "serio", e le fasi d'interregno (dedicate alla sperimentazione esistenziale, ma anche sociale, politica ed artistica) sembrano essere scomparse o comunque assottigliate.

### *E' strano. Adesso se c'è uno studente particolarmente*

---

denza di implicazioni per la futura vita culturale della città, meriterebbe probabilmente una ricerca a parte.

74 Il Cantiere Studentesco, ad esempio, è uno dei centri sociali che sembra aver sofferto in modo minore della crisi della militanza; allo stesso tempo, è anche uno degli spazi più legati ai Giovani Comunisti.

75 In questo senso sembra essere un buon indicatore il fatto che, nonostante a Milano il livello dello scontro con l'estrema destra sia relativamente basso, l'immaginario radicale Antifa degli Autonomen tedeschi sia dominante tra i militanti più giovani.

*sveglio già dal secondo, terzo anno inizia a lavorare presso le aziende, e lui fa bene, lo pagano e si può mantenere. Però allo stesso tempo mi sembra che questo processo porti ad un impoverimento, perché questi ragazzi si devono subito confrontare con questioni molto noiose; anche se loro ci mettono tutto l'entusiasmo e l'intelligenza, poi spesso vedi che il loro lavoro manca di qualcosa, di esperienza, di profondità. (, Appunti etnografici, 2°quaderno)*

Tutti gli artisti intervistati che portano avanti anche un'attività didattica hanno osservato come, nel giro di pochissimi anni, gli studenti abbiano perso la capacità di lavorare in gruppo condividendo competenze e conoscenze; spesso la causa di questo mutamento viene fatta risalire alla corrosione delle scene underground, tradizionalmente basate sullo sharing e sul Do It Yourself<sup>76</sup>.

Una delle principali conseguenze di questo processo è che sul mercato è stata immessa un'enorme quantità di lavoratori qualificati che, adesso, sono costretti a lavorare in un clima fortemente competitivo caratterizzato dall'abbattimento dei compensi. Se permangono alcune élites creative specializzate il cui reddito tende ad aumentare, in larga parte il mercato è occupato da giovani e giovanissimi con buone formazioni tecniche ma con minore capacità metodologica e progettuale. In questa situazione, il cospicuo numero di architetti, designer, illustratori e grafici *senior* che era appena passato al mondo del digitale si trova a competere con studenti appena usciti dalle scuole professionali che sono disposti a fare lo stesso lavoro (con qualità più bassa) per un prezzo notevolmente inferiore<sup>77</sup>.

---

76 A questo proposito è necessario osservare che le cause di questa tendenza possono venire rintracciate in una molteplicità di altri fattori: dalle trasformazioni del percorso scolastico alle diverse modalità di socializzazione nate dopo l'inizio della repressione sistematica dell'uso selvaggio" degli spazi pubblici da parte dei giovani.

77 I risultati di questi processi sono un tendenziale aumento di ore lavorate (intese come somma delle ore destinate alla gestione dei rapporti con la committenza e ore destinate al lavoro creativo vero e proprio) accompagnato da una riduzione dei guadagni e un processo di pauperizzazione (sia percepito che reale) della fascia medio-bassa dei lavoratori creativi. La diffusa sensazione d'incertezza esistenziale (fenomeno che interessa, in modo diverso, tutte le fasce della popolazione), declinata in un'accezione securitaria, diviene uno dei temi principali della vita politica e culturale della città; a farne le spese sono una molteplicità di soggetti, inclusi gli attivisti del Movimento (indicato dall'amministrazione come una chiara minaccia alla stabilità ed alla sicurezza cittadina).



## 5 Il campo di Berlino

### 5.1 Introduzione

Un'organizzazione cronologica dei processi di produzione, riproduzione e trasformazione dei campi legati all'underground artistico (elettronico e non) nella città di Berlino è estremamente complicata. Un elemento emerso lentamente e faticosamente dalla ricerca etnografica, infatti, è l'esistenza di una molteplicità di campi artistici che convivono, talvolta ignorandosi, talvolta sovrapponendosi in alcuni punti. Si tratta di campi che hanno tempi e ritmi di sviluppo diversi; alcuni rimarranno costanti nel tempo, altri emergeranno o scompariranno, altri ancora avranno un andamento carsico. Questo magma di situazioni sociali estremamente complesse copre l'intero spettro dei fenomeni di cui mi sono occupato, dall'underground più elitario agli ambienti che ricercano programmaticamente l'assorbimento da parte delle industrie creative. Un tale livello di diversificazione costituisce, a detta di tutti gli intervistati che hanno una profonda conoscenza degli altri ambienti urbani europei, una peculiarità tipicamente berlinese:

*“Come ti ho detto, io sono arrivato qua nel 1989 (...) Ancora adesso, mi capita di incontrare ogni tanto persone che si occupano da anni delle stesse cose su cui lavoro io e di cui non ho mai sentito parlare; e magari abitano nello stesso isolato ed hanno i loro studi o centri o laboratori poche centinaia di metri più avanti” (INT\_24)*

Le ragioni di questa differenziazione sono molteplici, ed in parte cercherò di ricostruirle nella pagine che seguono; a scopo introduttivo, si possono riassumere in:

- una straordinaria disponibilità di spazi a prezzi bassissimi (o liberi per occupazioni) che favoriscono la costituzione di sistemi culturali policentrici, intesi non solo nella loro accezione artistica ma in quella più ampia,

- sottoculturale, legata a scelte e percorsi di vita diversi;
- l'effetto di attrazione esercitato, a partire dalla caduta del muro, dalle comunità underground cittadine che si sono progressivamente sempre più internazionalizzate, generando un effetto a catena che ha richiamato verso la città soggetti attirati da stili di vita alternativi;
  - un'insolita tolleranza, almeno in alcune specifiche aree della città, per pratiche sociali normalmente ritenute devianti (collegata alla funzione storica di Berlino come zona franca per marginali e alternativi) e per l'uso non convenzionale di spazi pubblici e privati.

Questo alto tasso di diversità ha fatto sì che la stesura del capitolo di analisi del campo di Berlino prendesse una forma diversa da quella utilizzata per Milano; se per quest'ultima ha avuto senso costruire degli idealtipi generazionali, l'esito dei percorsi dei quali è stato sovrapposto ad una lettura ai livelli macro e meso data dai cambiamenti socio-economici della città, nel caso di Berlino la ricostruzione lineare del campo si fa più complessa, ed elaborare degli idealtipi diventa più complesso e forse meno utile.

Nelle pagine che seguono cercherò, ad ogni modo, di tracciare un percorso di ordine storico, senza la pretesa però di identificare delle tendenze univoche all'interno dei processi di co-optazione. La seconda parte del capitolo si propone di riassumere quanto emerso, integrando la costruzione di uno schema idealtipico del set valoriale degli artisti con un'analisi delle molteplicità di spazi a disposizione per le pratiche dell'arte elettronica (identificata come la differenza principale con il caso studio di Milano).

## **5.2 La città-isola degli anni '80**

La storia geopolitica della città di Berlino la rende un contesto assolutamente a sé stante tra le grandi metropoli occidentali. La suddivisione di Berlino Ovest in tre settori amministrati da USA, UK e Francia ha fatto in modo che, a partire dal '68 tedesco, nella città si rifugiassero un numero sempre crescente di militanti

politici e contro-culturali, artisti e semplici outsiders intenzionati ad evitare la leva obbligatoria<sup>78</sup>. Al loro arrivo, questi soggetti trovavano un contesto decisamente peculiare:

*“A quel tempo Berlino era una città stranissima. Noi venivamo da un'altra Germania, che ormai era lontana dalla guerra ed iniziava ad essere un posto ricco ed accogliente, almeno molte città. Berlino invece in alcuni quartieri, come Kreuzberg, era veramente deprimente; le case facevano schifo, tutto era grigio e rotto e sporco, e poi c'era il Muro, che ti dava la sensazione di vivere in gabbia; per questo piano piano la maggior parte dei berlinesi originali se ne andava via. Per noi invece era l'opposto: era una città fatta per gli studenti e gli sballati. Per fare rabbia a quelli dell'Est, ed anche per convincere i giovani ad arrivare, continuavano ad aprire teatri, cinema, posti per concerti. In più abitare non costava niente, c'erano questi appartamenti giganteschi e bellissimi i cui proprietari erano fuggiti dalla città che venivano via per pochi marchi. Quindi avevi un sacco di soldi da spendere in musica e droga. E poi non devi dimenticare che tanto del Movimento Studentesco è partito da lì<sup>79</sup>”. (Appunti Etnografici, terzo quaderno)*

Dal punto di vista storico, quindi, importanti componenti che hanno costruito la specificità di Berlino sono state le condizioni geopolitiche ed amministrative, le quali a loro volta hanno avuto pesanti conseguenze sull'organizzazione del mercato immobiliare, sulla costituzione (in una versione anomala e alternativa del city marketing) di un panorama di offerte culturali vasto ed estremamente diversificato, sulla radicazione di un underground politico e contro-culturale estremamente agguerrito.

Un altro elemento fondamentale è costituito dal fatto che, negli anni '80, Berlino è stata il centro della nuova stagione di militanza politica degli Autonomi tedeschi. Esauritosi il ciclo di protesta in Italia e in Francia, i militanti radicali

---

78 All'epoca chi risiedeva a Berlino Ovest non poteva essere raggiunto, per motivi amministrativi, dalla chiamata alle armi.

79 Il riferimento è quello alla crescita del movimento studentesco in seguito all'omicidio dello studente Benno Ohnesorg durante le proteste per la visita dello Sha Palavi, il 2 Giugno 1967. A partire da quella data, Berlino si configurò come l'epicentro tedesco della protesta dei movimenti sociali.

tedeschi hanno ripreso una serie di modalità organizzative e di azione dell'autonomia diffusa degli anni '70 riorganizzandole in un contesto molto diverso. Le peculiarità di questo movimento, che ha segnato in modo indelebile il tessuto sociale di molte zone della città, erano un alto e costante livello di scontro con le forze dell'ordine, il ricorso all'azione diretta, il rifiuto delle forme verticali di organizzazione del potere, una forte critica delle strutture tradizionali di autorità (famiglia, genere, etc), la capacità di focalizzarsi in modo intenso su campagne estremamente diversificate (dagli appelli internazionalisti per il Nicaragua al movimento anti-nucleare) e il ricorso sistematico all'occupazione di edifici abbandonati (AG Grauwacke 2008)<sup>80</sup>. In sintesi, quelle che sembrano essere state le maggiori differenze tra gli Autonomi tedeschi e gli autonomi italiani sono una sensibilità libertaria ed antiautoritaria decisamente più spiccata (probabilmente riconducibile al minor influsso dei partiti extraparlamentari) e un maggior tasso di organizzazione e specializzazione delle campagne. Questo dato non riguarda esclusivamente la sfera della politica extraparlamentare, ma a giudizio di alcuni degli intervistati si è riflessa nel tempo anche nelle pratiche culturali intese nel loro senso più ampio:

*“La grande differenza che ho visto tra l'autonomia italiana e quella tedesca è che per voi, in un modo o nell'altro, la politica coincide con l'ortodossia. Ci sono un sacco di cose che bisogna essere, modi di fare... è tutto molto legato al controllo sociale, anche se alternativo. Qua, si... ci sono anche gruppi di questo tipo, ma devo dire che il peso dell'ortodossia si sente meno... è tutto più vario... ci sono solo alcuni confini, che sono dati dall'antifascismo, dall'antirazzismo e dall'antisessismo... tra l'altro, da voi autonomia è sinonimo di marxismo, mentre qui c'è anche una componente anarchica molto forte... io lo so che voi italiani siete tutti sconvolti per questa storia del blocco israeliano, ed anche per molti di noi è un problema, ma ti spiega la differenza<sup>81</sup>” (appunti etnografici, quarto*

---

80 Più in generale, le caratteristiche dell'autonomia come scelta politica sono sintetizzabili nella politica della prima persona, nell'empowerment, nell'azione diretta e nella propaganda del gesto (AG Grauwacke 2008)

81 Si tratta di un riferimento alla scissione in corso da pochi anni in senso all'organizzazione Antifa tra filo-israeliani e filo-palestinesi, sulla base della lotta all'antisemitismo; nelle più recenti manifestazioni tedesche, infatti, si è vista la composizione di un blocco con bandiere



*quaderno)*

Per questi motivi, negli anni '80 Berlino è una città importante nel panorama della cultura underground internazionale, connotata però non tanto nel senso della cultura elettronica quanto della sperimentazione artistica, politica e di stili di vita. In questo senso è fondamentale tenere in considerazione il fatto che il più importante gruppo di musica industriale<sup>82</sup> di sempre, gli Einsturzende Neubauten, iniziano a suonare all'inizio degli anni '80 proprio negli spazi occupati o dismessi di Berlino Ovest. Nonostante sia musica *“in qualche modo sempre legata al rock”* e quindi ad una concezione ancora non digitale del suono e dell'arte, si è trattato di uno dei più potenti costruttori di nuovi immaginari artistici degli ultimi trent'anni. Anche l'esperienza di un film rigorosamente underground come Decoder<sup>83</sup>, che riunisce personaggi chiave della cultura underground del periodo come Christiane Felscherinow<sup>84</sup>, William Burroughs<sup>85</sup>, Genesis P-Orridge<sup>86</sup> e FM Einheit<sup>87</sup>, contribuisce a edificare il mito internazionale di una città industriale decadente in declino, eppure estremamente vitale e all'avanguardia nella cultura e nell'arte. Il tratto forse più caratteristico di tutta questa produzione culturale è la radicale insistenza iconoclasta sulla demolizione dei simboli, dei prodotti e dei processi della modernità<sup>88</sup>, una poetica che diverrà un punto di riferimento fondamentale per molta dell'arte elettronica a venire. Gli anni '80 berlinesi, quindi, sono caratterizzati da una profonda connotazione *“anti-sistema”* sia in senso politico che in senso estetico; una condizione di rifiuto ed isolamento che alcuni

---

e insegne israeliane. Si tratta di una rottura decisiva con uno dei capisaldi dell'internazionalismo dagli anni '70 in poi.

- 82 L'industrial è una corrente musicale e contro culturale nata negli anni '70 e sviluppatasi particolarmente negli anni '80. Le sue caratteristiche principali sono l'uso di sonorità (e volumi) estremi, il rimando a un immaginario legato al sado-masochismo, alle ritualità, ai culti totalitari ed all'iconoclastia intesa in senso più generale (Bandera and Valtorta 1998).
- 83 Non a caso, Decoder è anche il titolo della rivista cyberpunk fondata negli anni '80 a Milano, di cui abbiamo avuto modo di parlare nel capitolo precedente.
- 84 La Christiane F. autrice di *“Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino”*.
- 85 Scrittore, poeta, pittore, cresciuto artisticamente all'interno del movimento beat ma rimasto personaggio di culto nei decenni successivi per le sue opere radicali e visionarie.
- 86 Personaggio chiave della scena industriale artistica radicale della fine degli anni '60, fondatore tra l'altro delle band seminali Throbbing Gristle e Psychic TV.
- 87 Membro degli Einsturzende Neubauten e di molti altri progetti underground tedeschi.
- 88 Non è un caso che il nome Einsturzende Neubauten significhi *“nuovi edifici che crollano”*.

intervistati hanno messo in relazione con la natura stessa di città-isola.

*“Era il Muro, il fatto di vivere a ridosso del Muro... chi vede Berlino oggi non lo può proprio immaginare” (Appunti etnografici, terzo quaderno)*

Nelle parole degli attori sembra trattarsi di una sorta di *genius loci*, il *geist* di uno spazio intrinsecamente connesso ad una posizione geopolitica totalmente anomala nel mondo occidentale. Quello che probabilmente è avvenuto è che si è prodotto un effetto di rinforzo in feedback tra isolamento spaziale e radicalità politica che si è riflesso direttamente sulla capacità di produrre una profonda innovazione dei linguaggi artistici. In riferimento a ciò, è importante notare come la città in questi anni si trovasse in una posizione estremamente peculiare dal punto di vista dei network artistici internazionali: comparata alla situazione che si svilupperà pochi anni dopo, la città ha un tasso di internazionalizzazione relativamente basso; allo stesso tempo, si trova al centro di una particolare attenzione da parte degli artisti stranieri più “estremi” ed anticonvenzionali<sup>89</sup>.

### 5.3 La città dopo il muro

Chi arriva a Berlino nei primissimi anni dopo la caduta del muro lo fa perché vede nel mutamento geopolitico simbolizzato dalla città una “changing engine” dagli esiti imprevedibili.

*“E' difficile da spiegare ma... sostanzialmente sono venuto qui perché sembrava che in questa città dovesse succedere da un momento all'altro qualcosa di incredibile. E infatti almeno in parte è successo” (Int\_21)*

Rispetto a quello che si può osservare oggi, il tasso di internazionalizzazione

---

<sup>89</sup> Iggy Pop e David Bowie, ad esempio, si trasferirono a Berlino nel 1976, nel pieno della loro fase “maledetta” collegata all'eroina. Pochi anni dopo fece la stessa scelta Nick Cave, il cui successo degli anni '80 e '90 è dovuto in buona parte al sound radicale introdotto nella band dall'Einstürzende Neubaten Blixa Bargeld. Nel mondo degli appassionati di musica si tratta di piccoli ma significativi segnali dell'emergenza di una nuova sfera di linguaggi ed estetiche.

della scena artistica cittadina in questi primi anni è relativamente basso; nonostante molti artisti radicali ed attivisti internazionali si riversino su Berlino (ad esempio Mutoid Waste Company e Spiral Tribe<sup>90</sup>) in questo periodo la metropoli è ancora simbolicamente lontana dall'Europa Occidentale (non è un caso che in questi anni siano molto attrattive città come Londra, Parigi, Barcellona e Amsterdam). Più che dall'Occidente, si riversano a Berlino molti artisti provenienti dai paesi ex-sovietici, stabilendo dei contatti estremamente vitali e tuttora attivi.

*“Io non ho mai considerato Berlino una città occidentale; è geograficamente troppo lontana per essere veramente occidentale. Tra qua e il confine con la Polonia non ci sono neanche cento chilometri; l'Olanda invece è lontanissima. Quando sono arrivato qua dagli Stati Uniti ho girato molto in Repubblica Ceca, in Polonia, nei Paesi Baltici. E loro sono sempre venuti qua”. (Int\_28)*

Una delle caratteristiche della città negli anni immediatamente successivi alla riunificazione è la presenza di un grandissimo numero di edifici dalla proprietà sconosciuta o incerta; si tratta in parte di ex proprietà dello stato della DDR e in parte di spazi di proprietà di famiglie di ebrei ed altri profughi della seconda guerra mondiale dei quali bisogna trovare le tracce (Strom 2001). Questa situazione anomala crea delle condizioni straordinarie sia nel mercato immobiliare che, più in generale, nel rapporto tra cittadini e spazio: è in questi anni che si assiste ad una proliferazione incontrollata degli squat, soprattutto nei quartieri di Kreuzberg, F-shain, Mitte e Prinzlauer Berg<sup>91</sup>.

Uno degli elementi fondamentali per comprendere il mondo della cultura di Berlino è, ancora una volta, collegato al suo particolare passato geopolitico. La

---

90 Per capire le profonde trasformazioni della città, questo è forse uno dei casi più interessanti; le due tribe inglesi (una specializzata nella costruzione di grandi macchine apocalittiche con materiali di recupero, l'altra tra i primi seminali esempi di musica da rave europea) allestirono un campo di furgoni tra i ruderi di Potsdammer Platz, includendovi anche i ruderi di due Mig dismessi dall'aviazione sovietica (Robb 2002).

91 Per quello che riguarda Prinzlauer Berg e Mitte, si trattava dei quartieri alternativi storici della DDR, nei cui edifici in pessimo stato era tollerata la presenza di artisti e intellettuali interessati ad uno stile di vita alternativo. Oggi sono divenuti i tipici “quartieri creativi”, secondo processi simili a quelli che abbiamo visto in opera a Milano (Ladd, 1997; Large, 2000).

forte competizione simbolica tra la Germania Est e la Germania Ovest (ma, anche, quella tra la NATO e il Patto di Varsavia) si è giocata per un quarantennio sugli investimenti nelle istituzioni culturali (abbondantemente finanziati da Russia e USA), come ad esempio il Berliner Ensemble o la Komische Oper ad est e il Cultural Forum del Tiergarten con la Philharmonica, la Neue Nationalgalerie e la Biblioteca Nazionale ad ovest; con l'abbattimento del muro, Berlino è divenuta una delle città al mondo con il maggior numero di istituzioni culturali <sup>92</sup>. Questa proliferazione ha avuto sicuramente un impatto positivo sulla vita culturale della città; allo stesso tempo, tuttavia, ha posto dei problemi enormi in termini economici. Come ha osservato uno degli intervistati:

*“già, qua c'è tutto, ma a un certo punto è divenuto chiaro che non sarebbe stato facile trovare i soldi per finanziarlo. E per quelli del Senat era una bella gatta da pelare, perché qui tutto l'equilibrio tra est ed ovest era delicatissimo (lo è ancora, ma forse un po' meno) e tutti stavano lì a guardare, pronti a saltare se toccavano la cosa sbagliata” (appunti etnografici, terzo quaderno)*

Le difficoltà legate al finanziamento delle istituzioni sono in parte collegate all'impossibilità di dismetterle (o accorparle), data dal forte valore identitario di cui sono investite; si tratta di una situazione paradossale, che ha giocato positivamente nella costruzione del city brand degli anni successivi ma che ha progressivamente aggravato la crisi fiscale della città. e condizioni economiche cittadine.

### **5.3.1 Clubbing**

In questi anni esplose la scena elettronica dance underground berlinese, che

---

<sup>92</sup> A metà degli anni '90 Berlino aveva 3 teatri dell'opera (State Opera, Deutsche Oper, Komische Oper), 9 orchestre sinfoniche, 880 cori, 140 teatri, 350 gallerie e numerosi musei di rilevanza internazionale (tra i quali il Pergamon Museum, la Nationalgalerie, l'Altes Museum, il Boe Museum, la Neue Nationalgalerie) (Grésillon 2000).

rappresenta ancora oggi uno dei caratteri distintivi più forti della città. Inizialmente, come per gli squat strettamente politici, i club proliferano in ambienti abbandonati o di proprietà incerta. Alla sua nascita, si tratta di un contesto sociale molto particolare; le musiche dance elettroniche erano arrivate in Europa pochissimi anni prima (Reynolds 1998) passando prima da Ibiza e poi dall'Inghilterra, dove avevano generato rapidamente una scena molto frequentata di grandi rave legali<sup>93</sup>. In questi stessi anni, a Berlino il fenomeno va nella direzione opposta, con una diffusione estremamente capillare di piccoli club fortemente underground.

Le motivazioni che spingevano sia i protagonisti della scena fortemente legate a valori sottoculturali e contro-culturali, per i quali il beneficio economico era decisamente secondario mentre rivestiva una grande importanza la sperimentazione sociale e politica.

*“Avevamo un club tutti insieme, ma non l'abbiamo mai fatto per soldi. Era tutta una situazione molto divertente; a volte per entrare potevi scegliere e tirare con i dadi il prezzo dell'ingresso, quindi potevi pagare due marchi oppure dodici. Era molto divertente. Ma noi non l'abbiamo mai fatto per i soldi, Certo, se una serata andava particolarmente bene il giorno dopo uscivamo tutti insieme a pranzo....” (Int\_21)*

Un elemento particolarmente interessante, se confrontato con le tendenze di segno opposto in atto Inghilterra (Reynolds 1998), è l'elevatissimo tasso d'informalità nel quale si sviluppa l'intera scena, cosa che si riflette anche nella stessa struttura fisica degli spazi<sup>94</sup> e nell'assenza di misure di sicurezza. Come nota uno dei protagonisti della scena del tempo:

*“Berlin was completely different from England, where the situation fast became cool; in Berlin everything was*

---

<sup>93</sup> Il processo di legalizzazione, accompagnato dalla costituzione di un nuovo sistema economico per la gestione professionale della leisure, è stato in gran parte il risultato della campagna della stampa britannica sulla “emergenza acid music”(Reynolds 1998).

<sup>94</sup> Si tratta di strutture fatiscenti che spesso non hanno un utilizzo predeterminato ma che vengono riadattate continuamente per soddisfare esigenze diverse.

*fucked up, really fucked up. For example I remember the opening party of the Tresor, and in the corner there was a lot of water, it was crazy in terms of security... you maybe could dead for electric shock, but people really didn't care..." (Int\_22)*

L'eredità "hard-core" degli anni '80 si riflette in modo molto visibile sia nelle pratiche che nei linguaggi delle scene underground cittadine, mescolandosi con i nuovi approcci radicali connessi ai mondi della techno, con le nuove droghe sintetiche disponibili sul mercato e con il senso di frustrazione e marginalità della generazione dei giovani dell'ex-DDR che non riescono a trovare una propria collocazione (occupazionale e identitaria) nella nuova città unificata.

*"The scene was very, very hard. I remember when we did something, in 1991, there was around 6.000 people, and there was no compromise... it was a very hard stuff... it was Detroit Techno, Joy Beltram, this kind of stuff.... And if you look at England at the time, everything was very happy and hippy, but over here.... there was also different drugs... everything was based on speed... the extasy stuff, like "we are all one family" didn't really worked here, at the beginning.... I remember in some illegal party looking at this crowd... it was so strange... on one side you had the hardcore gays, then you had the really fucked up kids from the east part (and you could see how much disillusion it was there)... Around '91 there was a very dark atmosphere, because there was a lot of disillusion, and those kids said: ok, now we can go everywhere but we don't have the money to do it." (Int\_22)*

A questo proposito è degna di nota la tendenziale tolleranza dimostrata dalle forze dell'ordine per tutti quei comportamenti devianti che non siano identificabili direttamente come un problema per l'ordine pubblico:

*"Anche con la polizia non abbiamo mai avuto problemi particolari. Qualche volta sono venuti, ma ci hanno detto: a noi non interessa quello che fate qui, se c'è droga o no. Noi siamo della omicidi e stiamo cercando questo tipo, e ci facevano vedere la foto. Al massimo qualche volta hanno chiesto di abbassare un po' i volumi, e noi l'abbiamo fatto" (Int\_21).*

Un punto fondamentale è che alcuni degli intervistati abbiano usato alternativamente e indifferentemente i termini club e squat. Sebbene non vi sia una sovrapposizione completa tra clubber e squater, i due mondi si percepiscono come contigui, anche per quello che riguarda alcune frange estremiste<sup>95</sup>.

*“Molti di noi erano coinvolti negli autonomen... Dal punto di vista politico eravamo tutti molto attivi. Se succedeva qualcosa e qualcuno veniva arrestato subito tutti gli squat facevano una manifestazione e tutti erano coinvolti... facevamo benefits... e quelli li abbiamo fatti sempre, anche per altre cose come radio B-52 a Belgrado, etc.... eravamo un club, e ci siamo sempre identificati come un art club... non avevamo dei grossi striscioni all'esterno con scritto “per questo” o “contro quello”. (Int\_21)*

Dal punto di vista della storia recente della struttura urbana, uno degli elementi più significativi è il fatto che l'intera scena rave trova i suoi spazi in zone assolutamente centrali della città, dato che quelle che erano state per quarant'anni le periferie delle due città divise (e nelle quali si erano concentrati lavoratori immigrati, militanti radicali, famiglie socialmente svantaggiate e marginali di ogni tipo) si trovano improvvisamente ad essere il nuovo centro. Determinate zone dei quartieri alternativi, in alcuni casi (e per alcuni periodi), si trasformano in spazi per un endless week-end dai tratti particolarmente “hard”. Mentre, infatti, la scena inglese dei rave si trasferisce nelle campagne per mescolarsi ai traveller post-hippy o viene istituzionalizzata nelle grandi discoteche (che “disciplinano” le modalità di socializzazione verso qualcosa di simile al mondo della disco music degli anni'70), a Berlino si assiste ad una cross-fertilization tra i mondi della techno, della gay culture anche estrema, dell'anarchismo e del punk; il tutto in zone assolutamente centrali della città, che vedono la propria connotazione alternativa slittare progressivamente dal radicalismo nichilista degli anni '80 ad una declinazione assolutamente

---

<sup>95</sup> E' significativo ad esempio il fatto che gli autonomen abbiano svolto, almeno in alcune occasioni, il ruolo di protettori dei piccoli club underground nei confronti di tentativi armati degli Hell's Angels di organizzare un racket del “pizzo”.

particolare (“berlinese”) dell'edonismo legato al clubbing.

*“La prima volta che sono venuto a Berlino, ho trovato un tizio che dormiva in mezzo al marciapiede alle due di pomeriggio di domenica. Aveva i pantaloni calati ed un dildo infilato nel culo. E chissà da quanto tempo era lì. E' lì che ho iniziato a capire in che modo funzionavano alcuni quartieri” (Appunti etnografici, quarto quaderno)*

### 5.3.2 La produzione dell'arte elettronica

Guardando direttamente alla produzione artistica in ambito elettronico, in questi anni Berlino vede una proliferazione di nuovi linguaggi che superano l'approccio industrial di derivazione rock e punk degli anni '80. E' particolarmente significativa, al proposito, la nascita della scena minimal techno-dub, un genere relativamente di nicchia che pone le basi di buona parte del sound dance degli anni 2000<sup>96</sup>; si tratta di un fenomeno interessante, che da un lato riconduce in parte un genere musicale che cambia in modo estremamente veloce alle proprie origini<sup>97</sup>, e dall'altro trova un uso sociale inedito per gli spazi abbandonati. Nelle parole di un intervistato:

*“all'epoca a noi non interessava necessariamente la techno. Certo, tutti ascoltavamo musica elettronica, ma noi eravamo molto più dentro il discorso della sperimentazione. E sai com'è, la città era piena di questi capannoni abbandonati, nessuno sapeva esattamente di chi erano. Noi trovavamo un impianto, andavamo lì la domenica pomeriggio con qualche divano e della birra, e mettevamo su ambient, dub, o musica ancora più strana. Forse potresti chiamarli rave, ma di fatto il contesto era completamente diverso. E non erano nemmeno delle occupazioni, almeno non nel senso con cui le si intende solitamente; semplicemente c'erano degli spazi liberi, noi li usavamo e nessuno si lamentava”. (Int\_23)*

---

96 Non a caso, i termini “minimal techno” e “Berlin techno” sono divenuti parzialmente sinonimi.

97 Come evidenziato da Reynolds (Reynolds 1998) il corpus delle musiche techno-house nasce in simultanea tra Chicago, New York e Detroit attorno al 1984 tramite il processo di bricolage di molti componenti linguistiche differenziate in cui giocano un ruolo fondamentale le musiche di derivazione giamaicana (in particolare il Dub). Nel lavoro di etichette come Basic Channel (che inizia le stampe nel 1993) e Chain Reaction (1995), le radici dub legate al reggae vengono riprese ed esasperate, segnando una rivoluzione stilistica che influenzerà la scena musicale elettronica mondiale per oltre quindici anni.



Nello stesso tempo, molti artisti visivi iniziano a trasferirsi nella città attratti dalle tecnologie a basso costo che si rendono improvvisamente disponibili come conseguenza del crollo dei regimi comunisti:

*“qua in quegli anni era incredibile; noi eravamo ancora tutti legati al video e alla pellicola, e qua potevi trovare a prezzi bassissimi un sacco di pellicole 8 mm e 16 mm, fondi di magazzino dai paesi dell'est o da altri posti. E questo secondo me dimostra molto bene una cosa di cui sono sempre stato convinto, il rapporto intimo che c'è tra produzione artistica, tecnologia e network umani. Perché qua ad un certo punto abbiamo iniziato a venire tutti anche per questo motivo. (...) Era bellissimo: passavi la notte a girare i video nel club, la mattina prima di andare a letto portavi tutto a sviluppare (e non costava tanto) e poi la sera prima di tornare al club passavi a prendere la pellicola sviluppata e la proiettavi, e così via. E' stato un periodo di sperimentazione molto intensa, non solo per me ma per tutta una generazione” (Int\_21)*

Trasformazioni simili sono all'opera in molti campi contigui, come ad esempio quello delle installazioni (una parte della Mutoid Waste Company<sup>98</sup> si trasferisce a Berlino nel 1989) o della computer art<sup>99</sup>.

Il rapporto tra gli spazi e differenziazione dei linguaggi artistici e sottoculturali si sviluppa in due direzioni: da un lato, viene spinto dal grande numero di luoghi disponibili; dall'altro, viene facilitato dalla natura stessa degli edifici, che sono spesso di grandi dimensioni e favoriscono proposte multiple e contaminate:

*“In Berlino non c'erano posti come a New York con lo Studio 54, o come ho visto anche a Milano, con i divani di pelle, e tutte le luci e quelle cose lì. Per noi un club era un posto dove andavi a bere, a sentire la musica, e possibilmente doveva avere il programma il più interessante possibile. Quindi magari due o tre piani, magari un dj drum n'bass dall'Inghilterra al piano terra e un gruppo jazz dixieland da Mosca al piano di sopra; e magari finiva che collaboravano e ne veniva fuori qualcosa di interessante. Quindi per noi un club era solo un posto dove andare e fare delle cose, e se è illegale non devi pagare le tasse e spesso non devi neanche pagare l'affitto”. (Int\_21)*

---

98 La Mutoid Waste Company è un gruppo controculturale fondato negli anni '80 a Londra, le cui esperienze artistiche basate sul riassetto di scarti industriali in gigantesche macchine in stile “Mad Max” ha costituito una delle principali fonti di ispirazione per le correnti artistiche e controculturali industriali e post-umane.

99 Il Chaos Computer Club (CCC), uno dei più importanti gruppi di hacker al mondo, è stato fondato a Berlino nel 1981; sebbene la sua attività principale sia sempre stata indirizzata a questioni legate alla sicurezza informatica ed alla privacy, sono numerosissime le ricadute nel campo dell'arte elettronica.



#### **5.4 Il consolidamento della nuova capitale**

Verso la fine degli anni '90 il ruolo di Berlino come nuova capitale della Germania riunificata inizia a consolidarsi sia nei termini pratici che in quelli simbolici. Si tratta di una situazione unica nella storia europea, che offre molti spunti di riflessione a proposito del ruolo della cultura e dell'arte nelle nuove economie di matrice post-fordista. Dopo 40 anni di spopolamento progressivo (Spars and Just 2005), e di connessa crisi dell'industria pesante, l'amministrazione della città cerca di costruire una nuova identità economica proponendosi come centro finanziario dell'Europa centrale<sup>100</sup>; la speranza è quella di configurarsi come "porta dell'est" verso i mercati in crescita dell'Europa Orientale ed allo stesso tempo di attrarre le grandi imprese dell'economia dei servizi (Kratke 2001).

Le strategie messe in atto per perseguire questi obiettivi consistono da un lato in un sistema di sgravi fiscali per le imprese dei media e dell'ICT (Kratke 2004), dall'altro nell'avvio di un processo di city marketing centrato sui brand della coolness, dell'innovazione e della cultura<sup>101</sup>.

#### **5.5 Spazi e simboli**

L'architettura gioca un ruolo di primissimo piano in queste dinamiche. Innanzitutto, l'unificazione dei diversi settori della città passa per il restauro di numerosi edifici ad alto valore simbolico che hanno a che fare con la storia precedente alla seconda guerra mondiale<sup>102</sup>.

In secondo luogo, in aree dismesse facenti parte della no man's land a ridosso del muro vengono portati avanti progetti di rinnovamento urbano a grande scala che coinvolgono studi di architettura internazionali secondo il modello di city

---

<sup>100</sup>Entrando, nel quadro dell'economia nazionale e globale, in concorrenza con Francoforte, città tradizionalmente centro degli scambi economici e tuttora sede di una delle più importanti borse europee.

<sup>101</sup>Per supportare questa politica nel 1998 il Senato vota uno stanziamento straordinario di 760DM per la cultura.

<sup>102</sup>E' il caso dell'intervento di Norman Foster sul palazzo del Reichstag.

branding attraverso icone architettoniche già sperimentato a Bilbao ed in altre città (Moulaert, Rodríguez, and Swyngedouw 2003)<sup>103</sup>.

Un fenomeno simile, di natura e segno diversi, è quello che vede la città fare i conti con quelli che vengono definiti “i fantasmi che infestano le memorie dei luoghi” (Till 2005), conflitti irrisolti tra storia, memoria e percezione dello spazio<sup>104</sup>. Inoltre, alcune icone architettoniche della DDR vengono recuperate in chiave pop all'interno della cultura del design e dei club, come nel caso della torre di Alexanderplatz.

All'interno di questo processo di branding, alcuni luoghi storici delle controculture iniziano a giocare un ruolo di sempre maggior rilevanza. E' il caso, ad esempio, della Kunsthaus Tacheles, occupata nel 1990 da artisti statunitensi e inglesi sulla centralissima Oranienburgerstrasse; connotata fin da subito come “art squat”, è stata progressivamente inglobata all'interno del sistema della leisure delle vie circostanti, fino a trasformarsi in una delle principali attrazioni turistiche della zona.

---

<sup>103</sup>L'esempio più clamoroso in questo senso è la realizzazione di Potsdammer Platz, trasformatasi in un deserto dopo la guerra e la costruzione del muro. tra il 1997 e il 1999 sono stati realizzati 17 edifici ad opera dei maggiori studi mondiali di architettura, grazie ai finanziamenti (tra gli altri) di Sony e Daimler-Chrysler.

<sup>104</sup>E' il caso del Denkmal für die ermordeten Juden Europas e della Topographie des Terrors.

### 5.5.1 Frattura o differenziazione?

Considerando più in generale il rapporto tra city branding, economia e underground, si può sottolineare come a partire dal 1995-96 alcune realtà delle scene underground cittadine intraprendono dei percorsi di istituzionalizzazione che le trasformano rapidamente in attori di medie o, in alcuni casi, grandi dimensioni nell'economia urbano. E' in questi anni, ad esempio, che si assiste ad una mutazione radicale della Loveparade. Nata nel 1989 come piccolo evento politico alternativo a cui parteciparono 150 persone, nel 1994 questo rave legale itinerante aveva raggiunto i 120.000 partecipanti. Per questo motivo, l'anno successivo gli organizzatori decisero di spostarlo dalla sede originale sul Kurfürstendamm verso il Tiergarten, totalizzando mezzo milione di partecipanti<sup>105</sup>. Si tratta di una svolta simbolica importante, nella quale molti dei protagonisti della prima scena club berlinese vedono la fine dell'era underground e l'inizio della commercializzazione degli eventi legati alla techno; proprio a causa della massiccia sponsorizzazione (e degli enormi proventi ricavati dalla vendita dei diritti televisivi a stazioni televisive di tutto il mondo), la Loveparade nella seconda metà degli anni '90 divenne una vera e proprio business (portato avanti dalle organizzazioni Friends of the Mayday e Planetcom)<sup>106</sup> che iniziò ad incidere in modo assolutamente significativo sull'economia urbana, sia dal punto di vista più ampio dell'urban marketing che da quello più ristretto dell'indotto legato al turismo<sup>107</sup>. A seguito di questo processo di istituzionalizzazione, una parte degli organizzatori originali (legati più strettamente al mondo degli squat) iniziarono ad organizzare il controevento Hateparade (poi Fuckparade). E' un momento cruciale, che crea una delle prime grandi fratture tra underground e mainstream.

---

<sup>105</sup>L'afflusso di pubblico alla Loveparade continuò a crescere fino al 1999, anno in cui raggiunse oltre un milione e mezzo di partecipanti; a partire dal 2000 l'evento è stato esportato in molte altre città, come Vienna, Newcastle e Tel Aviv (fonte: [www.loveparade.de](http://www.loveparade.de))

<sup>106</sup>Evento, questo, che fu sancito anche nel 2001 dal punto di vista giuridico, quando l'amministrazione della città impose agli organizzatori di pagare le ingenti spese per le pulizie delle strade.

<sup>107</sup>Fondamentale, inoltre, è stato l'impatto sul mondo dei media, con la creazione del canale televisivo VIVA TV, del magazine Frontpage e dell'etichetta musicale Low Spirit (Scharenberg and Bader 2005).

*“Sì, a un certo punto tutta la cosa ha iniziato a diventare veramente tremenda. Non si trattava più della nostra gente che si riuniva per ballare e protestare, ma ti trovavi centinaia di migliaia di turisti strafatti a cui di Berlino non importava veramente niente, c'era un sacco di alcol e violenza dappertutto, un sacco di gente di destra, e quindi lo spirito della cosa era completamente corrotto. Per questo molti di quelli che c'erano dentro dall'inizio hanno deciso di andarsene”. (Appunti etnografici, 4° quaderno)*

*“I think that the Loveparade is a good example....instead of taking a good idea and taking it on, it just dissolved.... we had a lot of discussions with people because someone says “this always happens”, but if you look at other kinds of music sometimes the same people kept the control...” (Int\_22)*

Come conseguenza di questi processi, molti degli attori intervistati identificano nel 1995-96 il periodo di frattura per quello che riguarda la storia del clubbing a Berlino. Terminata la fase di effervescenza e innovazione politica, linguistica e sociale iniziale, gli organizzatori degli eventi legati al mondo del club iniziano a professionalizzarsi e vanno alla ricerca di sponsorship sempre più consistenti, trovandole nelle grandi multinazionali degli alcolici e del tabacco.

*“Around 1995 the situation started to change, because a lot of advertisement came into the scene and a lot of alcohol started to be promoted and it became increasingly important, you know, if you want to have sponsorships for rave parties you have to shake your hands with these companies... And you started to go in places, even good locations, but you could find the Marlboro girls selling cigarettes... It's an influence...sometimes when this stuff cross the lines to much it just destroys the atmosphere....” (Int\_22)*

Da un lato, questo processo spinge molti piccoli attori ad aprire nuove locations, molto più connotate in senso underground; dall'altro porta ad una rapida istituzionalizzazione di spazi come il Maria am Ostbahnhof e l'Ostgut, che divengono punti di riferimento mondiale per la produzione dance elettronica,

costruendo network di produzione, distribuzione e booking con le altre capitali mondiali della club culture . E' interessante notare che questo processo comporta il riassetto della geografia macroregionale dell'economia culturale legata alla musica, dato che le città tradizionalmente coinvolte nella produzione musicale in Germania erano Colonia<sup>108</sup>, Bohn e Amburgo (e continueranno, almeno dal punto di vista quantitativo, ad esserlo per tutto il corso degli anni '90).

Una conseguenza importante dello sviluppo del mondo dei club è la nascita delle etichette discografiche ad essi collegate, dato che ogni club di un certo rilievo inizia una sua produzione. Si tratta quasi esclusivamente di etichette indipendenti di piccole o piccolissime dimensioni, le quali tuttavia assurgono ad un'importanza fondamentale secondo il principio per il quale DJ su scala globale competono per riuscire ad accaparrarsi determinate release in vinile<sup>109</sup>.

### **5.5.2 Il campo dell'arte a Berlino**

L'interpretazione di questo momento diviene ancora più complessa alla luce delle trasformazioni nei campi dell'arte di natura più tradizionale del decennio '90. All'inizio degli anni '90 viene realizzato a Mitte il Kunst-Werke, un network di gallerie e spazi espositivi non convenzionali che iniziano ad attrarre artisti e curatori; inizialmente il flusso proviene principalmente da altre zone della Germania, ma in breve tempo iniziano a convergere sulla città tutte le principali gallerie internazionali da New York, Londra e Parigi (Haase-Hindenberg 2002). Un dato interessante, a questo proposito, è che ogni nuovo ciclo di insediamento di gallerie<sup>110</sup> si localizza in una zona diversa della città; questo meccanismo (dovuto alla necessità di differenziazione continua del mercato, così come al costante effetto di feedback tra insediamento delle gallerie ed

---

<sup>108</sup>Nonostante Colonia abbia mantenuto, fino alla prima metà degli anni 2000, un ruolo fondamentale a causa della presenza di etichette come Kompakt e Staubgold e di artisti come Mouse on Mars e Thomas Brinkmann.

<sup>109</sup>Questa dinamica ha a che fare con la figura del dj come chiave d'accesso, per il pubblico, a opere selezionate secondo logiche di gusto specifiche. Si veda al proposito il discorso sul rapporto tra produzione e selezione nella musica dance in Niessen (2003).

<sup>110</sup> Si parla di cicli estremamente rapidi, della durata di qualche anno solamente.

aumento del valore immobiliare negli art districts) ha portato alla costituzione di un sistema spazialmente diffuso e policentrico, caratterizzato dalla stratificazione di spazi “on” e “off”, laboratori che fungono anche da spazi espositivi, etc. Nel giro di pochissimi anni il mercato berlinese passa da una posizione internazionale assolutamente secondaria e subordinata ad una di primissimo piano, tanto che molte delle sedi secondarie di gallerie straniere aperte in città ne diverranno le sedi principali. Le conseguenze sul rapporto tra arte e politica sono complesse. Un intervistato osserva:

*“After that a lot of people started to take themselves very much more serious in the professionalisation of their work, on the other hand the politicisation and the connection to the autonomy scene became very stronger. There have been many congress, Action Days, political installations in the streets, in squat houses, in cinema. So you can see in how many directions the situation is gone. This story of the institutionalisation of Berlin artist is evident, but at the same time other strong things happened. At the same time a lot of people had teaching jobs, in Scandinavia or in other places. Also some of them were part of the autonomous scene, so a lot of connection remained alive. Still now (Int\_24).*

Non si tratta, quindi, di un ingresso diretto del mondo delle corporations in una scena underground (come nel caso delle pubblicità della Malboro nei rave parties) né di un un ingresso di organizzazioni provenienti dall'underground nel mondo del business (come nel caso della Love Parade). Siamo di fronte, piuttosto, ad un processo di istituzionalizzazione all'interno di pattern già definiti che possiamo definire come “tradizionali”.

Il giudizio degli attori coinvolti a riguardo di queste trasformazioni è abbastanza vario. Se, da un lato, sembra unanime la condanna nei confronti del percorso seguito dalla Love Parade (vista da chiunque come un fenomeno eccessivamente commerciale che ha “svenduto” i valori della scena club), dall'altro alcuni artisti vedono come virtuoso il processo di valorizzazione del ruolo degli artisti nell'immagine della città che procede parallelamente a questa tendenza. Uno degli intervistati, ad esempio, afferma:



*“Anche se molti non sono d'accordo, quelli sono stati anni molto interessanti. D'improvviso hanno iniziato ad arrivare a Berlino artisti da tutto il mondo, sono spuntate centinaia di nuove gallerie, bastava uscire in un qualsiasi posto e trovare gente con cui parlare del proprio lavoro. E' vero, hanno iniziato a girare un po' di soldi... ma neanche poi così tanti. La situazione, in ogni modo, è diventata effervescente (appunti etnografici, 4° quaderno)*

Allo stesso tempo, tuttavia, molti degli artisti legati precedentemente all'underground politico identificano questi anni come quelli della frattura tra movimenti sociali e mondi dell'arte.

*“Probabilmente questa situazione di comunanza tra scena militante e scena dei club ha iniziato a cambiare attorno alla fine degli anni '90. Sai, con la bolla di internet e tutto il resto... le cose hanno iniziato a cambiare così alla svelta... la gente veniva qui ... duecento company aprivano tutti i giorni ... e i soldi all'epoca non significavano più niente. Così a un certo punto hanno iniziato ad arrivare un sacco di persone che non avevano niente a che fare con la politica, senza nessun background politico; tutto è diventato trendy, uscire a bere, incontra ragazzi o incontra ragazze; per cui abbiamo iniziato a spostarci da Mitte, Kreuzberg, poi da Prinzlauer Berg e poi da Friedrichsein” (Int\_21)*

L'interpretazione più corretta, a mio avviso, è quella di una molteplicità di campi in rapidissima espansione e differenziazione. Da un lato, alcuni degli artisti più anziani affluiti in città alla fine degli anni '80 da altre città nelle quali si stava già elaborando un dibattito sul rapporto tra arte e politica iniziano un percorso di istituzionalizzazione all'interno (prevalentemente) del mondo accademico, talvolta lasciando Berlino alla volta di altre città tedesche o del Nord Europa. Allo stesso tempo, il legame tra autonomia e arte rimane forte, e diverse mostre importanti tra il '94 e il '98 si concentrano proprio su questi temi. Alcuni dei nuovi artisti provenienti dall'estero, infine, sono interessati al mondo dell'underground esclusivamente in termini strumentali, e transitano attraverso

studi e spazi espositivi indipendenti in attesa di poter accedere al mercato dell'arte mainstream.

### **5.5.3 “Arm aber sexy”**

La formula “poveri ma sexy” (“arm aber sexy”) viene proposta per la prima volta dal sindaco dell'SPD Klaus Wowereit in un testo scritto per l'introduzione di un catalogo di fotografie fetish. I termini stessi di questo evento segnano il percorso della creazione di un brand cittadino assolutamente unico nella storia del city marketing, quello di una città povera e con un altissimo numero di disoccupati (Spars and Just 2005), che è allo stesso tempo consacrata alla joie de vivre ed al non-conformismo. Si tratta, ovviamente, di una strategia comunicativa oculata da parte dell'amministrazione cittadina, che si trova a dover fronteggiare un crescente malcontento da parte degli altri Land per la continua necessità di denaro della capitale. Dopo un primo impatto positivo delle politiche fiscali volte a facilitare l'attività delle industrie culturali e dell'ICT, inoltre, molte aziende dopo il 2000 iniziano a manifestare insoddisfazione per le aspettative disattese in termini di guadagno e crescita (Kratke 2004). Nel tentativo di mantenere la presenza delle industrie (che tendono invece alla dislocazione con la fine dei finanziamenti pubblici) e di attrarre nuovi attori nel mercato locale, l'amministrazione di Berlino elabora l'immagine di città creativa basata sulla “autenticità” sfruttando alcuni fattori già esistenti: la capitale tedesca è ormai una delle principali mete per artisti, bohemien e creativi; si va stabilendo come punto di riferimento internazionale nei campi della moda, del design, della musica e dell'arte; è, inoltre, il centro di una straordinaria proliferazione dell'economia dell'esperienza e degli eventi.

Nel giro di pochissimi anni, Universal (2002) ed MTV (2004) si stabiliscono lungo lo Spree, esattamente tra i due quartieri storici alternativi di Kreuzberg e Friedrichsein di più sulla media spree). Si tratta di un passaggio fondamentale, dal punto di vista materiale come da quello simbolico. Come osservano Bader e Scharenberger:

*“The term “music capital of Germany” only made sense — and hence became established — after Universal Music Group Germany and other large companies had moved to the city” (Bader, Scharenberg, 2008, p. 9)*

L'impatto sulle scene underground di queste trasformazioni è difficile da definire. Da un lato, sicuramente, le aziende cercano di attingere alle riserve creative della città, soprattutto per quello che riguarda i mondi (ormai parzialmente sovrapposti) dei club e del design. Allo stesso tempo, questa tendenza va considerata nel quadro più ampio della crisi dell'industria musicale; in questo modo è possibile realizzare come gli effetti generati siano stati di breve durata.

*“C'è un esempio molto divertente a proposito di quando la Universal si è spostata qua Berlino; c'è stato un grosso scanalo perché hanno ricevuto un sacco di soldi dal Senat per impiantare qua le loro attività basate sui media, come MTV e tutto il resto. La Universal andò in tutti i club e iniziò a dare soldi alla gente per lavorare per lei. Tutti nella scena ebbero un lavoro all'improvviso, intendo centinaia di persone. E dopo sei mesi la Universal non vendeva più dischi, e li ha lasciati andare tutti insieme. E' stato abbastanza strano, perché improvvisamente tutta questa gente che lavorava nei club underground ha iniziato ad avere i cellulari costosi, a volare a New York per il fine settimana. E tre mesi dopo erano tutti senza lavoro e senza club” (Int\_21).*

Allo stesso tempo, tuttavia, molti degli attori legati all'arte elettronica evitano di entrare in contatto direttamente con le aziende, preferendo dirigersi verso istituzioni legate all'insegnamento.

*“Nella mia scena non molte persone hanno fatto il salto direttamente dall'underground alle grosse industrie. Molti di loro si sono riversati nel teatro sperimentale e nel mondo della danza, usando quello che sapevano fare da prima. Molti di loro adesso insegnano, fanno workshop al Bauhaus ” (Int\_21)*

*“In the network of people that I know there haven't been so much involvement of artists in the main industries. It happened, for example, in Hamburg. But not here. Artists have been rapidly integrated in jobs in the university, so they didn't had the necessity to do it”. (Int\_24)*

Le motivazioni che stanno dietro a questa scelta sono difficili da identificare; probabilmente gioca un ruolo importante (come vedremo in seguito) la paura di perdere l'autonomia nel proprio lavoro. Un altro elemento fondamentale è sicuramente il fatto che il mondo della formazione, diversamente da quello che abbiamo osservato in Italia, rappresenta una reale opportunità anche per artisti relativamente giovani. In molti, inoltre, hanno sottolineato il fatto che il peculiare stile di vita “rilassato” della città non incoraggi molti artisti a investire nella propria carriera.

*“Sostanzialmente, chi te lo fa fare di andare a sbatterti per un'agenzia di pubblicità lavorando dodici ore al giorno? Lo vedi anche da te... Qua si vive in un modo facile, c'è chi prende la social, fai qualche mostra, lavori un po' qua e un po' là... alla fine ci si arrangia sempre” (Appunti etnografici, 4° quaderno)*

Più di un intervistato, tuttavia, ha posto un punto degno di rilievo riassumibile in quanto riportato sotto.

*“The city is so enormous, so big, so it's not so easy to be co-opted in industries... it's easier to get in contact with people of the galleries.... maybe it's easier for internet activists... but even then, I don't know so much people co-opted by the companies even if their particular knowledge must be interesting for them. (Int\_24)”*

Molti identificano, quindi, nelle dimensioni della città un elemento di dispersione che si frappone tra artisti e headhunters delle aziende (contrapponendo, in questo caso, Berlino ad altre città più piccole come Amsterdam).

Un ultimo elemento, infine, sembra andare ancora in un'altra direzione. L'alto tasso d'internazionalizzazione, favorito dall'abbattimento dei costi dei

collegamenti aerei, ha fatto di Berlino una sorta di palestra provvisoria per giovani artisti, i quali soggiornano per medio o lungo termine in città concentrandosi sulla propria crescita artistica (e sulla leisure) ma senza cercare particolari contatti o opportunità di carriera.

*“there are so many places here in Kreuzberg, with a lot of very young artist coming from everywhere... they are not interested at all in the city, they don't plan to stay here. They just come to berlin for a while. And at the same time they are not interested at all in commercialisation, they just want to make and show their own stuff.” (Int\_24)*

In questo stesso periodo, l'attività dei movimenti urbani subisce una battuta d'arresto, in sintonia con quanto avviene nella maggior parte degli altri stati europei. Le ragioni sono diverse, e molte di esse sono da rintracciarsi in una crisi generalizzata dei movimenti globali dopo l'11/9.

*“Later this contact became weak, all the critical globalization discourse became visible in society but at the same time the energy of the beginning was there not anymore... around 2000... 11/9 was quite strong, and things became more complicated... Even if the artists were involved in the queer theories, post-colonial theories ... they were all in the institutions...” (Int\_24)*

Un elemento, tuttavia, ha a che fare direttamente con il contesto urbano di Berlino (pur trovando risonanza con quanto avvenuto a Milano). Dopo la politica di laissez-faire nei confronti delle occupazioni protrattasi per tutti gli anni'90, l'amministrazione cittadina inizia ad attuare strategie repressive decisamente più dure nei confronti delle scene politiche radicali, premendo perché gli squat si regolarizzino nella formula degli Houseproject. Questo non implica la cessazione definitiva delle occupazioni, quanto piuttosto una rottura tra questa pratica e i movimenti politici.

*“I politici fanno sempre casino, sono una manica di*

*coglioni. Ogni volta che occupano un posto iniziano a fare casino, mandano comunicati, fanno un sacco di pubblicità, e finisce che nel giro di due o tre giorni li sgombrano sempre. Quando ti occupi un posto te ne devi stare tranquillo, farti gli affari tuoi, controllare solo che la situazione non degeneri troppo, e vedrai che riesci a viverci quanto ti pare. Se poi ti buttano fuori, ti becchi una denuncia e pazienza. Tanto qua prima che le denunce diventino un problema, prima che ti facciano davvero il processo, eccetera, ne devi prendere un sacco". (Appunti etnografici, quarto quaderno)*

In qualche modo, questo sottostrato d'illegalità (che coinvolge in gran parte figure delle scene alternative non politicizzati) contribuisce a mantenere l'appel sottoculturale dei quartieri più utili per il city branding, senza innescare tuttavia dei veri processi conflittuali che possano mettere a repentaglio il valore delle rendite immobiliari in continua crescita.

#### **5.6 Una proposta idealtipica di artisti e integrazione**

Il punto centrale della lettura appena proposta è costituito dal fatto che tutte queste tipologie di artisti convivono allo stesso tempo, a volte negli stessi spazi, dando vita simultaneamente a processi di co-optazione, istituzionalizzazione, rifiuto o indipendenza. Inoltre, gli stessi soggetti sembrano scegliere approcci diversi in momenti diversi della loro vita e, come già osservato, la pressione morale a proposito di questi cambiamenti sembra essere relativamente bassa. Da un lato, quindi, le fasi descritte nelle pagine precedenti sembrano delineare parzialmente una scansione temporale dei processi di co-optazione; dall'altro, senza voler considerare questa tipizzazione come a-storica, non sono riuscito a trovare un filo conduttore della loro organizzazione nel tempo collegato alle variabili di partenza coerente come quello milanese.

Sembrerebbe corretto sostenere che le diverse fasi storiche attraversate dalla città, più che determinare una forma o un'altra di rapporto tra attori dell'underground e industrie, ne inaugurano una nuova tipologia che va ad

aggiungersi alle altre senza tuttavia sostituirla. Riassumendo, quindi, le condizioni di isolamento di Berlino negli anni '80 forniscono come scelta possibile il radicamento nel panorama alternativo e una sostanziale autarchia per quello che riguarda produzione e distribuzione. Questo assetto si mantiene fino a quando il mondo dei club non inizia a costituire un target interessante per le sponsorship delle aziende la cui immagine è collegata agli stili di vita. Negli stessi anni, gli artisti che avevano sviluppato percorsi ibridi tra carriera tradizionale e attivismo politico iniziano dei percorsi di istituzionalizzazione, garantiti dalla proliferazione delle istituzioni formative collegate all'arte data dalle difficoltà di accorpamento tra i vecchi apparati culturali dell'est e quelli dell'ovest. Verso la fine degli anni '90, il consolidamento del ruolo di nuova capitale e l'afflusso di aziende del terzo settore (in contemporanea con quelle che sembrano essere delle tendenze di ordine globale nello sfruttamento degli immaginari alternativi nella nuova economia immateriale) iniziano a rendere possibili percorsi di co-optazione intesi in senso stretto. Come nel caso di Milano, allo stesso tempo, alcuni artisti elettronici che si formano in questo periodo indipendentemente dalle scene underground si percepiscono direttamente come professionisti/artisti; in questo caso non ha neanche più senso parlare di percorsi di co-optazione perché tutto avviene direttamente all'interno del campo dell'economia ufficiale.

Per quello che riguarda le modalità di approcciarsi alle scene artistiche mi sembra utile proporre qui uno schema di classificazione idealtipica che possa aiutare a chiarire il rapporto tra attitudine degli attori e loro approccio ai processi d'integrazione.

### **5.6.1 I marginali (Bohemien)**

Si tratta di soggetti che ricoprono una posizione abbastanza vicina a quella definita come "bohemien" (Seigel 1986), per i quali le motivazioni che guidano le scelte a proposito del lavoro sono principalmente collegate all'indipendenza artistica. I luoghi che utilizzano per la produzione sono tendenzialmente spazi

“off”, legati o meno ai movimenti sociali. Nonostante un esplicito rifiuto dei valori connessi al benessere materiale, non hanno pregiudizi di ordine politico a lavorare per o con il mondo istituzionale o delle corporation, a meno che questo non pregiudichi la loro integrità artistica.

*“ma nessuno di noi ha paura dei soldi... nel mio piccolo vorrei chiedere soldi per invitare qualcuno... ma anche per me stesso, per mantenermi....io vado da concerto a concerto, prendo questi venti euro, venti euro...in questo mondo molto povero tutti quelli che fanno qualcosa hanno creato un tipo di finanziamento tra loro... e ogni tanto c'è anche qualche bel frutto che ti cade dall'albero e ti dà un po' di più... mille euro e ti capita due o tre volte all'anno, è già qualcosa....” (INT\_31)*

In poche parole, sembrano essere delle figure simili a quelle che abbiamo osservato a Milano. Vi è, tuttavia, una differenza sostanziale. Mentre per gli artisti milanesi il mondo dei centri sociali è comunque un punto di riferimento (se non dal punto di vista strettamente politico, almeno da quello dei network di solidarietà), i bohemien berlinesi tendono a vedere i movimenti sociali come un ambiente eccessivamente angusto e restrittivo.

*“(la pressione morale) è una caratteristica italiana.... questa paura di essere indicati come compromessi è uno dei motivi per cui per uno straniero è molto difficile trovare posti per suonare in Italia. La paura è uno degli elementi più forti in Italia... peccato...” (INT\_31)*

Per questo motivo, c'è una resistenza ad essere indicati come “artisti underground” (cosa che in Italia, invece, viene rivendicata).

*“allora la mia considerazione è che il denominatore underground non è per niente valido, mi sembra più una marca, un tipo di design che sta accanto al mainstream, che sta attaccato al cool, (...) che sta nell'ambito del marketing, del come vendere le cose... dà l'impressione di essere diverso, un po' più tematizzato, un po' più onesto... underground è una marca che tocca un sentimento molto*



*forte di ognuno.... la necessità di onestà, di ribellione, il desiderio per una certa libertà, per un mondo onesto...”*  
(INT\_31)

### **5.6.2 Gli underground**

Gli “underground” sono artisti che mantengono una parziale connotazione antisistemica, soprattutto per quello che riguarda i contenuti e i linguaggi della loro produzione; nella definizione che ne dà Chiapello, possono essere definiti “artisti critici radicali” (1998). Il loro essere underground, tuttavia, sembra essere legato prevalentemente a delle modalità di auto-rappresentazione legate ad un background antagonista. Come gli altri, si muovono indipendentemente all'interno ed all'esterno dei circuiti politici, e se non sembrano subire particolari pressioni per il rifiuto dei processi di istituzionalizzazione, non sembrano neanche avere particolari remore al riguardo.

*“Cosa me ne frega? Alla fine l'importante è il valore politico del discorso che sto andando a fare.... Non mi interessa se i soldi ce li mette un ente pubblico. Il discorso è diverso se i soldi li mette la Nike. Perché allora li cambia tutto... anche se in effetti poi è difficile stabilire delle linee di confine precise”* (Appunti Etnografici, quarto quaderno)

Esistono quindi delle soglie di accettabilità del compromesso, ma queste soglie sono situate e da rinegoziare caso per caso.

### **5.6.3 Gli artisti “puri” mainstream**

Si tratta di quegli attori che hanno svolto un percorso “tradizionale” nei mondi dell'arte, partendo dai margini (anche da posizioni politicizzate) ed arrivando progressivamente ad una posizione professionale affermata all'interno delle istituzioni artistiche. Alcuni di loro si inseriscono in percorsi di

istituzionalizzazione, prevalentemente attraverso il lavoro d'insegnamento o quello di curatori per istituzioni pubbliche o museali; è significativo il fatto che chi compie questa scelta non sembra essere stato in grado di fungere da gatekeeper nei confronti degli altri attori provenienti dagli stessi contesti.

*“Si, alcuni del vecchio giro ce l'hanno fatta, ed adesso lavorano per grosse istituzioni in Austria o in altri posti della Germania. E di tanto in tanto fanno ancora delle mostre con un contenuto politico, ben curate, e tutto il resto. Ma non sono mai riusciti veramente a portare determinati tipi di cose dentro l'accademia; e neanche a far lavorare noi più di tanto” (Appunti etnografici, quaderno 4).*

#### **5.6.4 Gli artisti mainstream “contaminati”**

Si tratta di una figura che è specifica del mondo dell'arte elettronica, in quanto risultato della commistione tra le sfere del design immateriale e dell'arte tradizionale. Si tratta di artisti tendenzialmente più giovani, che si sono formati all'interno della nuova economia dell'ICT che si è sviluppata in tempi relativamente recenti, che si identifica in parte con il ruolo artistico tradizionale, in parte con il ruolo di professionisti nel mondo del design. Tendenzialmente questi attori si sentono distanti dal mondo dei movimenti sociali, e sono più che altro attratti dalle possibilità culturali e di leisure offerte dalla capitale.

L'identità che questi attori si costruiscono è un processo negoziato in modo dinamico e continuo tra la sfera dell'arte e quella del business in senso stretto:

*“some companies are very traditional and they have a very standard idea of what a presentation must be ... I think that these conflicts are there all the time... and I think that as I am so much an artist, every product is like a baby ... I want to be out there in the best way I can do ... but there is all these people that is out there with their own thoughts, because they see it as their own baby... sometimes there is conflict between the fact that is a job, and I'm paid, or this is an artistic job, and so I'm responsible ... it's always a compromise...” (Int\_29)*

Questo è dovuto anche alle peculiarità del circuito che si è andato costruendo tra festival dell'arte elettronica e mondo del business. Molti dei principali festival di arte elettronica sono divenuti, nel corso degli ultimi anni, delle vetrine espositive nelle quali si sperimentano nuove risorse tecniche e linguistiche che verranno poi messe a frutto all'interno del mercato ICT. Anche le aziende più tradizionali, inoltre, sono interessate alle possibilità legate all'alta tecnologia per la promozione innovativa di prodotti tradizionali<sup>111</sup> all'interno di eventi specifici.

*“so I started with a very artistic approach and a lot of people saw my stuff on the web... So companies started to approach me because they knew my art pieces and they asked me to do something for them... for company presentation, trade fair, and so on...” (INT\_29)*

## 5.7 Gli spazi

Mi sembra importante ricostruire brevemente le tipologie di spazi nei quali si svolgono pratiche legate all'arte elettronica. Come abbiamo visto, per lungo tempo a Milano questi spazi sono stati stati relegati quasi esclusivamente al mondo dei Centri Sociali e (per quello che riguarda gli aspetti strettamente collegati alla leisure) a quelli della discoteche. Berlino, invece, presenta da tempo (almeno dall'inizio del periodo che prendiamo in considerazione) una pluralità di spazi diversi, sia nel livello di formalizzazione delle pratiche che in quello di accessibilità (sia al pubblico che agli artisti).

Innanzitutto, come abbiamo visto, giocano un ruolo di primo piano le **gallerie ufficiali** distribuite nei vari distretti artistici tra Mitte e Prenzlauerberg. Molte di loro si sono specializzate in proposte artistiche specifiche; nonostante ciò, il numero di gallerie dedicate specificamente all'arte elettronica è sorprendentemente basso. La ragione è probabilmente da rintracciarsi nella

---

<sup>111</sup>Ne sono un esempio le video-proiezioni su facciata utilizzate per pubblicizzare qualsiasi tipo di prodotto all'interno di eventi specifici.

difficoltà di vendere, all'interno di un sistema galleristico tutto sommato ancora tradizionale legato all'oggetto artistico inteso secondo la sua accezione novecentesca, oggetti artistici legati all'immaterial design.

In questo senso, l'arte elettronica ha avuto una maggior fortuna negli **spazi istituzionali**. L'indotto costituitosi attorno al Festival Transmediale, ad esempio, ha generato diversi spazi espositivi finanziati pubblicamente che si concentravano esplicitamente sull'arte elettronica<sup>112</sup>. Tuttavia, negli ultimissimi anni questi spazi hanno visto la riduzione o la soppressione dei fondi nell'ambito di una più generale politica di austerità.

Un ruolo fondamentale viene giocato dagli **spazi multifunzionali** che nascono attorno ad attività commerciali in qualche modo collegate all'ambito artistico: stamperie, studi d grafica, negozi di cornici, etc. Si tratta di spazi ibridi che vengono finanziati, prevalentemente, con la commercializzazione dei materiali artistici prodotti al loro interno. Mostre, happening e concerti sono le occasioni per far conoscere gli spazi e per costruire il senso di comunità artistica attorno a determinate estetiche o "attitudini". Normalmente non hanno licenze di esercizio commerciale per cibo e alcolici, che vengono comunque venduti durante gli eventi.

Un'altra tipologia di luogo estremamente importante è costituita dai **laboratori collettivi**. Si tratta di studi artistici affittati in condivisione secondo diversi criteri<sup>113</sup>; pur essendo una modalità di organizzazione dello spazio per i lavori creativi autonomi che si è andata diffondendo sempre di più nella maggior parte delle città europee (a causa della comodità data dalla possibilità di condividere le spese di gestione legate alla connettività, a determinata strumentazione tecnica, agli eventuali spazi di rappresentanza e di relax), a Berlino questa scelta si è incontrata con l'alto grado di informalità nella gestione degli spazi, dando vita a luoghi che vivono sia come studi, che come abitazioni, che come luoghi per la leisure o attività artistiche in momenti diversi della giornata o della

---

112Il Tesla, diretto dall'ex curatore di Festival Transmediale Andreas Broeckman e chiuso alla fine del 2007, ne è un buon esempio.

113Gli spazi possono essere affittati a spazi, a scrivanie o anche semplicemente a posto di lavoro.

settimana.

Il ruolo dei **club legali** è mutato nel tempo, secondo i percorsi di istituzionalizzazione che abbiamo già analizzato in precedenza, ed è fortemente connotato in base alle scelte di direzione artistica riguardo ad un ampliamento delle tipologie di clientela (specializzarsi in sottogeneri dance particolari o divenire più hype). Tendenzialmente, i club rivaleggiano tra loro nell'offrire esperienze tecnologicamente all'avanguardia, in modo da generare dei trend stagionali o annuali; se all'inizio degli anni 2000 il vjing era la punta di diamante della sperimentazione, oggi ci si è spostati prevalentemente su discipline vicine al light design. Queste pratiche, tuttavia, tendono ad assumere un ruolo decorativo assolutamente subordinato alla musica; molte installazioni, inoltre, tendono ad essere automatizzate (come i LED-wall) di modo da non necessitare più un intervento diretto del performer. Al di là della normale programmazione legata al clubbing, molti locali organizzano dei mini-festival durante i fine settimana, coprendo praticamente l'intero spettro delle discipline della new media art<sup>114</sup>.

I **club semilegali** sono una delle peculiarità del panorama notturno della città. Si tratta di locali che non dispongono delle autorizzazioni, parziali o complete, necessarie alla vendita di alcolici o all'esecuzione di musica dal vivo. Pur essendo assolutamente noti all'amministrazione cittadina, vengono tendenzialmente tollerati finché mantengono un "basso profilo", aprendo solo una o due volte alla settimana e rimanendo sotto una certa soglia di visibilità. Sono situati solitamente in spazi semi-abbandonati dei quartieri più alternativi, sono spesso invisibili dall'esterno e difficilmente raggiungibili. In alcuni casi, la distinzione tra club legali e semi-legali è estremamente labile, come nel caso dei luoghi deputati agli after-hour del fine settimana (club in cui la musica si protrae per giorni di fila e comportamenti devianti come il consumo di droghe o il sesso in pubblico sono tollerati o incoraggiati). Anche in questo caso, i locali organizzano (o mettono a disposizione gli spazi per) una molteplicità di eventi

---

<sup>114</sup>Un caso a parte è rappresentato dal Club Transmediale, festival gemello del Festival Transmediale che segue ormai un percorso assolutamente autonomo proponendo una programmazione di arte elettronica nei principali Club Dance della città.

legati all'arte elettronica, sia in sede espositiva e performativa che come locations per la produzione di materiale.

Il ruolo delle **abitazioni private** nei network artistici cittadini non è di secondaria importanza; appuntamenti periodici come screening di video sperimentali, flat concerts o piccole performace costituiscono un terreno estremamente differenziato e ricco di occasioni di incontri informali. Eventi di questo tipo sono diffusi anche in altre città europee; a Berlino, tuttavia, si configurano talvolta come veri e propri mini-festival con cadenza mensile.

Un'ultima tipologia, infine, è costituita dagli **ex-squat di artisti** (come il già nominato Tacheles), ormai convertiti in Houseprojekts o avviati in altre forme all'istituzionalizzazione. A questo proposito è importante evidenziare come, a differenza del caso milanese, gli altri squat berlinesi siano stati tendenzialmente degli spazi abitativi collettivi, nei quali le aree dedicate alla produzione artistica e alla leisure esistevano ma avevano un ruolo decisamente secondario. Si tratta di un punto strettamente collegato alla proliferazione di spazi artistici differenziati esterni agli squat.

Per concludere questo capitolo con un'ultima osservazione riguardo agli spazi, può essere interessante riportare uno stralcio di intervista con un artista a proposito delle modalità seguite per trovare spazi nei quali esibirsi.

## 6 Capitolo analitico

### 6.1 Introduzione

In queste pagine cerco di sistematizzare gli elementi empirici emersi nel corso dei capitoli precedenti alla luce delle cornici teoriche elaborate all'inizio del lavoro, integrandole con spunti nuovi e diversi là dove si rende necessario un approfondimento. L'organizzazione analitica rispecchia, con una certa mancanza di fantasia, quelle delle variabili emerse dal pre-campo già discusse nella sezione metodologica.

Il primo paragrafo prende inizialmente in considerazione il ruolo della dimensione spaziale, mettendolo in relazione alle opportunità che si presentano agli artisti elettronici; in un secondo momento, cerca di stabilire delle relazioni tra le trasformazioni dei quartieri creativi e quelle del capitale simbolico sottoculturale.

Il secondo paragrafo cerca di far emergere la relazione esistente tra trasformazioni dell'economia urbana, flessibilità del mercato del lavoro, percorsi biografici e coesione sociale sottoculturale, inquadrando la questione dal punto di vista delle considerazioni di Bauman e Sennett relative alle conseguenze della tarda modernità (e delle sue organizzazioni del lavoro) sui progetti di vita. In questo paragrafo viene anche identificata una quinta variabile che chiameremo "configurazione del welfare locale" che si è rivelata determinante nelle diverse modalità possibili di costruzione di percorsi di integrazione.

Nella terza parte rielaboro le analisi sui cicli locali di mobilitazione politica e sottoculturale con l'obiettivo di individuare i percorsi di sviluppo delle identità degli attori sulla base delle dinamiche connesse alla reputazione.

Nel quarto paragrafo, infine, prendo in considerazione il ruolo delle istituzioni artistiche e culturali, con particolare riguardo alla loro disponibilità ed apertura verso le discipline artistiche non tradizionali.

## 6.2 Spazi urbani, finestre di opportunità e integrazione

Nel capitolo metodologico avevo identificato nel mercato immobiliare una variabile importante della quale tenere conto. Tuttavia, nel corso delle ricerche sul campo mi sono reso conto che è più esatto parlare di variabile spaziale, della quale il mercato immobiliare costituisce una sotto-variabile. Molte delle peculiarità locali, infatti, sono dovute collegate a fenomeni di path-dependency che rimandano alla storia urbana delle città.

Come in molte metropoli occidentali, con il passaggio alle economie post-fordiste, anche a Milano il settore immobiliare ha assunto un ruolo di crescente importanza. Nei processi di ristrutturazione dell'economia locale, il mercato immobiliare è andato assumendo un ruolo sempre più centrale nella produzione di profitto (Dymski and Veitch 1996); in particolare, la delocalizzazione degli impianti produttivi iniziata alla fine degli anni '70 ha ridisegnato il tessuto urbanistico e sociale della città, creando ampie zone il cui rinnovamento grazie a progetti di larga scala ha determinato alcuni degli esiti più importanti della storia della città (Brenner and Theodore 2002). Come abbiamo visto, nel corso degli anni '90 un gran numero di spazi di grandi dimensioni rimangono disponibili per sperimentazioni sociali, artistiche e politiche, in attesa che vengano risolti gli impasse politici che ne ritardano lo sviluppo.

In questo senso, un primo elemento da tenere in considerazione è la natura stessa di questi spazi: si tratta prevalentemente di capannoni ed ex-fabbriche, anche se dislocati in aree non necessariamente periferiche (Mudu 2004), spesso di edifici di grandi dimensioni che hanno a disposizione locali in grado di contenere vasti pubblici<sup>115</sup>. E' questo, probabilmente, uno dei motivi principali della connotazione dei Centri Sociali milanesi verso funzioni di leisure e di

---

<sup>115</sup>Questa osservazione vale solo per una parte dei Centri Sociali milanesi (come ad esempio il Leoncavallo, il secondo Bulk o l'ex-Breda); altre esperienze si sono sviluppate in spazi diversi e più piccoli (come Pergola, Garigliano o primo Bulk) di proprietà di privati o delle amministrazioni pubbliche. Ad ogni modo, penso che questa correlazione possa essere importante, specialmente se la si guarda nell'ottica dei processi di influenza reciproci tra i movimenti delle grandi città (ad esempio tenendo in considerazione gli spazi di TPO, Link e Livello 57 a Bologna).



socialità piuttosto che verso scopi abitativi<sup>116</sup>. Negli anni, la tipologia degli spazi sarà uno degli elementi che influenzeranno maggiormente le attività dei Centri Sociali verso l'organizzazione di grandi eventi.

*“Sai com'è. Per piene uno spazio come il Leo, ma anche Breda o il Bulk, ci vogliono migliaia di persone. E queste migliaia di persone ce le devi portare. Perché alla fine c'è anche un discorso prettamente economico legato alla gestione degli spazi: gli spazi costano, poi se hai un qualche tipo di accordo con la proprietà costano ancora di più perché gli devi cacciare fuori l'affitto alla fine dell'anno... anche se nessuno lo vuole mai sentir dire. E se la gente viene ai concerti ska dei Persiana Jones te chiami loro, ma poi hai bisogno di fare qualcos'altro, e questo secondo me è uno dei motivi principali per cui ad un certo punto c'è stato il botto della musica elettronica”*  
(Appunti etnografici, secondo quaderno)

Allo stesso tempo, gli alti costi di acquisto, affitto o mantenimento degli spazi in città hanno notevolmente limitato l'attività degli artisti elettronici al di fuori degli spazi legati ai movimenti. Perché se dal punto di vista della produzione è parzialmente<sup>117</sup> vero quello che afferma uno degli intervistati, cioè che

*“lavorare con l'arte elettronica ti offre un vantaggio notevole rispetto a molte altre forme creative. Alla fine hai bisogno solo di una scrivania e di un computer”* (Appunti etnografici, terzo quaderno)

, dal punto di vista della fruizione sono spesso necessari grandi spazi attrezzati, che non producano conflitti con gli altri usi sociali del territorio:

---

116 Si tratta di una caratteristica importante degli spazi occupati italiani, che li mette in un'ottica completamente diversa rispetto a quasi tutti i loro omologhi europei. Le ragioni di questa peculiarità sono oggetto di un vasto dibattito informale tra i militanti del quale in questa sede non abbiamo lo spazio per ricostruire in contorni.

117 Questa affermazione necessita di essere ridimensionato. In parte, è vero che alcuni artisti elettronici hanno dei bisogni estremamente limitati per quanto riguarda lo spazio. Allo stesso tempo, ad esempio, chiunque si occupi di discipline che hanno a che fare con la musica necessita di infrastrutture particolari situate in zone in cui non possano emergere conflitti con il vicinato; chi lavora con le proiezioni ha bisogno di stanze sufficientemente grandi per poter proiettare; chi lavora con la robotica o le installazioni necessita di superfici ancora maggiori.

*“Io sai, abbiamo provato per un sacco di mesi a trovare una location per il festival. E almeno tre o quattro volte ci è successa questa cosa assurda: apre un posto nuovo, si dimostra interessato, poi durante la serata di apertura dove magari fanno un po' di techno, ma neanche magari la solita house, oppure c'è l'inaugurazione di qualche mostra con la musica un po' alta, i vicini iniziano a telefonare ai vigili e finisce che lo spazio chiude perché gli fanno una multa stratosferica e loro si spaventano. La città è troppo piccola, è tutto appiccicato, non c'è spazio per respirare” (Appunti etnografici, secondo quaderno).*

In un panorama di questo tipo, le uniche tipologie di spazi espositivi che riescono a sopravvivere sono quelle legate ai circuiti dell'arte tradizionale (il network delle gallerie e dei collezionisti connesso alla media e alta borghesia, consolidatosi nel corso dell'intero '900) e gli spazi multifunzionali connessi alla moda, al design ed alla pubblicità. Questi ultimi sono particolarmente interessanti alla luce del frame interpretativo che stiamo utilizzando: si tratta prevalentemente di ex-spazi industriali che sono stati riconvertiti in tempi recenti a location che vengono affittate a giornate lavorative. Per molti set di produzione pubblicitaria o televisiva si rivelano scelte più economiche rispetto al mantenimento di uno studio vero e proprio; allo stesso tempo, per gli organizzatori di eventi si tratta di cornici preziose nelle quali realizzare sfilate, feste o inaugurazioni. Il costo di questi spazi varia da due-tre mila (nella “bassa stagione” milanese, ovvero quella lontana da saloni e fiere) a diverse decine di migliaia di euro; si tratta, ovviamente, di cifre che tagliano fuori dal mercato tutti i piccoli produttori di eventi, che devono ripiegare su altre soluzioni. Queste opzioni alternative, storicamente, sono state di quattro tipi.

Innanzitutto, come abbiamo già ampiamente illustrato nei capitoli precedenti, ci sono i Centri Sociali; data la relativa accessibilità nel corso degli ultimi due decenni è stata la scelta principale.

In secondo luogo, c'è stata la possibilità di rivolgersi al mondo dei locali musicali; tuttavia, con la scomparsa dei locali “alternativi” all'inizio degli anni 2000, il panorama dei locali milanesi si è fortemente omologato verso una proposta standardizzata e poco rischiosa per gli imprenditori basata,

sostanzialmente, sugli happy hour, sulle cover band o sulla formula da discoteca più classica. In questo senso, pochi gestori di locali hanno intenzione di investire nella promozione di pratiche artistiche poco conosciute e che, solitamente, all'inizio non richiamano un pubblico sufficiente; si innesca così un circolo vizioso per il quale il pubblico non ha modo di conoscere nuove forme di produzione culturale e quindi non partecipa ai pochi eventi che vengono organizzati.

*“Perché poi non ci dobbiamo dimenticare che viviamo in una città con un panorama culturale sconfortante. C'è un'ignoranza tremenda! Adesso magari le cose sono un pochino cambiate perché tutti vanno a ballare la house e poi ci sono gruppi come Bjork e i Radiohead che usano un pochino di elettronica e alla gente fa un po' meno paura, ma fino a un paio di anni fa se a uno gli facevi sentire Aphex Twin ti guardava come se fossi un marziano. Voglio dire, Aphex Twin! A Londra è una roba vecchia da dieci anni, la senti anche dal pizzaiolo” (Appunti etnografici, secondo quaderno)*

Una terza soluzione possibile è costituita dalle discoteche. Pur avendo il loro core-business nella musica dance, di tanto in tanto i gestori delle discoteche provano ad aprire ad altre forme espressive in veste di coreografie per le attività più tradizionali; tuttavia, raramente questi esperimenti vanno a buon esito:

*“Sì, un paio di volte ho messo i video nelle discoteche, ma è stata un'esperienza devastante. Magari hanno anche dieci schermi giganti fighissimi, ma nessuno li vede perché ci sono davanti le cubiste che fanno la lap-dance. Sono tutti pieni di cocaina e quando finisci la serata magari devi anche litigare con il gestore per farti dare un paio di centinaia di euro. E' stato tremendo, non lo farò mai più” (Appunti etnografici, secondo quaderno)*

Una quarta possibilità, che si è andata costruendo nel corso degli ultimi anni, è costituita dai circoli ARCI. In seguito alla crisi dei Centri Sociali, alcuni degli attivisti più anziani hanno deciso di reinvestire il know-how gestionale accumulato nel corso degli anni all'interno di percorsi più formalizzati,

solitamente legati, appunto, all'ARCI; molte di queste esperienze, tuttavia, non hanno avuto degli esiti felici, a causa degli altissimi costi d'accesso del mercato (che presuppongono un capitale iniziale estremamente oneroso) e dei numerosi vincoli legali che limitano l'attività dal vivo sotto svariati punti di vista<sup>118</sup>.

Questo set ridotto di possibilità per le pratiche artistiche ha impoverito il campo dell'arte elettronica sul medio periodo, creando diverse fratture tra chi era disposto a sobbarcarsi i costi connessi all'esercizio nei Centri Sociali e di chi invece ha scelto altre strade. In questo senso, l'età e l'esperienza hanno giocato dei ruoli fondamentali: se organizzare un evento all'interno di uno spazio underground a Milano spesso vuol dire occuparsi di tutto<sup>119</sup>, dalla logistica alla promozione passando ovviamente per la produzione artistica vera e propria, è ovvio che solo quei soggetti (studenti o in cerca di prima occupazione) che hanno molto tempo a disposizione sono in grado di affrontare questo percorso. Inoltre, artisti già affermati in campo internazionale, con alle spalle l'esperienza di festival estremamente organizzati, sono spesso restii ad affrontare tutto il lavoro di bassa manovalanza.

---

118Dalla ricerca è emerso un caso particolarmente interessante. Avendo a disposizione un'ingente capitale, un noto artista elettronico milanese ha intrapreso la ristrutturazione di un vecchio edificio industriale finalizzata alla realizzazione di uno spazio multifunzionale su più piani (residenza/ studio/ spazio performativo). Dopo quasi due anni di lavori, non è stato possibile aprire al pubblico lo spazio performativo a causa dell'impossibilità di trovare una formula legale adatta:

“Ma ci pensi? Noi siamo qui che ci arrabattiamo in ogni modo possibile e a pochi chilometri da qua c'è uno spazio pronto, allestito con tutto quello che serve. Ma non verrà mai usato perché mancano dei timbri. Quando ci peso mi sento male” (Appunti etnografici, secondo quaderno)

119Molti collettivi di gestione hanno forti pregiudiziali di carattere politico, mentre altri hanno dinamiche gestionali più aperte ma che richiedono, da parte di chi voglia intraprendere l'avventura di realizzare qualcosa, una continua ed estenuante presenza in assemblee in cui si discutono gli argomenti più svariati:

“Loro sono dei bravissimi ragazzi, e sono anche piuttosto aperti per iniziative non tradizionali, ma quando vuoi organizzare qualcosa devi sobbarcarti un milione di riunioni dove si discute del mercatino biologico, della birra da comprare, del comunicato per il presidio antifascista e di quello per la Palestina, e dell'impianto elettrico da rifare... e te la devi sobbarcare tutta, non puoi arrivare e dire quello che devi dire e poi andartene... quindi per organizzare qualcosa lì devi essere veramente molto molto motivato”.(Appunti etnografici, secondo quaderno)

Nel capitolo su Berlino abbiamo visto come, al contrario, una caratteristica della metropoli tedesca sia la presenza massiccia di luoghi multifunzionali che hanno anche il ruolo di incubatori o espositori per attività artistiche. Spesso si tratta di luoghi che portano avanti un'attività commerciale primaria ed un'attività espositiva secondaria. Questo tipo di spazi, la cui attività primaria è tendenzialmente (ma non necessariamente) legata alla vendita di prodotti artistici o sottoculturali, riescono spesso a mettere in moto un processo di feedback per cui la vendita dei prodotti (che permette di mantenere l'attività) è pubblicizzata attraverso eventi culturali (che spesso sono invece in passivo). Come è facile immaginare, queste strutture favoriscono una fertilizzazione tra campi e sfere di produzione sociale diverse, avvicinando pubblici e mondi diversi: intellettuali e militanti, arte "alta" e "arte bassa", arte con media "tradizionali" e new media art, musica, moda e design.

A questo punto possiamo provare a riassumere quali sono gli elementi connessi agli spazi che influiscono direttamente nelle possibilità di produzione e circolazione dell'arte elettronica.

- Costi. A Milano il costo medio per l'affitto di uno spazio di questo tipo è notevolmente più alto che non a Berlino; anche molte delle licenze necessarie a questo tipo di attività sono estremamente onerose; esistono pochissime formule, infine, per alleviare la pressione fiscale su chi decide di intraprendere attività di questo tipo.
- Tolleranza del mancato rispetto delle norme. Spesso a Berlino i piccoli spazi per l'arte non rispettano per intero la normativa vigente in termini di norme di sicurezza, antifumo o della legislazione riguardo alle sostanze stupefacenti; tuttavia, come abbiamo già evidenziato, a meno che non si verificano casi eccessivamente gravi le forze dell'ordine non sono interessate a perseguire questo tipo di infrazioni. A Milano, al contrario, è molto difficile riuscire a trovare delle formule per gli spazi polifunzionali, e i pochi luoghi che possiedono le caratteristiche adeguate sono

costantemente nel mirino dei controlli dei Vigili Urbani, della Guardia di Finanza e della S.I.A.E.

- Costi di intermediazione illegale politico-amministrativa. Dal materiale etnografico del capo milanese è emerso che spesso gli spazi aperti o in corso di apertura devono affrontare richieste, velate o esplicite, di tangenti per ottenere permessi o, più genericamente, “protezione”<sup>120</sup> da parte di vari attori istituzionali<sup>121</sup>. A Berlino questo fenomeno sembra essere completamente assente o, comunque, molto meno presente.

Questi tre fattori strutturano diversamente la proliferazione di network di produzione e di consumo. Il policentrismo che caratterizza la metropoli tedesca facilita la crescita di piccoli indotti estremamente localizzati connessi all'arte elettronica (club, stamperie, negozi specializzati, gallerie, etc). Si può leggere questa situazione come l'influsso diretto delle condizioni del real estate sulla capacità di costruire network creativi:

*“What is remarkable about these cases – as I shall argue – is that they can be conceptually recoded in terms of interactive network structures whose roots penetrate deeply into urban agglomerations.” (Scott 2001:13)*

Allo stesso tempo, la presenza costante di un pubblico sempre interessato e sempre alla ricerca del nuovo facilita la cross-fertilisation tra ambiti diversi: i piccoli imprenditori della leisure sono costantemente alla ricerca di innovazioni stilistiche che li differenzino dalla concorrenza. Dati i costi gestionali

---

120 Un altro processo, di natura diversa ma per certi versi accomunabile, è la concorrenza sleale di altri locali che esercitano pressione (legale e non) sugli attori istituzionali preposti ai controlli per tenere costantemente sotto pressione i nuovi spazi che stanno avendo un eccessivo successo di pubblico. Si tratta di un fenomeno che coinvolge prevalentemente luoghi situati in aree periferiche nelle quali il tasso di concentrazione di spazi per la leisure è meno alto; sebbene non si arrivi a veri e propri atti di sabotaggio materiale (piuttosto diffusi nelle zone di provincia), la pressione costante delle contravvenzioni porta solitamente i locali sottoposti a questo tipo di concorrenza a chiudere nel giro di pochi mesi.

121 Per ovvi motivi è molto difficile riuscire a quantificare questo fenomeno. Tuttavia, sembrerebbe che i casi di corruzione siano diffusi in modo diseguale sul territorio cittadino; questo a che fare probabilmente con le culture organizzative dei diversi organi istituzionali preposti ai controlli.

estremamente ridotti, la sperimentazione continua viene incoraggiata dalle dinamiche stesse del mercato. Il risultato di questo processo è la persistenza di un circolo virtuoso tra aspettative di innovazione dell'audience e coraggio degli imprenditori nell'affrontare nuove soluzioni.

*“Perché poi, gira e rigira, il succo del discorso è sempre quello. Magari è vero che qua a Berlino si sente talmente tanta minimal<sup>122</sup> da stare male, però è anche vero che se te guardi alle centinaia di locali che ci sono in giro alla fine della settimana hai avuto una quantità mostruosa di piccole iniziative di qualsiasi cosa, anche dei generi sperimentali più inascoltabili. e questo succede perché qui non ti costa niente, o quasi. Se una serata ti va male, ti dispiace ma alla fine ti dici “pazienza!”, perché tanto per farla non hai speso niente. Non è come in Italia che hai costantemente il fiato sul collo e se ti vanno buca tre serate di fila devi iniziare a pensare di chiudere il posto”.*  
(Appunti etnografici, terzo quaderno)

A Milano possiamo vedere all'opera tendenze di segno opposto. Se la concentrazione produttiva in pochi spazi ha avuto, per un certo periodo, il pregio di porre a stretto contatto tra di loro creativi con competenze diverse che hanno potuto costruire sinergie virtuose, sul lungo periodo tuttavia ha creato conflitti e divisioni che, al di là delle motivazioni specifiche, sono spesso riconducibili all'usura dei rapporti personali ed alla frustrazione dovuta alla competizione per un insieme di risorse eccessivamente limitato.

Sembrerebbe esserci, quindi, una situazione in cui basso costo degli spazi e una certa tolleranza nel mancato rispetto delle norme sono correlati a effettivi processi di integrazione . In un contesto nel quale i pochi spazi legali a disposizione sono estremamente costosi e sono continuamente sottoposti alla pressione degli organismi di controllo<sup>123</sup>, il set di opportunità possibili si riduce

<sup>122</sup>La cosiddetta minimal di Berlino è un set relativamente differenziato di musiche tra la house e la techno, caratterizzate dall'esiguità degli elementi compositivi e dalla scelta di sonorità tendenzialmente deep e soft. Nel corso degli ultimi anni si è imposta come il sound caratteristico della città e, più in generale, come la tendenza musicale dominante nel mondo della dance.

<sup>123</sup>Un punto particolarmente problematico del rapporto tra attività notturne e città a Milano è costituito dalla costante pressione da parte dei comitati di cittadini per la restrizione o l'abolizione dei permessi per attività connesse alla leisure. Un caso particolarmente eclatante è emerso proprio mentre sto

tendenzialmente a due sole opzioni: rivolgersi al circuito dei centri sociali o a quello fortemente mainstream legato agli eventi. La prima scelta, come abbiamo visto, comporta oneri notevoli in termini di tempo e energie da dedicare a una serie di questioni extra-artistiche (processi decisionali collaborativi, promozione, logistica, organizzazione, etc); inoltre, la qualità media delle infrastrutture a disposizione risulta spesso insoddisfacente<sup>124</sup>. La seconda scelta, invece, porta verso processi di co-optazione rapidi e radicali, a causa dei quali gli artisti tendono sempre più a percepirsi come lavoratori del settore creativo. L'auto-rappresentazione in quanto artisti e alternativi, infatti, entra in crisi da un lato per l'atteggiamento market-oriented dei committenti, che sono scarsamente interessati a sperimentazioni radicali, e dall'altro a causa dello stigma che si produce all'interno dei circoli underground per chi "si vende". In un contesto urbano, come quello di Berlino, in cui i tre elementi evidenziati prima favoriscono la proliferazione di spazi diversi, al contrario, è possibile per gli artisti elettronici mantenere un'identità fluida, che si identifica di volta in volta come alternativa (bohémien) o come professionale.

### **6.3 Rapporto tra spazi, capitale simbolico collettivo e integrazione**

Numerosi autori hanno sottolineato il ruolo che i quartieri creativi hanno avuto nelle città occidentali nel corso del '900 per l'innovazione culturale e artistica. Non si tratta di un'esclusiva delle società post-fordiste: la Montmartre dell'inizio del '900, così come il Greenwich Village degli anni '50 e '60, sono esempi di come comunità di artisti si siano concentrati spazialmente per cause legate ai costi degli immobili ed alla necessità di prossimità, riuscendo con il passare del tempo ad imporre un brand che associa determinati prodotti con specifici stili di

---

scrivendo queste pagine: a causa delle proteste di un comitato di quartiere composto da 46 abitanti della zona S.Siro e delle azioni giudiziarie che ne sono seguite, Bruce Springsteen ha deciso di annullare la data milanese del suo tour.

<sup>124</sup>Punto, questo, particolarmente problematico per pratiche artistiche intimamente connesse alla tecnologia ed alla strumentazione tecnica.



vita e determinate aree urbane (Sheringham 1996) (Landry and Bianchini 1994).

Quando, a partire dagli anni '60, le sottoculture *bohémien* hanno iniziato a fondersi in modo sempre più inestricabile con i movimenti sociali (anche grazie al ruolo giocato dalle sottoculture spettacolari), i ruoli di artista e di attivista politico si sono in larga misura sovrapposti e la concentrazione di questo tipo di comunità è divenuto un elemento in grado di aumentare il valore immobiliare di determinate zone, con l'effetto perverso di estromettere nel lungo periodo quegli stessi attori che avevano creato il valore immateriale (Markusen 2006), (Harvey 2002).

La novità alla quale si è assistito a partire dagli anni'90, tuttavia, è l'adozione di questi brand da parte delle amministrazioni locali in termini di marketing urbano, in una economia urbana nella quale l'immateriale riesce a produrre almeno altrettanta ricchezza del materiale, e nel quale una parte sempre maggiore del reddito degli individui (soprattutto giovani) viene speso nei consumi di tempo libero e indirizzato alla costruzione e riproduzione di sempre più' specializzati e distinti "stili di vita" (Gershuny 2000), con la creazione di una imponente domanda di consumi a cui l'economia immateriale risponde. L'organizzazione socio-spaziale delle zone interessate da queste trasformazioni è mutata in modo estremamente rapido, portando ad una ristrutturazione della fruizione degli spazi, pubblici e privati (Bramham 1989). Inoltre, lo sfruttamento dei quartieri creativi si è inserito, in molti casi, nelle tipiche dinamiche del capitalismo neoliberista, volte alla massimizzazione della rendita dei profitti nel minor lasso di tempo possibile; questo ha comportato investimenti sempre crescenti da parte di attori sempre più grandi e la conseguente tendenza all'omogeneizzazione dell'offerta<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup>A questa si accompagna una delle contraddizioni evidenti del capitalismo contemporaneo, come evidenziato da Harvey quando scrive a proposito della "entropia dei segni di distinzione":

"The contradiction here is that the more easily marketable such items become the less unique and special they appear. In some instances the marketing itself tends to destroy the unique qualities (particularly if these depend on qualities such as wilderness, remoteness, the purity of some aesthetic experience, and the like). More generally, to the degree that such items or events are easily marketable (and subject to replication by forgeries, fakes, imitations or simulacra) the less they provide a basis for monopoly rent. [...] therefore, some

Come abbiamo visto, questi processi sono avvenuti sia Milano che Berlino. Nella città italiana, tuttavia, l'esito della gentrification dei quartieri Garibaldi (anni'80), Ticinese (anni '90) e Isola (anni '2000) è stata la progressiva depauperazione del tessuto sociale alternativo che le caratterizzava<sup>126</sup>. I soggetti della “scena”, una volta che il quartiere ha cambiato composizione sociale, rimangono a vivere nella zona mescolandosi sempre più ai nuovi residenti ed abbandonando la maggior parte delle attività sottoculturali.

*“In un certo senso, ci siamo tirati la zappa sui piedi da soli. E' normale che queste cose succedano, io sono stato anni a Londra e a New York ed anche lì è successo lo stesso. Però via via lì si sono create altre situazioni, mentre qui è morto tutto” (Appunti etnografici, secondo quaderno)*

A Berlino i meccanismi che si sono prodotti sono di natura estremamente diversa. Da un lato, infatti, si è manifestata una forte mobilitazione diffusa contro il processo di gentrificazione<sup>127</sup>, con assemblee pubbliche estremamente partecipate, dibattiti, manifestazioni ed azioni di vario genere. Dall'altro, nel corso degli ultimi due decenni molti appartenenti alle scene alternative hanno migrato attraverso la città, spinti verso zone sempre più periferiche e con prezzi più bassi.

*“E' una spirale, no? All'inizio tutti stavano a Kreuzberg, poi si sono spostati a Prinzlauerberg. Adesso Prinzlauerberg è un posto molto cool per giovani coppie ricche, se ci fai caso quando vai in giro per Kastanienallee vedi passeggiatori dappertutto. Allora in molti hanno iniziato a venire a Friedrichshain e nell'altra parte di Kreuzberg,*

---

way has to be found to keep some commodities or places unique and particular enough [...] to maintain a monopolistic edge in an otherwise commodified and often fiercely competitive economy” (Harvey 2002:4)

126Questo forse è vero in misura minore per la zona di Ticinese, più estesa e con un insediamento di lunghissima data (Martin and Moroni 2007), nella quale le occupazioni dei centri sociali erano la punta di diamante di una rete di occupazioni abitative risalenti in gran parte ai movimenti di lotta per la casa degli anni '60 e '70.

127 Non è raro che sulle cinta dei cantieri per la costruzione di nuovi edifici nei quartieri alternativi vengano appesi manifesti di protesta in più lingue. A pochi metri dalla mia casa di Friedrichshain su una recinzione campeggiava un lungo striscione recante la scritta “Yuppies, why are you destroying this community?”.

*l'SO36, perché c'era un sacco di spazio libero, gli squat e gli anarchici. Negli ultimi anni anche qua sembra di stare sempre di più in un arco divertimenti. Li hai mai visti i gruppi di americani che arrivano con la S-Bhan il venerdì e il sabato sera per andare nei club? Sono gite organizzate dai licei americani. Per cui in molti adesso stanno andando ancora più fuori, verso Neukolln o Wedding<sup>128</sup>. Che sono quartieri interessanti ma anche molto più duri, pieni di arabi e di turchi, non è come qui, la sera non vai in giro tranquillo in tanti posti. Però è pieno di posti, e siccome è un po' più lontano non ti ritrovi tutta questa gente trendy intorno. Ma arriverà (ride). E quindi dovremo trovarci ancora altri quartieri. Marzahn? Lichtenberg?" (Appunti etnografici, secondo quaderno)*

Esiste, quindi, una differenza sostanziale tra quello che è avvenuto a Milano e quello che è avvenuto a Berlino. In sintesi, questa differenza è riconducibile a caratteristiche di ordine prettamente spaziale (costi, dimensioni, quantità, tipologie degli spazi disponibili) e di ordine economico (ruolo della creatività nelle economie locali, processi di place branding volti all'accrescimento del valore immobiliare). Ma l'elemento che sembra emergere con maggior forza dalla ricerca è come queste macro-variabili abbiano influito in modo radicale sulla dimensione sociale e culturale.

Per trattare questo punto è utile riprendere i ragionamenti sul concetto di capitale simbolico che ho introdotto nel capitolo teorico. A Berlino l'impiego del capitale simbolico *embedded* nei quartieri alternativi per strategie di place branding ha suscitato forme di resistenza che non hanno avuto, per la maggior parte, esiti positivi nel mantenimento del patrimonio di occupazioni legato ai movimenti sociali. Tuttavia le mobilitazioni continue contro la gentrification e per una gestione partecipativa della riqualificazione urbana, nonché la possibilità di trasferire determinati processi di produzione simbolica in altre aree della città, hanno fatto sì che una parte del capitale simbolico collettivo si preservasse. Questo fenomeno è avvenuto, in parte, attraverso una trasformazione del rapporto tra capitale simbolico collettivo e capitale simbolico *embedded*: uno scollamento tra identità di gruppo e identità dello spazio, una sorta di

<sup>128</sup>Wedding è un quartiere periferico caratterizzato da una forte segregazione spaziale, abitato prevalentemente da immigrati turchi e da tedeschi di ceto basso.

disembedding.

Da un altro punto di vista, una parte del capitale simbolico collettivo è migrato nei nuovi quartieri alternativi, meno influenzati dall'integrazione tramite il place branding.

A Milano, al contrario, il capitale simbolico sottoculturale incorporato in specifici quartieri si è progressivamente deteriorato, da un lato a causa delle stagnazioni e dei reflussi dei cicli di mobilitazione politica, dall'altro per la mancanza di "altri" spazi in cui migrare e continuare le esperienze maturate nei quartieri creativi<sup>129</sup>.

Un punto particolarmente interessante da prendere in considerazione è quello che riguarda le connotazioni estetiche dei quartieri alternativi. Buona parte del valore simbolico dei quartieri a forte concentrazione controculturale, infatti, è di natura prettamente estetica. Come osserva Harvey, una qualità unica di alcuni spazi in termini di economia simbolica è costituita da *"the purity of some aesthetic experience"* (Harvey 2002:3). La fatiscenza degli edifici, gli slogan politici sui muri, i murales sulle pareti delle case occupate e le bandiere costituiscono infatti un panorama estetico immediatamente identificabile e che fa "sentire a casa" per mezzo del riconoscimento dell'aura di un luogo (Benjamin 2008). Nella riqualificazione dei quartieri, quindi, la ristrutturazione viene vissuta non solo come un'aggressione politica, sociale ed economica, ma anche come un attacco estetico. E' questo che ha portato molti intervistati a pronunciare frasi come:

*"Guarda come hanno rovinato il quartiere: adesso è bruttissimo, tutto nuovo e con le case ridipinte"* (Appunti Etnografici, terzo quaderno)

Esiste un legame diretto tra le dinamiche appena descritte e i processi di integrazione oggetto di questa ricerca. Sembra abbastanza chiara, infatti, la connessione tra la dispersione del capitale simbolico collettivo e i passaggi

---

<sup>129</sup>Alcuni intervistati hanno ipotizzato come la vera differenza di Berlino, in questo senso, sia data dalle dimensioni. Tuttavia, altre città di dimensioni ancora maggiori (Parigi, Londra, New York) hanno seguito un percorso piuttosto simile a quello di Milano per quello che riguarda i destini dei quartieri alternativi (Pruijt 2003). E' lecito concludere, quindi, che la specificità di Berlino risieda nelle caratteristiche storiche e geo-politiche che hanno influenzato sia il mercato immobiliare che i cicli di mobilitazione politica piuttosto che nelle dimensioni.

degli artisti alternativi all'interno dei mercati ufficiali: tanto più forte è la sensazione di coltivare un patrimonio comune, tanto meno forte sarà la trasmigrazione dall'underground ai mercati ufficiali. Come abbiamo visto, i passaggi possono avvenire comunque; ma nel caso di una città come Milano nel quale tutti gli appartenenti ai circoli contro-culturali hanno la chiara sensazione di uno stato di emergenza dato dalla perdita di un patrimonio condiviso (quella che un intervistato ha definito la “sindrome dell'assedio”), chiunque si comprometta con “il mercato” viene immediatamente identificato come un nemico in seno alla comunità<sup>130</sup>. Se esistono, invece, le condizioni per la riproduzione del capitale simbolico collettivo, gli artisti co-optati non vengono identificati come nemici della causa, e possono continuare ad operare abbastanza serenamente in entrambi gli ambiti.

#### **6.4 Trasformazioni dell'economia urbana, flessibilità del mercato del lavoro, percorsi di vita e coesione sociale sottoculturale**

Negli ultimi trent'anni Milano si è progressivamente trasformata nella capitale italiana della produzione immateriale. Questo cambiamento, assieme alla ristrutturazione del mercato del lavoro verso la flessibilità (in assenza di veri meccanismi premianti per l'innovazione), ha causato la precarizzazione di un'intera fascia di sperimentatori nell'ambito della comunicazione e della creatività legata alle nuove tecnologie, che hanno dovuto scegliere tra l'inserimento in percorsi di co-optazione e la marginalizzazione.

Nel contesto berlinese, che ha vissuto un'impennata ancora più vertiginosa del terziario avanzato, gli effetti della crescita e dell'esplosione della New Economy

---

<sup>130</sup>E' interessante notare come, in realtà, molto di questi processi di stigmatizzazione siano assolutamente “di facciata”: in realtà da sempre moltissimi appartenenti al mondo underground hanno delle relazioni economiche stabili con industrie di varia natura; tendenzialmente queste relazioni vengono tenute in ultimo piano, minimizzate, se non addirittura smentite.

sono stati notevolmente più limitati, sia per via dei finanziamenti pubblici riversati sulla nuova capitale tedesca, sia a causa del basso costo della vita e della presenza di un welfare state estremamente efficiente (approfondiremo questo punto nel corso di questo capitolo). La città, inoltre, è stata al centro di un'imponente operazione di city branding di cui uno degli effetti principali è stato proprio la possibilità di continuare con percorsi artistici e biografici "alternativi" marginali contro-culturali.

Quello che in questo capitolo mi preme sottolineare è che sembra esistere una stretta connessione tra le recenti trasformazioni del mercato del lavoro e il modo in cui gli artisti e i lavoratori creativi guardano all'underground all'interno della loro struttura di opportunità. In sintesi, potremmo dire che a Milano l'ansia esistenziale connessa alla percezione di una competizione esasperata e di scarse possibilità di pianificazione tende a proiettare fuori dal circuito dei movimenti chi ha storicamente gravitato loro attorno ed ad esercitare scarsa attrattiva per chi non vi si è mai avvicinato.

Questo fenomeno è riconducibile a diverse cause: la crisi dei movimenti sociali, che non sono più in grado di esercitare il fascino sulle nuove generazioni che spesso vedono i Centri Sociali come luoghi "vecchi" e "stagnanti"; il cambiamento della concezione del tempo libero dato dalla crescita dell'economia degli eventi (Pine and Gilmore 1998); la riforma della pubblica istruzione, che ha accorciato i tempi di laurea e, conseguentemente, l'energia ed il tempo disponibili per la "sperimentazione esistenziale"; la progressiva individualizzazione a discapito nell'impegno in progetti collettivi (Bauman 1999) (Bauman 2000). Si tratta, in parte, di fenomeni che riguardano le società occidentali contemporanee nel loro insieme; come ha osservato Deuze (2007), tuttavia, queste tendenze sono accentuate nei gruppi professionali che si occupano di media e comunicazione .

In particolare, mi preme stabilire la tensione che sembra essersi stabilita tra il senso di comunità sviluppato dagli ambienti controculturali e la progressiva tendenza all'individualizzazione del rischio nelle carriere creative. Questo punto è stato più volte evidenziato nella letteratura recente. Van Heur, ad esempio,

scrive: *“In the case of creative labour, there is evidence that this combination of individual autonomy and flexible labor arrangements has caused an individualization of risk among cultural workers. With this I mean that workers accept these conditions in which they operate and use individualistic explanations for their own performance within such a flexible environment”*

Vediamo adesso nel dettaglio alcune dinamiche connesse alla precarizzazione che agiscono in modo diretto sulle scelte che dei giovani artisti e creativi rispetto alla carriera e all'impegno nell'underground (Van Heur 2008:214-215).

- **Competizione**

*“Questo [la co-optazione che porta alla sussunzione] è dovuto al fatto che Milano non ha più un tessuto sociale proprio, perché è pieno di gente che viene da altri posti. Mi faccio il culo, prendo mille euro al mese, cazzo non ce la faccio più, torno al paese e subito arriva un altro e lo fa lui. Per cui non si crea un vero tessuto sociale. E' tutta gente precaria, che esce cercando di trovare dei ganci migliori, fare pubbliche relazioni per fare dell'altro lavoro.”(INT 12)*

In questo brano emergono alcuni elementi già evidenziati ma se ne introduce uno nuovo: la competizione esasperata portata dalle nuove forme del lavoro flessibile. Ho già illustrato le dinamiche connesse a questo fenomeno nel capitolo su Milano; quello che qui mi preme sottolineare è il rapporto stretto che sembra esistere tra precarietà lavorativa, precarietà esistenziale e processi di integrazione.

In una città come Milano la competizione tra professionisti della comunicazione e della creatività è fortissima, e l'intero mercato locale è “drogato” dalla presenza di un grande numero di studenti, stagisti o neo-laureati (spesso provenienti da altre città) disposti a lavorare per molte ore al giorno a rimborso spese o addirittura gratis. Molti di questi soggetti, dopo aver accumulato un'esperienza lavorativa minima, fuggono dallo stress e dalla precarietà

tornando ai luoghi di provenienza e reintegrandosi nella struttura di solidarietà familiare e locale.

Come è emerso chiaramente dalla ricerca etnografica, inoltre, la vera utilità per il mercato di questi lavoratori sottopagati è data dall'entusiasmo e dai costi bassissimi. Nell'opinione degli intervistati, data la scarsa esperienza, tuttavia, il loro lavoro sembra essere cronicamente afflitto dalla mancanza di quella cultura progettuale che può emergere solo con la maturità espressiva data dall'esperienza. Dalle parole degli attori, quindi, emerge chiaramente come la qualità "creativa" (e non quella "tecnica") della produzione affidata a questi lavoratori sia estremamente standardizzata e livellata verso il basso<sup>131</sup>.

- **Difficoltà di immaginare il futuro**

Una situazione come quella descritta agisce sia sulle scelte dei creativi più giovani che su quelle dei più anziani. Per i primi, tende a svilupparsi un'ansia costante relativa ad "arrivare a fine mese":

*"Sì, è così per me e per tanti miei amici. il meccanismo lo conosci. Appena si avvicina la fine di un lavoro inizia ad andare in paranoia perché non hai niente sotto mano per dopo. E allora giù con lo stress e il superlavoro. E poi finisce che a volte trovi più lavoro di quanto ne puoi fare. che se ci pensi è completamente irrazionale. Voglio dire, non è una cosa che ha a che fare con le tue reali necessità, perché magari non sei veramente alla canna del gas. Però sei ansia costante." (Appunti etnografici, secondo quaderno)*

Per i lavoratori più anziani e più qualificati, invece, diviene difficile rendere compatibili le scelte legate all'attivismo ed alle attività creative non retribuite con quelle connesse alla carriera.

---

<sup>131</sup>In questa sede non ci interessa assolutamente appurare se questo sia vero o no. Potremmo osservare che appare un ragionamento sensato dal punto di vista del rapporto tra professione e biografia (Sennett 2008) oppure di come possa essere un atteggiamento difensivo da parte di categorie che sono divenute rapidamente svantaggiate nel mercato del lavoro locale. Il punto centrale, a mio avviso, è però il fatto che queste rappresentazioni strutturino effettivamente l'immagine delle finestre di opportunità per i creativi più anziani.



*“Ma sì, ad un certo punto ci siamo ritrovati in una situazione per cui il nostro lavoro non valeva più un cazzo. Per un certo periodo potevi fare un po' di siti web e vivere senza troppo stress, e ovviamente tutti gli anni di esperienza che ti portavi dietro si vedevano nel prodotto. Il tempo che ti rimaneva lo potevi investire nelle tue cose più creative, perché lo sai quanta sbatta ci vuole per organizzare qualcosa in un CSA. Adesso ci sono questi ragazzini che magari sono dei mostri con i CSS o i CMS<sup>132</sup>, ma che poi alla fine fanno cose un po' tutte uguali. E lavorano per un tozzo di pane. Quindi quelli come me hanno dovuto darsi una svegliata e decidere: mi metto la giacca e la cravatta e mi butto a capofitto” (Etnografia, secondo quaderno)*

In entrambi i casi, si tratta di una situazione legata all'impossibilità di costruire una visione del futuro, e conseguentemente, di pianificare strategie di gestione delle risorse che siano in grado di conciliare tempi ed energie dell'attività lavorativa e di quella extra-lavorativa. In questo senso quindi sembra corretto concordare con chi sostiene che: *“the figure of the artist or creative worker has been emblematic of the experience of precarity: negotiating short-term, insecure, poorlypaid, precarious workin conditions of structural uncertainty” (Gill and Pratt 2008)<sup>133</sup>. O che “they are on the edge of losing control over their lives. This fear is built into their work histories” (Sennett 1998:19).*

- **Commercializzazione del tempo libero**

Un terzo fenomeno è emerso chiaramente dalla ricerca: la tendenza, da parte

---

<sup>132</sup>CMS è l'acronimo di “Content management system”; si tratta di uno strumento software installato su un server web che facilita l'utilizzo da parte di utenti non specializzati. CSS è l'acronimo di Cascading Style Sheets, o Fogli di Stile; si tratta di modalità di organizzazione e formattazione dei codici HTML e XHTML utilizzato per realizzare siti internet. E' interessante notare come la vertiginosa velocità di implementazione degli strumenti per il web abbia rapidamente tagliato fuori dal mercato molti dei “web designer della prima ora”, ancora ancorati a logiche relativamente simili a quelle della grafica su carta. Questo processo avrebbe dovuto facilitare l'accesso al mercato in posizioni privilegiate per i lavoratori più giovani che hanno avuto una formazione che permette loro di cogliere le logiche, diverse ed articolate, delle nuove piattaforme web. Tutti i dati che abbiamo raccolto, invece, sembrano indicare che la maggior parte di questi lavoratori specializzati sperimenti tutti gli aspetti negativi della precarizzazione.

<sup>133</sup>Non è questo il luogo per approfondire la discussione al proposito. Se alcuni aspetti posti in evidenza dagli “autonomous marxist” sono sicuramente validi, sono anche sensate le critiche loro mosse da Pratt e Gill nell'articolo da cui è tratta la citazione, al quale rimando per gli approfondimenti (BIBLIO)

delle giovani generazioni, a concepire gli spazi occupati come una risorsa per la leisure che si situa sullo stesso piano dei locali legali, rifiutando di prendere parte alle complesse dinamiche legate all'autogestione.

*“La gente andava nei posti e li prendeva così, era la stessa cosa andare in un Centro Sociale o in un bar. Perché era la stessa cosa per loro, perché erano arrivati che i posti già c'erano. Mentre noi avevamo provato cosa voleva dire stare quando i posti non c'erano. Quando io mi sono trovato davanti a un dj che voleva fare la serata: noi abbiamo il posto, ti diamo le chiavi, vai a scuola, prendi 4 o 5 ragazzi della tua età, c'è tutto, ve lo gestite voi. Lui disse: non so se trovo della gente che si accolla questo sbattimento. A vent'anni! E li abbiamo capito che buttava malissimo. Perché era utenza! Perché quando tu cresci ed un posto già ce l'hai, cambiano gli standard.” (INT 21)*

In parte questo è sicuramente legato alla generale crisi della militanza italiana, a causa della quale gli spazi occupati hanno perso l'appeal che avevano in passato. Ma il motivo forse principale per il quale i più giovani non vogliono essere coinvolti nelle pratiche di autogestione è la sempre maggiore equivalenza tra tempo libero e consumo: dato che ogni aspetto della vita tende ad essere vissuto come qualcosa da consumare secondo un'ottica economica di monetizzazione (Giddens 1981), la proposta “di servizio” dei centri sociali non può essere ritenuta soddisfacente se comparata con quella dei club. Come ha osservato un organizzatore che ad un certo punto è passato dalle serate nei centri sociali all'affittare costosi spazi industriali per feste “hype” con migliaia di persone:

*“Ad un certo punto ci siamo stufati, perché girando a Berlino o a Londra ti rendi conto che non per forza le cose underground devono essere sporche e brutte. Ci siamo stufati dello sporco” (INT. 13)*

Infine, ha un peso importante anche il “disimpegno”, che credo possa essere ricondotto ancora una volta allo stress ed all'ansia indotti dalle nuove forme del lavoro precario. Come è stato osservato:

*“La gente adesso è molto più tirata di prima, anche quella giovane. Quando arriva il fine settimana sei talmente sotto pressione che non ne vuoi sapere niente di posti dove ti raccontano della Palestina, delle minoranze africane, e di tutta quella roba lì. Vogliono solo sbronzarsi, ballare e magari rimorchiare e non pensare a un cazzo per una serata” (Appunti Etnografici, Secondo Quaderno)*

Il tempo libero, quindi, è sempre più concepito come il tempo in cui si usufruisce di una serie di servizi, per i quali una volta pagato non si vuole avere più alcun tipo di preoccupazione. Come scrive Gershuny quando parla della “end of leisure”, *“each year we have to work harder in our free time to consume all those things that we have been working harder to produce in our work time”* (Gershuny 2000:51)

Dal punto di vista del rapporto tra nuove forme del mercato del lavoro, flessibilità, precarizzazione e insicurezza il contesto berlinese presenta delle caratteristiche molto diverse, che fanno emergere un'altra variabile importante della quale non avevo tenuto conto nella progettazione del disegno di ricerca.

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, la situazione economica della capitale tedesca è costantemente in crisi, e riesce a mantenersi solo grazie alle sovvenzioni statali. Il tasso di disoccupazione della forza lavoro raggiunge il 20% (Spars and Just 2005). Inoltre, una parte significativa della popolazione attiva è impiegata in schemi artificiali per la creazione di lavoro, nei cosiddetti mini-jobs o nei “eine euro jobs” (Pasquazzi 2004).

Da un lato, quindi, la disoccupazione o la non piena occupazione sono vissute come una condizione assolutamente normale:

*“Sai.. uno dei motivi principali per cui mi sono trasferito qui è che puoi startene tranquillo, nel tuo appartamento, a lavorare sulle tue cose, e non pensare al resto... prendi la disoccupazione. Certo, non è una cosa che mi rende esattamente orgoglioso, ma credo che Berlino sia il posto in Germania dove finiscono tutti quelli come me, artisti che non possono vivere in un modo normale. Certo, poi devi fare questi lavori da un euro l'ora. A volte non è*

*proprio il massimo. Ma io mi trovo bene” (INT. 25)*

Per molti artisti, l'ansia collegata alla mancanza di prospettive economiche è qualcosa di molto remoto. Spesso, anzi, la disoccupazione è uno stato che si ricerca, al quale magari non si arriva perché ci si sente ancora moralmente vincolati a dei valori improntati al guadagno ed alla produttività.

*“Quando ci siamo incontrati la prima volta ti avevo raccontato un po' come era la situazione al lavoro. Un incubo. Dieci ore al giorno a fare campioni, poi arrivavo a casa con le orecchie che mi fischiavano e non avevo neanche il coraggio di mettermi a lavorare sulle mie cose. Volevo solo silenzio. Adesso [con la disoccupazione] va tutto meglio. Certo, loro sono pignoli. Ho una specie di manager personale che mi segue, devo dimostrargli che sto facendo colloqui e che sto spedendo curriculum. E comunque loro mi pagano per ogni colloquio che ho fatto. Quindi vivo abbastanza bene, e in più ho messo in cantiere tutte queste uscite per le varie etichette. E' un momento in cui sto investendo per il futuro” (Appunti etnografici, Quarto quaderno)<sup>134</sup>*

Molti dei soggetti a cavallo tra lavori creativi e pratiche artistiche che operano a Berlino, quindi, sembrano non collegare l'ansia alla mancanza di prospettive caratteristica dei lavoratori flessibili. Per capire meglio questo punto, è necessario tenere presente che molti altri aspetti, oltre alle agevolazioni connesse al sistema di welfare, fanno di Berlino una città in cui è possibile vivere con un reddito abbastanza esiguo. Innanzitutto, abbiamo visto come il mercato immobiliare offra molte possibilità abitative a prezzi bassi, per non

---

<sup>134</sup>Credo che un punto interessante da aggiungere sia il fatto che, originariamente, questo intervistato aveva programmato di utilizzare il sussidio di disoccupazione solo per sei mesi, per poi trovare un nuovo lavoro. Durante questo periodo, tuttavia, la possibilità di dedicarsi full-time all'attività artistica ha incrementato in modo notevole i suoi contatti, collaborazioni e produzioni sia al livello cittadino che a quello internazionale; con l'aumentare dell'attività di dj, inoltre, ha potuto integrare in modo significativo (e non ufficiale) le entrate provenienti dalla Social. Nel nostro ultimo incontro ha affermato di voler prolungare il percorso nel welfare state oltre i 6 mesi (scelta che molti tendono ad evitare a causa dell'aumentare dei controlli e delle complicazioni burocratiche) dato che vedeva il sussidio come un finanziamento per l'investimento nella propria produzione artistica. Il buon riscontro che sta avendo il suo lavoro in ambito internazionale sembrerebbe confermare parzialmente questa visione.

parlare delle opzioni più radicali degli *houseprojekt* e delle *wagenplatz*<sup>135</sup>. In secondo luogo, nelle scene underground ha un ruolo importante l'istituzione delle *Vokü* (*Volks Kütchen*, cucine popolari), che permettono pasti serali a prezzi contenutissimi<sup>136</sup>. Infine, per chi gravita nei circoli underground le spese per leisure e abbigliamento possono essere ridotte drasticamente (anche grazie alla diffusione delle istituzioni dei mercatini dell'usato e del baratto). Il punto più importante è che il fatto di rivolgersi a molte di queste soluzioni non è percepito, mediamente, come un fallimento dei propri progetti di vita ma semplicemente come l'adesione ad uno stile di vita alternativo estremamente diffuso su tutta l'area urbana e socialmente riconosciuto.

Ovviamente le dinamiche di precarizzazione connesse alla flessibilità esistono anche a Berlino, ma sembra che qui si siano manifestate in modo meno feroce. Nonostante le crisi<sup>137</sup>, infatti, le possibili soluzioni temporanee e (soprattutto) la mancanza di uno stigma nei confronti di chi le persegue sembrano alleviare notevolmente l'ansia dei lavoratori flessibili<sup>138</sup>.

Credo che vala la pena di evidenziare come le minori preoccupazioni riguardo alla carriera sembrano influire anche sulla mobilità lavorativa in un mercato globale. Il tasso di mobilità lavorativa dei new media artist milanesi è estremamente basso, comparato a quello dei loro omologhi berlinesi; questo riguarda sia la mobilità di breve periodo (tournee, residenze artistiche, progetti

---

135Le *wagenplatz* sono accampamenti semi-permanenti di travellers che si rifanno all'area hippy, punk o raver. Il numero degli abitanti va da poche decine a diverse centinaia. E' difficile stabilirne il numero, dato che molti sono collocati in zone fuori mano, ma si tratta sicuramente di diverse decine.

136Sebbene anche a Milano molti centri sociali abbiano istituito sporadiche cene popolari, il loro numero è sempre stato esiguo ed i prezzi relativamente alti (tra i 5 e i 15 euro per un pasto completo). A Berlino ogni sera si può mangiare in almeno tre o quattro *Vokü* diverse, per una cifra che va dai 2 ai 5 euro. Orari e indirizzi delle *Vokü* sono accuratamente documentati dai media underground.

137Alcuni dei miei contatti, ad esempio, avevano avviati da alcuni anni una carriera all'interno delle aziende di software musicali che hanno stabilito a Berlino le loro basi europee (come Ableton e Native Instruments) che permetteva loro di portare avanti allo stesso tempo una carriera di musicisti sperimentali. La crisi del 2008 ha spinto queste aziende ad un'improvvisa e radicale riorganizzazione interna, con conseguenti licenziamenti della maggior parte dei dipendenti.

138Alcune ricerche sembrano dare una lettura molto diversa del contesto berlinese. Van Heur, ad esempio, sostiene che il contesto del lavoro creativo nella capitale tedesca è profondamente influenzato dall'individualizzazione del rischio (Van Heur, 2008, p. 204). Probabilmente questa differenza è data dalla natura tendenziale di molti processi.

ad hoc) che quella di medio periodo (periodi di ricerca e studio all'estero). I motivi della scarsa mobilità di breve periodo sono rintracciabili, come già discusso, nel basso tasso di internazionalizzazione del campo milanese dell'arte elettronica. Quelli di medio periodo, invece, hanno almeno in parte un'origine diversa; questo stralcio di conversazione sintetizza quello che è emerso in molte interviste:

*“io mi incazzo sempre un po' quando sento questi discorsi sull'andare, fare, tornare, ripartire. Qui non siamo in Olanda, dove te puoi dire: ok, sono un artista elettronico, sono una risorsa per la cultura e l'economia, me ne vado sei mesi negli Stati Uniti a fare un progetto fighissimo ma tanto quando torno sono tutti lì che mi aspettano. No, qua in Italia se te ne vai per sei mesi, un anno, poi quando torni sei solo uno sfigato che ha perso il treno e ha perso tutti i suoi contatti. A meno che tu non sia andato a lavorare per la Nike. Capisci? Anche se trovo i soldi che non ho e vado a fare un progetto in un altro paese, poi quando torno ho perso tutti i miei agganci nel lavoro normale, ed è così per tutti, architetti, grafici, webdesigners” (B, Appunti etnografici, 3° quaderno)*

A Milano, quindi, la momentanea assenza dal mercato locale, quindi, viene vissuta come un rischio che può proiettare gli attori fuori dalle dinamiche lavorative in modo irrimediabile. Verificare empiricamente l'effettività di questa convinzione implicherebbe una ricerca a parte; in questa sede, si può comunque osservare che la particolare struttura del mercato degli affitti a Milano rende estremamente difficile un alto tasso di mobilità, mentre la situazione di Berlino va esattamente nella direzione opposta<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup>A Berlino trovare una stanza o un appartamento per periodi di diversa durata a prezzi molto contenuti è estremamente facile, e molte persone non impiegano più di una settimana a trovare la soluzione desiderata (gli annunci on-line sono organizzati sulla base di preferenze sessuali, alimentari, musicali e di impiego del tempo e dello spazio domestico); a Milano, al contrario, la ricerca di uno spazio può protrarsi per mesi, e ciò che si trova è inevitabilmente un compromesso con le proprie aspettative (questo, ovviamente, nel caso in cui non si disponga di un ingente capitale).

## 6.5 Identità sottoculturale e reputazione come merce di scambio

Ho già illustrato come i *cicli di mobilitazione* in Italia e Germania abbiano storie profondamente diverse. I movimenti italiani sono stati affossati dal riflusso del movimento del '77, e sono sopravvissuti malamente in piccoli spazi di marginalità per tutto il corso degli anni '80 per poi riemergere all'inizio degli anni '90 (in coincidenza con l'apertura di nuove finestre di opportunità politica date dalla crisi di Mani Pulite e con il blocco dei cantieri e la conseguente fase di stallo del real estate che fornisce spazi per nuove occupazioni) e affossarsi con la stretta repressiva seguita a Genova 2001. Nel corso degli anni '90, i Centri Sociali sono stati lo spazio per eccellenza della sperimentazione artistica e della socialità diffusa milanese; allo stesso tempo, l'interpretazione estremamente rigida della militanza ha espulso progressivamente gli artisti che si formano nell'ambito del movimento verso i settori più ricettivi del mercato. A Berlino, al contrario, il ciclo di movimenti partito nel 1980 con le occupazioni degli edifici sfitti ed entrato in stagnazione alla fine degli anni '90 (eppure, ancor oggi, relativamente più attivo che in molte altre città europee) è riuscito a costruire al suo interno una molteplicità di strutture, gruppi, spazi e pratiche che si è tradotta, per il campo che prendiamo in esame, nella sostanziale mancanza di pressione ideologica nei confronti degli artisti vicini a tematiche politiche ed in un maggior pluralismo sottoculturale.

In questo paragrafo analizzo il rapporto tra cicli di mobilitazione politica, sottoculture e ruolo della reputazione nei processi di integrazione. Dall'analisi del campo di Milano emerge in modo chiaro il rapporto tra le pressioni che vengono esercitate dagli ambienti artistici e politici nei confronti degli artisti che da questi provengono, in termini di "coerenza" e "<sup>140</sup>credibilità", e le scelte di passaggio verso le industrie culturali. Nel contesto di Berlino questa forma di controllo sociale, al contrario, sembra essere estremamente limitata.

In entrambi i contesti, il capitale sottoculturale (Thornton 1996) rimane uno dei valori più preziosi; in percorsi di vita nei quali si tende a sacrificare il successo

---

140

economico a favore di quello legato all'autorealizzazione sulla base di un set di valori alternativi, avere una buona reputazione è un asset fondamentale. Ardivissson sostiene che, nell'underground danese, *“the correct attitude seems to be to do things for others, not for monetary gain. Even very successful actors, like the network entrepreneurs who are able to live off the respect and diffusion that their name has accumulated, perceive of their career as “doing what I like and being respected for that”, rather than as a conscious effort to acquire monetizable resources. Nonetheless, this economy of respect provides a strong motivation for cooperating with business, as the extra resources that become available through such cooperation can be directly mobilized in order to circulate one’s name and accumulate the desired respect”.* (Ardivissson 2007:17) Come ho mostrato nei capitoli quarto e quinto, la differenza centrale in questo senso tra i due contesti è che a Milano la reputazione è stata per lungo tempo misurata sulla disponibilità o meno a “vendersi” al mondo dell'industria (subordinando tutto, quindi, ad una forte impronta ideologica), mentre a Berlino sembra essere, tendenzialmente, più basata sullo “atteggiamento” dei singoli dal punto di vista delle relazioni quotidiane (conformandosi quindi in parte a quanto sostenuto da Ardivissson).

In queste pagine cercherò di evidenziare come le dinamiche sociali sottoculturali influenzino direttamente i processi di integrazione degli artisti alternativi, mostrando anche quali siano le motivazioni di chi sceglie di rimanere nelle scene underground e di non farsi coinvolgere dai mercati mainstream.

Innanzitutto, è importante sottolineare come una parte sostanziale delle motivazioni che spingono i soggetti ad inserirsi in percorsi di co-optazione (che implicano, o promettono, carriere più stabili e remunerative) siano legate al passaggio dalla condizione di giovani adulti a quella di adulti.

*“Dopo i trent'anni arriva il “si salvi chi può”, perché chi è di buona famiglia torna a casa ed ha il culo parato, chi non ce l'ha deve comunque buttarsi a capofitto”.* (INT12)

Entra in gioco, quindi, il conflitto tra i diversi sotto-mondi sociali di cui parla



Fillieule (Fillieule 2001:202), che impone a molti la scelta di percorsi biografici più strutturati e sicuri.

Oltre a questo, tuttavia, esistono altri due ordini di motivazioni di natura diverse, una endogena e l'altra esogena. Da un lato, gioca un ruolo fondamentale l'incapacità da parte dei militanti politici *strictu senso* di recepire le istanze dei soggetti più creativi, che sono di ordine politico ma anche (e soprattutto) di ordine artistico. Si viene quindi a creare una spinta all'allontanamento da un mondo che continuamente mette in discussione la purezza ideologica degli artisti. Inoltre, queste tensioni fanno sì, a Milano, che sia molto difficile inserirsi in processi di maturazione e di crescita progettuale rimanendo strettamente all'interno dell'area underground.

*“Quando ti fai il tuo primo inter-rail e inizi ad andare ad Amsterdam e vedi i posti che funzionano tutto in un altro modo, e vedi i gruppi che fanno grandi tour internazionali e magari dormono negli squat, però l'impianto funziona, funziona tutto... lì arrivi e vedi architettura, design, cura, sperimentazione. E' colpa della politica? No! Pulisci questo cazzo di posto e organizziamo qualcosa che funziona” (INT12).*

Esiste, da un altro lato, un problema esogeno, dato dalla continua repressione da parte delle istituzioni e dall'incapacità o non volontà di gestire la devianza come risorsa.

*“Ma questo è dovuto al martellamento che c'è sempre stato da parte delle istituzioni. Perché la devianza se viene incanalata in modo produttivo è una risorsa. Ma a Milano è sempre stata stroncata. E non è facile quando continui a prendere le mazzate avere voglia di continuare. Per cui alla fine, quelle che erano le forze di propulsione, la creatività, sono andate a rapportarsi con il mercato”.*(INT12)

Nei capitoli su Berlino e Milano abbiamo già avuto modo di vedere nel dettaglio

le motivazioni di chi compie il percorso di integrazione; in queste pagine approfondirò le motivazioni di chi rifiuta questi tipi di processi. Si tratta di un gruppo assolutamente eterogeneo, composto in parte da soggetti che hanno affiancato la loro carriera underground a una carriera “ufficiale”, (senza che una abbia interagito particolarmente con l'altra), in parte da persone che hanno rifiutato completamente il mondo del lavoro “normale” (sopravvivendo in vari modi ai margini e nelle economie “grigie”).

Le motivazioni di queste scelte sono prevalentemente di due tipi. Innanzitutto, si tratta di persone per le quali è molto forte la rappresentazione identitaria connessa alle sottoculture, che si manifesta nello' "amore per fare le cose per bene" e nella questione del “rispetto”.

Il brano che segue mostra quanto queste questioni siano intimamente connesse:

*“Credibilità credo di averne abbastanza. Mi ritengo una persona molto seria, credo di agire sempre molto seriamente, di non inculcare nessuno. Di non dar fregature, di non fare promesse a vuoto, etc. E' impossibile far contenti tutti, mi viene in mente solo un esempio ma quello sarebbe stato a discapito della qualità. (...) Io non ce la farei ad avere la faccia come il culo. Sento molto forte il bisogno, il desiderio di avere una credibilità. Ma per me non è uno sforzo mantenere questa credibilità, è perché sono fatto così.” (INT11)*

Esiste, inoltre, un altro valore che ostacola notevolmente l'integrazione degli artisti elettronici: la convinzione che sia necessario, in quanto artisti e operatori culturali, promuovere le innovazioni nei linguaggi e nelle tecnologie.

*“In Italia l'offerta musicale è molto mainstream. Quindi anche le cose che dovrebbero essere nuove in realtà sono di dieci anni fa. Adesso le cose nuove sono altre. Io che nasco come DJ, come organizzatore e promoter, mi rendo conto che i gestori di locali non sono interessati a quello che succede adesso a Berlino, a Londra, etc. Si parla di miti che sono tali in posti rimasti indietro. A me interessa la musica di ora,*

*non quella di dieci anni fa. Ed è troppo difficile spiegarlo ai proprietari. Io non sto fuori dal mercato perché penso di essere meglio, ma perché mi interessano le cose contemporanee. Quindi preferisco fare un altro lavoro, sempre nei media, e poi fare le cose veramente contemporanee.” (INT9)*

A differenza di quello che si potrebbe pensare, quindi, non sono solo valori politici “anti-sistema” a tenere questi operatori fuori da mercati principali. Si tratta, spesso, di un'impossibilità nel trovare delle formule (che sono in qualche modo auspicate) in grado di soddisfare le esigenze artistiche sottoculturali e le istanze di mercato allo stesso tempo.

Questa impossibilità è influenzata da tre meccanismi che agiscono assieme. Innanzitutto gioca un ruolo fondamentale la *difficoltà di riconoscimento dei pattern linguistici legati all'innovazione*; si tratta di un fenomeno che ha una sua base specificamente urbana, dato che queste difficoltà possono variare in modo notevole da una città all'altra all'interno della stessa nazione.

*“Il punto è che la contemporaneità è meno facile da spiegare, da decodificare e da promuovere. Il giornalista non ti pubblica le news perché non capisce neanche di cosa sto parlando. Cosa vuol dire circuit bending? Cosa vuol dire doom<sup>141</sup>? Cosa vuol dire 8bit<sup>142</sup>? Cosa vuol dire grime<sup>143</sup>? Io guardo anche la pagine culturali dei giornali, e sono assolutamente conservatrici. Se non le capisce il giornalista, come lo può capire il pubblico? Non riescono a capire che facendo una cosa avanti si possono fare un sacco di cose.”(INT9)*

---

141Il doom è un genere musicale derivato dall'heavy metal, caratterizzato da ritmiche lente, pesanti ed ossessive. In alcune derivazioni si è contaminato con la musica elettronica drone e industriale.

142L'8bit è un genere musicale basato sul retro-computing (recupero di tecnologie informatiche desuete, in questo caso prevalentemente Commodore e Amiga) e sulla Game Culture (comunità internazionale di appassionati di videogiochi). E' caratterizzato da sonorità allegre che ricordano le colonne sonore dei videogiochi e da suoni scarni e rudimentali (campionati, appunto, a 8 bit e non a 16 o 24 bit come nella musica “normale”).

143Il grime è un genere musicale di origine inglese, fortemente influenzato dall'hip-hop ma notevolmente più veloce e sincopato. Qua è inteso nelle sue derivazioni più industrial e underground.

In secondo luogo, giocano un ruolo fondamentale le *impossibilità di accordo con i distributori* (intesi nella loro accezione più ampia) di prodotti culturali, che in una città come Milano vengono percepiti come provinciali e incapaci di una vera iniziativa di imprenditoria culturale di lungo periodo.

*“A Milano c'è il business. Il proprietario di locale vuole fare i soldi subito, e non gli interessa fare una cosa che gli crea un nome e che gli crea anche un ritorno. Questo è il motivo per cui quando va di moda una cosa tutti i posti fanno la stessa cosa. Se nei locali va di moda la minimal, tutti fanno la minimal. Se nell'underground va la drum n' base, tutti fanno la drum n' base. Non c'è cultura anche da parte dei collettivi che gestiscono i posti. Non c'è ricerca, non c'è promozione, non c'è ricerca di cose nuove.” (INT9)*

Questo confina l'attività di molti artisti in spazi periferici, centri sociali, piccoli circoli, abitazioni private. In effetti, sembra che la tendenza dell'imprenditoria culturale milanese sia quella di portare all'estremo la logica di massimizzare i costi e minimizzare i rischi<sup>144</sup>.

Un terzo meccanismo importante è costituito dagli *ostacoli di ordine burocratico* che bloccano l'azione della microimprenditoria, rendendo eccessivamente oneroso il transito verso i mercati ufficiali. In particolare, il principale ostacolo

---

<sup>144</sup>Un indice interessante, in questo senso, è che a Milano vige tendenzialmente un “menù settimanale” per i generi musicali: giovedì jazz, venerdì drum n'bass, sabato house o reggae. Si tratta di una cosa assolutamente insolita per le altre grandi città europee, dove tendenzialmente per organizzare una serata di un determinato genere ci si accerta che non ce ne sia già un'altra in programmazione in un altro luogo. Ovviamente, una proposta simile in luoghi diversi può creare inizialmente una fidelizzazione, ma a lungo andare esaspera la competizione tra locali e stanca il pubblico. Nella capitale tedesca, al contrario, c'è una grande attenzione nell'organizzare la programmazione in modo che proposte simili non vengano mai effettuate nelle stesse serate. Questo dato è tanto più significativo se si tiene conto delle dimensioni della città e del numero enorme di spazi per l'esposizione e le performance. Ritengo che si tratti di una dimostrazione della tendenza a fare network propria di Berlino, elemento che invece è più debole a Milano; in entrambi i casi si tratta di una forma di competizione (buona parte del pubblico, infatti, non sceglierà di frequentare eventi simili per più di un sera a settimana), ma mentre quella italiana è basata sull'omologazione della proposta, quella tedesca è basata sulla differenziazione.

viene identificato nella S.I.A.E.

*“Posso dirti di aver rifiutato il secondo premio al Premio Avanguardia Italiana l'anno scorso. Io non mi sono iscritto, ma loro me lo volevano dare lo stesso e la situazione è ufficiale e io non ho voluto un riconoscimento del genere, per evitare il rischio ... era una cosa che poteva portare allo scoperto in un'ambiente ufficiale dove c'era il funzionario SIAE, che poi veniva a controllare (...). Io se ci fossero le condizioni legali mi ufficializzerei anche, perché no? Sarebbe un modo per stare più tranquillo ma in Italia è un incubo, dopo non ti lasciano più vivere”. (INT11)*

Abbiamo visto come il contesto di Berlino si sia sviluppato in un modo completamente diverso, con una molteplicità di luoghi che permettono pratiche artistiche diversificate e una minore pressione sociale sottoculturale. Ovviamente, anche in questo contesto non sono assenti i conflitti (come ho già evidenziato parlando della Love Parade e della Fuck Parade).

*“Parlando della pressione da parte dell'underground, quando a un certo punto abbiamo iniziato a lavorare con il gruppo ci hanno fatto una proposta per fare un disco per una piccolissima etichetta, e molti di quelli che erano nel nostro giro hanno iniziato ad avere paura. Anche se era una piccola etichetta, erano solo due ragazzi che hanno fatto partire una piccola etichetta, e questi ragazzi hanno dovuto aspettare cinque anni prima di poter vivere solo di quella. Eppure un sacco di gente ha avuto delle brutte reazioni, ci diceva. “ma come, avete fatto un contratto per un'etichetta”. Voglio dire... ci sono così tanti modi in cui puoi vendere te stesso, nel modo in cui io tratto te e tu tratti me. E la cosa che era strana era che molti di quelli che avevano cose da dire erano persone che venivano da dei background molto più sicuri economicamente, e si erano costruiti questa immagine molto hardcore, vestendosi con abiti militari, ma alla fine del mese i soldi arrivavano da papà. Non avevano problemi economici. Io non mi sono mai posto il problema, posso suonare a Belgrado per pochi soldi e*

*il giorno dopo fare una registrazione per grosse companies, e non ci vedo niente di strano perché dipende tutto da come ti relazioni con questi contesti” (Int. 21)*

Nel contesto milanese esistono esperienze minoritarie che hanno tentato di sviluppare in modo dinamico i loro passaggi al mercato, accettando una parte delle logiche dei sistemi di mercato ma rifiutandone altre. Si tratta di un processo adattivo non semplice, nel quale si rischia costantemente di risultare perdenti sia sul fronte commerciale, che su quello artistico e su quello più strettamente politico. Questo è quello che cerca di fare il principale collettivo di new media art di Milano:

*“Noi abbiamo cercato di gestircela volta per volta, lo sai. Una volta che fai una serie di serate per la Critical Mass nei centri sociali non puoi fare la faccia di bronzo e un mese dopo fare un evento per la Rover... per la Mini. Perché sono proprio loro che ce lo hanno chiesto... quindi ti gestisci le cose volta per volta, le cose vengono portate in collettivo e lì le discutiamo e decidiamo collettivamente. Se secondo noi ci sono le condizioni per lavorare bene, e il committente non è troppo ...“losco”, allora lo facciamo. Però è complesso, perché ti chiedono un sacco di marchette assurde, e lì... tipo quando ci hanno chiamato per spiegare in non più di 5 minuti ad un'assemblea della Camera di Commercio cosa facciamo... cosa gli spieghi ad un esercito di manager in 5 minuti? Quelli non capiscono neanche chi sei, cosa fai, e perché... Quindi non siamo andati. Magari abbiamo perso delle opportunità di lavoro, ma sono convinto che abbiamo fatto bene”. ( Appunti etnografici, 2° quaderno)*

Se l'autorappresentazione della coerenza artistica è salva, è comunque difficile riuscire a mantenere un'integrità nei confronti della comunità di riferimento. Poco dopo l'evento riportato (il rifiuto di partecipare ad un evento Rover), durante una serata di musica sperimentale mi è capitato di incontrare un altro artista (fortemente impegnato nella difesa dei “valori underground” che mi ha detto:

*“Ma sì, ormai lo sanno tutti, ormai loro si sono venduti. Fanno le cose nei centri sociali solo perché ci sono ancora gli amichetti, ma ormai è tutta promozione e pubblicità” (Appunti Etnografici, primo quaderno)*

## **6.6 Istituzioni e possibilità d'integrazione**

Milano è caratterizzata dall'assenza delle istituzioni: nessuna istituzione legata all'arte è mai stata interessata a creare un percorso progettuale specifico per le arti elettroniche, con il risultato di spingere all'emigrazione una parte degli artisti, di tagliare fuori la città dai circuiti internazionali, di far ripiegare gli artisti rimasti su carriere più tradizionali e più sicure, in breve, quindi verso un sostanziale processo di co-optazione.

La situazione di Berlino da questo punto di vista è assolutamente straordinaria, in quanto, da un lato si basa su un background di investimenti culturali “promozionali” legati al fronte simbolico della Guerra Fredda (Poiger 2000) (Saunders 2000), mentre, dall'altro beneficia della politica post-unitaria volta a mantenere le istituzioni culturali originali di est e ovest (Gresillon 1999), da un altro ancora, infine, si avvale di finanziamenti massicci del Governo Federale per attrarre investitori nella nuova capitale. Questo mix ha prodotto un panorama artistico locale assolutamente privilegiato, nel quale è stato (ed in parte è ancora, nonostante i tagli ai fondi ed alcuni tentativi di ridimensionamento dell'apparato culturale pubblico) estremamente facile per i lavoratori creativi e gli artisti inserirsi in percorsi di istituzionalizzazione, accedendo facilmente ai vertici del mondo dell'arte internazionale.

Nel disegno di questa ricerca era prevista un'analisi del ruolo delle istituzioni legate alle amministrazioni pubbliche nel favorire i processi di integrazione degli artisti. Di fatto, per il contesto di Milano, semplicemente non ho trovato niente di cui scrivere. L'arte elettronica, come la maggior parte delle forme espressive

non-mainstream, non hanno alcun tipo di considerazione da parte delle istituzioni: semplicemente, non esistono.

*“Sono stato all'Istituto di Cultura Italiano a Berlino a chiedere 5000 euro per portare un progetto italiano a Transmediale<sup>145</sup>. Non sono niente, per loro, ma noi saremmo riusciti a farci un sacco di cose. Il direttore mi ha accolto nell'atrio, non mi ha neanche fatto salire, e abbiamo parlato per dieci minuti tra un poster di Pavarotti e uno di Susanna Tamaro... ovvio che non ci da una lira... per loro è quella la cultura italiana, e allora che gli devo dire...” (, Appunti etnografici, 1°quaderno)*

Evidentemente, la mancanza non si trasforma in neutralità. Qui la mancanza non è tanto di natura simbolica, quanto prettamente materiale. In un mondo sociale nel quale una buona parte degli scambi avvengono attraverso i festival internazionali, essere italiani vuol dire automaticamente essere tagliati fuori: non solo niente remunerazione ma neanche la copertura dei costi delle spese di viaggio.

*“Nel 2003 siamo stati invitati ufficialmente alla Biennale di Praga, per un evento performativo assieme ad un duo canadese ed a un collettivo statunitense. I primi sono arrivati con uno stipendio del loro Ministero della Cultura, che in più gli aveva pagato anche i biglietti; gli altri erano finanziati da una fondazione, quindi stessa storia. Noi invece abbiamo fatto 5 serate in giro per i Centri Sociali in Italia, abbiamo messo su qualche centinaio di euro e ce la siamo fatta in macchina da Milano a Praga, tutto da soli” (, Appunti etnografici, 1°quaderno)*

Inoltre, le istituzioni culturali di paesi come la Francia, l'Olanda, la Germania si impegnano attivamente nella ricerca di partnership con enti culturali legati all'arte elettronica (ma anche enti commerciali interessati alla sponsorizzazione) di altri paesi, mettendo in moto meccanismi virtuosi di reciprocità in cui l'Italia è

---

145



assente

*“Le istituzioni pubbliche non erano interessate, e quella è stata la maledetta mancanza, ed andando all'estero ci siamo accorti che non bastava, perché era un mondo fatto di scambi, quindi loro ti danno il premio ma te dopo li facevi invitare. E dove? (...) Quando venivano a trovarci dall'estero vedevano il posto dove stavamo e dicevano: e poi? E poi basta, era tutto lì. E loro non ci credevano.” (Int. 6)*

La totale assenza delle istituzioni tende a rendere le scelte ancora più radicali, sia da parte di chi decide di compiere il passaggio sia da parte di chi invece lo rifiuta. Sembra sensato sostenere, quindi, che nel contesto di Milano l'assenza di una progettualità da parte delle istituzioni ha generato una forza centrifuga dalle sottoculture verso il mainstream che ha separato le sfere sociali di produzione, “sterilizzando” quello che era un campo ibrido particolarmente promettente.

*“L'amministrazione non ha capito, non ha introiettato forse delle figure talmente sapienti da fare questa cinghia con l'industria, e tanto meno non ha saputo proteggere le situazioni che c'erano” (Int. 17)*

A Berlino, invece, esiste una tradizione di attenzione diffusa in tutto il paese nei confronti delle forme espressive legate alla tecnologia ed all'innovazione (si pensi al Bauhaus o all'esempio più recente dello ZKM di Karlsruhe<sup>146</sup>); inoltre, come abbiamo visto, una parte dei finanziamenti che sono piovuti sulla città nel corso degli anni '90 sono stati utilizzati specificatamente per la promozione di attività legate all'arte elettronica. Tuttavia, gli artisti berlinesi che hanno seguito percorsi di istituzionalizzazione raramente li hanno compiuti in Germania; molti di loro (come abbiamo visto nelle interviste del capitolo precedente) hanno seguito delle carriere accademiche nelle istituzioni di altri paesi (come Olanda,

---

<sup>146</sup>Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) (Centro per l'arte e le tecnologie dei media); è uno dei principali centri mondiali per la ricerca, documentazione e produzione della new media art.

Austria e Svezia). Allo stesso tempo, molti dei principali artisti/teorici che hanno portato avanti la loro carriera all'interno delle istituzioni di Berlino provengono da altri paesi<sup>147</sup>. Molti degli intervistati leggono questo fenomeno come la dimostrazione della chiusura delle istituzioni berlinesi, ancora strettamente legate alle concezioni tradizionali di "accademia dell'arte"; se questa interpretazione ha sicuramente dei fondamenti, personalmente ritengo che l'alto tasso di connessione tra istituzioni nazionali ed internazionali sia la dimostrazione dell'esistenza di network efficaci che mettono in relazione artisti (anche alternativi) e istituzioni su un piano non solo locale ma internazionale.

Per quello che riguarda la situazione attuale, è difficile stabilire quale sia il tasso d'integrazione internazionale della new media art italiana e milanese. Da un lato, da una analisi anche cursoria dei programmi dei festival si evince che gli artisti italiani siano un numero irrisorio rispetto a quelli provenienti da molti altri paesi europei. Allo stesso tempo, tuttavia, e' interessante rilevare come nel corso delle interviste e delle conversazioni effettuate in altri paesi sia abbastanza radicata la convinzione che la scena italiana sia estremamente attiva.

*“E' strano parlare con voi italiani. A sentire voi non succede mai niente in Italia; però io continuo a sentire nomi italiani che vengono fuori, iniziative, festival” (B, Appunti etnografici, 3° quaderno)*

Una possibile spiegazione di questa diversa percezione è rintracciabile in un'anomalia tipicamente italiana costituita da alcuni imprenditori culturali estremamente attivi sul piano internazionale che hanno deciso, dopo anni di infruttuosi tentativi di stabilire legami con il mondo istituzionale italiano, di intraprendere carriere basate su progetti web-based e di “esportare” (sotto varie forme) questi progetti nell'ambito dei grandi festival internazionali. <sup>148</sup> E'

<sup>147</sup>Ad esempio, nel corso di una cena di direttori di festival olandesi alla quale ho partecipato dopo la chiusura ufficiale del campo mi è stato fatto notare come i direttori del Festival Transmediale di Berlino provengano sempre dal V2 di Rotterdam, la principale istituzione di new media art olandese.

<sup>148</sup>Tre interessanti esempi sono costituiti da Neural (il primo portale italiano di arte elettroniche e

interessante notare come i singoli individui siano stati in grado di costruire delle reti estese di collaborazione, fungendo sia da collettori (in senso orizzontale) che da gatekeeper (in senso verticale), portando probabilmente ad una “sovrarappresentazione simbolica” della partecipazione italiana.

Allo stesso tempo, molti degli artisti italiani presenti all'estero sono, in realtà, espatriati da diversi anni e operano all'interno di contesti istituzionali di altri paesi (tipicamente, Olanda e Inghilterra):

*“Ma sì, io ho studiato arte all'Accademia di Napoli, poi a Bologna. Appena ho avuto un'idea di come funzionassero le cose, ho cercato delle borse di studio e sono scappata. Mi sono fatta un po' di anni a New York, poi Londra, Berlino, e adesso sono 3 anni che sto in Olanda. Qua insegno, ho diverse borse per seguire i miei progetti. E in Italia... ma quando mai?”  
(Appunti etnografici, 2° quaderno)*

---

cyberculture), AHA (una mailing list che mette in contatto centinaia di soggetti interessati, professionalmente e non, ad Attivism, Hacktivism, Artivism) e Digicult (portale che raggruppa esperienze diversificate nell'ambito elettronico).



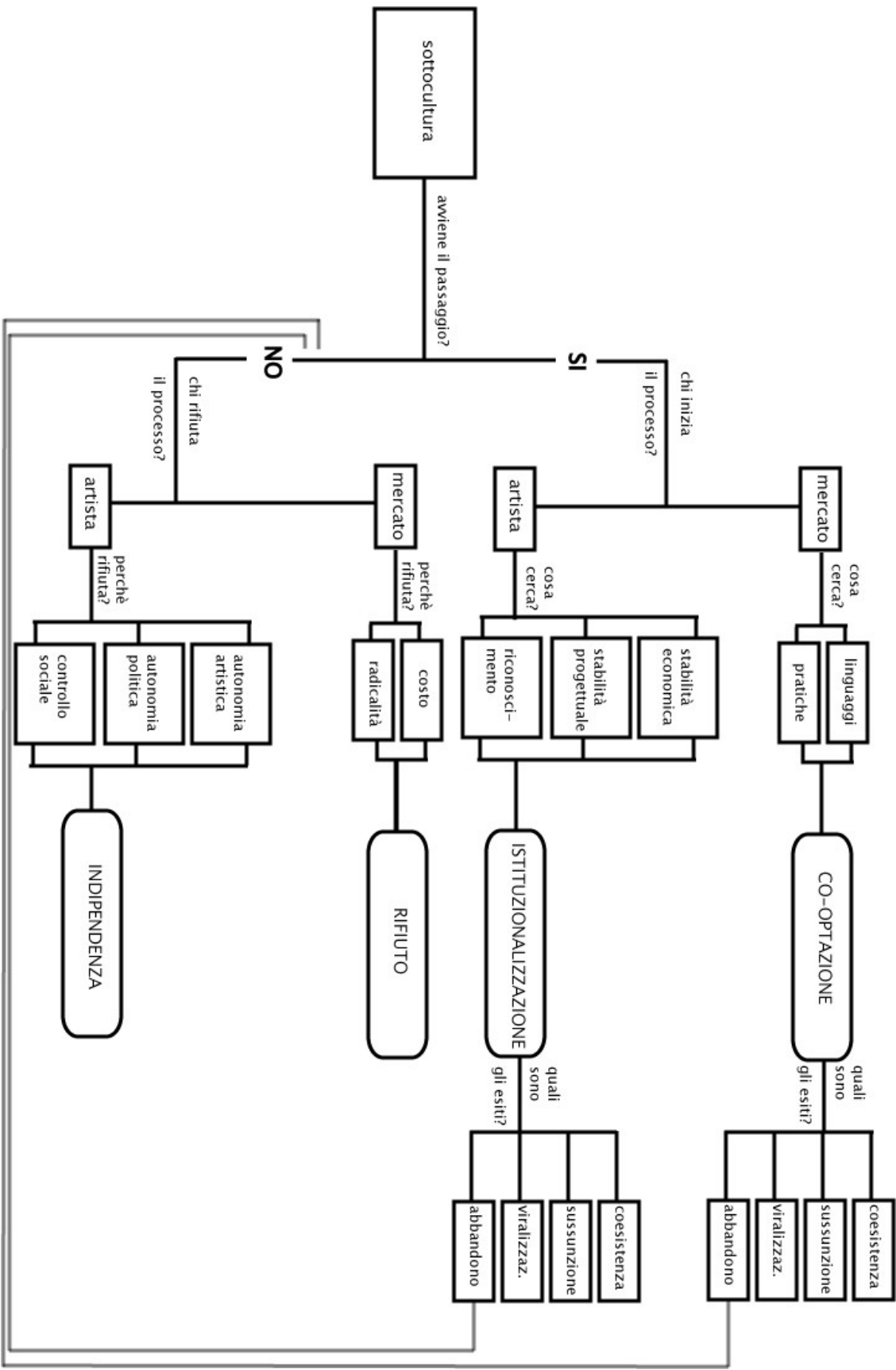
## 7 Conclusioni

### 7.1 Una ricostruzione possibile dei percorsi d'integrazione

Il fenomeno dell'integrazione appare a questo punto più complesso ed articolato da quanto emerso nella letteratura. Nello schema che segue ho provato a sintetizzare quanto è emerso.

E' importante sottolineare che questa rappresentazione dei percorsi è assolutamente idealtipica, e serve più come strumento euristico che come effettiva rappresentazione di percorsi di integrazione reali. I casi "puri" che ho incontrato sono relativamente pochi: la maggior parte delle situazioni sono ibride. Nel contesto berlinese, inoltre, molte carriere sembrano avere un andamento carsico per il quale in determinati periodi gli artisti sembrano più orientati verso una soluzione ed in altri periodi verso soluzioni diverse.

In sintesi, si può affermare che i percorsi di integrazione non sono soluzioni precostituite influenzate deterministicamente da un set ridotto di variabili; si tratta piuttosto di percorsi tendenziali e spesso imprevedibili, nel quale la negoziazione e rinegoziazione delle identità, delle aspettative e delle condizioni avviene continuamente.



Credo che il modo migliore di spiegare lo schema sia quello di evidenziare le domande che lo hanno generato.

Innanzitutto, la domanda più ovvia è se avviene o meno l'integrazione. Sembra una questione banale, ma troppo spesso il senso comune (sia nei circoli sottoculturali che negli strati più ampi della società) tende a dare per scontato che l'integrazione sia un fenomeno inevitabile. Come abbiamo visto, invece, non è affatto detto che il processo abbia luogo.

Nel caso in cui la risposta sia negativa, occorre quindi chiedersi il perché. Da quello che ho potuto osservare, esistono due tipologie di casi, che ho scelto di chiamare rifiuto e indipendenza.

Il **rifiuto** si verifica nel momento in cui l'artista vorrebbe trovare una via d'accesso ai mercati o alle istituzioni ma queste non sono interessate alle sue proposte. Si tratta di un caso abbastanza raro, che non ho avuto modo di osservare direttamente ma solo nei racconti di alcuni degli intervistati; lo inserisco solo per rendere conto di tutti gli esiti possibili. Solitamente, infatti, nel corso del tempo un artista riesce a trovare una strada, modificando in modo più o meno drastico le proprie scelte espressive originali o ridimensionando le aspettative economiche.

Molto più diffuso, invece, è il caso dell'**indipendenza**, nel quale l'artista sceglie di resistere alle pressioni di integrazione da parte del mainstream per continuare il proprio percorso esclusivamente nelle istituzioni parallele dell'underground. Le motivazioni possono essere tra le più svariate, ma sono riassumibili in questa articolazione a tre

Volontà di mantenere la propria *autonomia artistica*: le opzioni date dal mainstream per quello che riguarda i codici espressivi utilizzabili sono ritenute non soddisfacenti ed eccessivamente vincolanti. La violazione della propria autonomia può essere percepita in occasioni molto diverse, che vanno dall'inserimento del logo di uno sponsor all'interno di un'opera alla richiesta della trasformazione di determinate scelte linguistiche. E' importante

sottolineare come, nei contesti in cui si sviluppano figure “terze” in grado di dialogare con entrambi i mondi, questo tipo di problema tende a venire meno.

Volontà di mantenere una propria *autonomia politica*: le richieste che provengono dal mainstream vengono viste come una compromissione dei propri valori e ideali su un piano più prettamente politico.

Fondamentale, infine è il *controllo sociale* esercitato dalla comunità sottoculturale di riferimento. Tanto più il controllo sociale è forte, infatti, tanto più rischia di impoverirsi il capitale sottoculturale di chi si apre all'integrazione. Nel capitolo analitico ho discusso come questo meccanismo possa variare notevolmente da un contesto all'altro; in situazioni diverse, infatti, esistono concezioni diverse di ciò che è moralmente accettabile da parte degli attori underground. I valori dell'autonomia artistica e politica, infatti, hanno una maggiore forza normativa nei contesti più politicizzati.

Nei casi in cui, invece, avviene effettivamente l'integrazione è importante analizzare la genesi del processo di trasformazione. Non si tratta di una domanda secondaria, dato che sia nel senso comune che nella letteratura prevale l'idea di una specifica volontà di appropriazione da parte delle aziende che sarebbero le iniziatrici del processo di integrazione. Nei casi in cui l'iniziativa è presa dagli attori del mainstream ho scelto di parlare di co-optazione. Parlo di istituzionalizzazione, invece, in presenza di quei processi di integrazione nei quali gli attori decidono di continuare il proprio percorso, smettendo di fare riferimento direttamente al contesto sotto-culturale di riferimento, ed iniziano a rivolgersi direttamente a quelle controparti “ufficiali” rispetto a cui le istituzioni sotto e contro-culturali si propongono come alternative (Hall and Jefferson 1975).

La **co-optazione** è il risultato della ricerca da parte del mercato di linguaggi e pratiche innovative, incorporate nell'*habitus* degli attori sotto-culturali (Crossley 2003). Come abbiamo visto, si tratta di un range di saperi piuttosto vasto che muta nello spazio e nel tempo a seconda dell'organizzazione dei mercati locali. A Milano, alla metà degli anni'90, l'interesse del mercato era rivolto



prevalentemente verso i programmatori e sistemisti che ruotavano attorno alle comunità underground delle BBS. Alla fine del decennio e verso l'inizio degli anni 2000, ciò che era più ricercato erano specifiche competenze di bricolage (Berthou 2002) tecnico e linguistico, sviluppatesi negli ambienti alternativi grazie alla combinazione di risorse limitate, impulso alla produzione, alto tasso di connessione internazionale e innovazione sociale. A Berlino, invece, la co-optazione ha riguardato prevalentemente quegli operatori sottoculturali che nel corso della propria carriera underground avevano sviluppato delle competenze innovative riguardo alla leisure.

Una conclusione importante a cui sono giunto è che l'esito di questi percorsi non è affatto univoco. Sebbene nel senso comune delle comunità sottoculturali valga l'opinione che entrambi i percorsi portino inevitabilmente alla sola *sussunzione*, ovvero alla perdita di identità e autonomia creativa e politica, i risultati possibili sono invece molteplici.

La *sussunzione*, sicuramente, esiste; possiamo definirla come incorporazione nell'istituzione e perdita della propria identità, artistica e/o politica. E' il grande fantasma delle sottoculture, il rischio da cui tutti devono tenersi lontani. Dal punto di vista della critica politica (Boltanski and Chiapello 1999), è lo svendere la propria appartenenza al gruppo cedendo alle lusinghe delle classi che detengono il potere; dal punto di vista della critica artistica, invece, è una contaminazione della purezza e dell'autenticità connessa alla "vera" espressione di sé stessi.

In realtà, molti attori provenienti dall'underground si trovano in una situazione di *coesistenza*, nella quale continuano a investire energie e risorse nella militanza sottoculturale ma, allo stesso tempo, intraprendono anche una carriera ufficiale (nello stesso settore o in settori contigui).

Secondo Ardivisson, si tratta di una strategia ben definita per la quale *"corporate money and sponsorship can be included as a resource in the ethical economy of respect, as long as they are spent without any apparent personal monetary gain"* (Ardivisson 2007:18).

Questa è, in effetti, una delle situazioni di coesistenza possibili che ho incontrato, ed ha sicuramente senso dal punto di vista della logica del capitale sottoculturale (Thornton 1996). Tuttavia, in tempi più recenti sembra essersi consolidata anche un altro tipo di strategia che prevede due carriere distinte: la prima, formale, si configura come un normale lavoro creativo con clienti, committenti e sponsor. La seconda, informale, ha a che fare con i circuiti underground e si sviluppa attraverso i canali dell'economia informale e la "logica dei rimborsi spese". Ovviamente, questi due percorsi non sono impermeabili e indipendenti l'uno dall'altro; richiedono invece un lavoro continuo di aggiustamento e negoziazione di significati e valori, non solo nei confronti dei sotto-mondi di riferimento (Fillieule 2001), ma anche della propria auto-rappresentazione. Come ho mostrato nei capitoli precedenti, le dinamiche di questi adattamenti sono fortemente influenzate dai contesti locali.

Definisco invece *viralizzazione* il processo di trasformazione parziale dell'istituzione secondo valori o fini sottoculturali; assomiglia molto alla definizione che Pruijt, basandosi sui lavori di Selznick (Selznick 1966) e Warren et al. (Warren, Rose, and Bergunder 1974), dà di co-optazione: *In my view (cooptation) means that the coopting organization embraces certain ideas from the movement, while redefining problems in such a way that solving them does not threaten its own stability. The coopting organization shapes a framework in which it gives co-opted activists a role.* (Pruijt 2003:136). Nel mio percorso di ricerca, tuttavia, non ho trovato nessun esempio empirico di questo processo<sup>149</sup>.

Un ultimo esito possibile, infine, può essere l'*abbandono*: una o entrambe le parti coinvolte nel processo decidono di abbandonare la collaborazione. Ci rimanda a direttamente alla prima biforcazione dello schema, quindi è possibile continuare l'analisi ripartendo da lì. E' importante, ad ogni modo, sottolineare ancora una volta la natura negoziale di questi processi, e tenere presente la

---

<sup>149</sup>Mi rendo conto delle complicazioni che nascono dalla moltiplicazione delle definizioni e dagli usi diversi degli stessi termini; uno degli obiettivi di questo lavoro, tuttavia, è proprio quello di provare a stabilire una tassonomia univoca dei processi di integrazione. E' in questo senso, quindi, che sono da interpretare questi sforzi sulle definizioni: non un raffinamento inutile di concetti già noti, quanto piuttosto un'armonizzazione del repertorio teorico già a disposizione.

natura carsica e

Per quanto riguarda l'**istituzionalizzazione**, invece, possiamo parafrasare la definizione che ne dà Pruijt parlando dei movimenti sociali (Pruijt 2003:134): istituzionalizzazione significa che un artista è incanalato in un pattern stabile basato su regole formalizzate in cui i comportamenti attesi sono chiaramente definiti, così come le sanzioni. L'istituzionalizzazione implica anche un cambiamento nel repertorio espressivo verso scelte linguistiche più convenzionali.

A proposito di quest'ultimo punto è necessario fare una precisazione: non sempre e non necessariamente le scelte linguistiche degli artisti underground sono tese alla sperimentazione, così come non sempre quelle degli artisti mainstream sono tese alla convenzionalità. Questo non ha a che fare solamente con i codici linguistici adottati nelle proprie scelte espressive (si veda al proposito lo schema quadripartito che ho proposto nel capitolo metodologico), ma anche con il fatto che i cambiamenti di rotta nelle pratiche artistiche disorientano il pubblico, rendendo meno facile il riconoscimento del marchio dell'artista (e quindi dell'aura che si trasmette alle sue opere (Benjamin 2008)). Ad ogni modo, l'istituzionalizzazione è una forma di integrazione che rende, tendenzialmente, più difficile cambiare i codici espressivi adottati proprio in virtù della maggiore formalizzazione dei suoi meccanismi<sup>150</sup>.

Per quello che riguarda gli esiti, possono essere gli stessi della co-optazione, quindi rimando a quanto scritto nella pagina precedente.

---

<sup>150</sup>Questa osservazione vale, in parte, anche per la co-optazione. Proviamo a fare un esempio: un'azienda di design assume un grafico che viene dalla sottocultura industriale-esoterica. E' plausibile che egli riesca a portare con sé nel nuovo contesto alcune pratiche (ad esempio: derive psico-geografiche in vecchie fabbriche in rovina alla ricerca di ispirazione) e non riesca a portarne altre (assunzioni rituali di gruppo di droghe sintetiche). Lo stesso vale per le estetiche: alcune potranno essere accettate (ad esempio: reinterpretazioni di paesaggi post-industriali) mentre altre lo saranno molto difficilmente (body art estrema che riguarda i rituali).

## 7.2 Le variabili di partenza e quelle emerse nell'analisi

Un risultato di questo lavoro che credo importante è che risultato che i percorsi degli artisti sono effettivamente influenzati in modo notevole dalle quattro variabili emerse dal pre-campo. A questo riguardo, tuttavia, occorre fare alcune osservazioni e qualche ampliamento.

Per quello che riguarda l'**economia locale**, ha senso considerarla solo se presa in considerazione con gli andamenti di quella globale e con la struttura di welfare. I contesti di Milano e Berlino, ad esempio, sono estremamente diversi dal punto di vista della composizione del *mercato locale del lavoro* e del *tessuto produttivo*. Eppure, nelle due città si sono manifestate tendenze simili nei processi d'integrazione causate dall'andamento dell'economia globale (crescita dell'*economia immateriale*, *terziarizzazione*, aumento dell'importanza del *real estate*) e dalle loro conseguenze sulle trasformazioni dei rapporti sociali (*progressiva individualizzazione*, *precarizzazione* dei percorsi di vita connesse alle nuove forme del *lavoro flessibile*). Come ho evidenziato nel capitolo analitico, una variabile fondamentale della quale non avevo tenuto conto nel disegno della ricerca è il *welfare locale*, che influisce in modo determinante non solo sulle reali *possibilità di articolazione di percorsi professionali e biografici*, ma anche (e forse soprattutto) sulla *percezione delle possibilità* di vita e sulla *coesione interna* di movimenti e subculture. Le pressioni che emergono dall'*ansia* connessa alla perdita del lavoro nella capitale tedesca, infatti, sono notevolmente minori che non in Italia; questo fa sì che molti soggetti siano disposti a rischiare maggiormente nell'insistere su *scelte professionali non immediatamente redditizie* e su *percorsi di vita non strettamente codificati*. Da ciò deriva anche una rappresentazione sociale (sottoculturale) completamente diversa del *valore del lavoro* e della *disoccupazione*.

Riguardo al *mercato immobiliare*, posso dire che si è rivelato sicuramente un elemento che influenza in modo decisivo i processi d'integrazione. Tuttavia, come ho accennato nel capitolo analitico, credo che sia più opportuno parlare di

una più ampia **variabile spaziale**, che ha a che fare sia con il real estate che con la *storia urbanistica locale*. La *disponibilità di spazi* a buon mercato (o occupabili) per pratiche artistiche e forme di leisure subculturali, che spesso necessitano di caratteristiche particolari e di un certo grado di informalità per quello che riguarda la gestione materiale degli spazi, non è tanto il risultato di scelte amministrative di breve periodo né di soli accidenti storici di medio periodo. Si tratta, piuttosto, del risultato di una stratificazione di lungo periodo di *trasformazioni urbanistiche* e di *usi sociali del territorio*. In questo senso, un dato importante che ho osservato è che la maggiore disponibilità di spazi sembra essere direttamente connessa alle possibilità di *diversificazione subculturale*, e quindi in ultima istanza, alla coesistenza di percorsi di integrazione (o mancata integrazione) diversi.

I **cicli urbani di mobilitazione politica** si sono rivelati un buon punto di partenza per sviluppare l'analisi, rispetto al quale al momento rimangono alcune perplessità. Innanzitutto, non credo che sia ancora sufficientemente chiaro (né nella letteratura né nei dati che ho raccolto) il rapporto che si sviluppa tra queste due sfere tra movimenti sociali in senso stretto e sottoculture intese in senso più generale. Sicuramente esercitano un ruolo determinante le *culture politiche* al livello micro ed a quello macro, ma non è ancora chiaro come giochino gli elementi che le costituiscono (ad esempio il rapporto tra critica artistica e critica politica, così come la tendenza allo scissionismo o all'ecumenismo), né come altri *fattori esterni* ne influenzino gli sviluppi. Guardando al contesto di Milano, infatti, si potrebbe sostenere che le fasi di riflusso della mobilitazione politica, con la conseguente stagnazione dell'innovazione culturale connessa ai movimenti, esercitino una forza centripeta dalle sottoculture verso i mercati<sup>151</sup>. Questa relazione va però rivista

---

<sup>151</sup>Questo è vero solo solo per alcuni settori della produzione artistica, e ci rimanda ancora una volta alla questione della riconoscibilità dei codici linguistici. Per guardare a fenomeni contigui a quello di cui mi sono occupato, la musica sperimentale non elettronica ha vissuto nel corso degli ultimi anni uno sviluppo fenomenale; il pubblico di riferimento tuttavia, è costituito da una nicchia relativamente ridotta di appassionati e musicisti. La street art, invece, è stata catapultata sul palco principale dell'arte cittadina, perdendo quasi tutti i suoi connotati "anti-sistema".

alla luce di quanto avviene a Berlino, dove si può parlare di riflusso dei movimenti ma dove l'attività sotto-culturale rimane estremamente viva e diversificata<sup>152</sup>.

A proposito di questo punto, una conclusione che sembra legittima è che tanto più i movimenti e le sottoculture si sentono minacciati, tanto più esercitano un forte *controllo morale* verso i loro membri, ottenendo l'effetto perverso di una maggior spinta centripeta data dalle continue richieste di dimostrazioni di "fedeltà alla linea".

Per quello che riguarda la **storia locale delle istituzioni**, infine, quello che sembra essere emerso è abbastanza semplice. I percorsi di integrazione non sono connessi solamente alla quantità di istituzioni culturali esistenti, ma anche al loro tasso di apertura verso il contesto locale (in termini di opportunità e di disponibilità verso le innovazioni linguistiche) ed al loro tasso di connessione internazionale. In un panorama artistico sempre più globalizzato e diversificato, la scarsa attenzione delle istituzioni artistiche locali non si traduce solo in una maggiore difficoltà per gli artisti di sviluppare carriere in una data città ma anche in una crescente criticità nell'inserimento in *circuiti di scambio e reciprocità* con altri contesti. Il risultato di questo processo è il rafforzamento della tendenza verso la co-optazione o l'istituzionalizzazione, oppure l'emigrazione verso luoghi più ricettivi. Purtroppo, i dati che ho a questo proposito non sono sufficienti per approfondire l'argomento; sono convinto, tuttavia, che una ricerca specifica sull'argomento rivelerebbe numerosi meccanismi interessanti al riguardo.

E' evidente che ognuna di queste variabili influisce sull'altra, tanto che trovo difficile stabilire un principio di causazione diretta. In ogni contesto locale un dato elemento ha un peso particolare in determinate congiunture, e i suoi

---

<sup>152</sup>In questo senso, forse, è bene considerare la diversa natura dei riflussi nei contesti locali: a Milano si può parlare di una vera e propria *debacle*, con lo sgombrò rapido (e, possiamo dire, indolore) della maggior parte degli spazi occupati ed una forte pressione da parte dell'amministrazione e dell'opinione pubblica. A Berlino, invece, siamo di fronte ad un riflusso "morbido", nel quale moderate strategie repressive si affiancano ad un percorso di legalizzazione e formalizzazione.

influssi possono essere modificati da quelli di altre variabili. Le fasi di mobilitazione a Milano, ad esempio, sono pesantemente condizionate dalle *politiche securitarie* dell'amministrazione cittadina, che a loro volta sono connesse da un lato al rapido spostamento verso destra della *cultura politica* locale e nazionale, dall'altro ad una trasformazione nell'uso e nella concezione degli *spazi pubblici*. Guardando a questa prospettiva, il contesto berlinese rivela una strategia completamente diversa, che mira all'integrazione piuttosto che alla repressione dei movimenti; questo ci rimanda a diverse situazioni di *governance*, così come ad una concezione completamente diversa del *city marketing* (come ho mostrato, infatti, le politiche di place branding di Milano tendono ad appiattirsi sul binomio moda/design con un'ottica abbastanza elitaria; quelle di Berlino, al contrario, cercano di espandersi in direzioni molto diverse, incorporando e sfruttando l'alterità e la differenziazione sociale e culturale).

### **7.3 Guadagni e perdite**

Credo che a questo punto sia importante porsi una domanda: cosa guadagnano gli attori coinvolti dai progetti d'integrazione? Per quello che riguarda gli *artisti*, credo che la risposta possa essere trovata solo in un attento esame dei rapporti di forza in una determinata congiuntura spazio-temporale. Come ho illustrato, a Milano si sono verificate situazioni molto diverse, nelle quali gli artisti hanno beneficiato in modi diversificati del proprio inserimento nel mondo mainstream. Da un lato, si può osservare che nei momenti nei quali gli attori in grado di offrire un determinato valore sul mercato sono relativamente pochi, le condizioni d'accesso di questi attori sono particolarmente privilegiate. Questo ha permesso loro di svolgere un'importante ruolo di gatekeeping che non è sintetizzabile nella classica formula "il mercato si appropria delle sottoculture": si è trattato, piuttosto, di situazioni nelle quali altri soggetti (meno dotati per le pubbliche relazioni o più criptici nella loro produzione artistica)

hanno avuto comunque modo di accedere a strutture, finanziamenti e facilitazioni che altrimenti non sarebbero state possibili. Quando il numero degli attori portatori di linguaggi underground presenti sul mercato è cresciuto, il loro potere si è ridotto in modo drastico, tanto da configurarsi come qualcosa di simile a una “svendita”<sup>153</sup>.

In questo senso, i meccanismi riscontrati a Berlino sono risultati meno facilmente identificabili. Data l'enorme diversificazione di scene, contesti, subculture, movimenti, spazi e pratiche artistiche, non è facile stabilire una tendenza univoca dal punto di vista delle relazioni di potere. Ritengo che si tratti di uno dei limiti principali della ricerca che ho svolto: un campo di sei mesi si è rivelato troppo breve per comprendere a fondo le dinamiche di un contesto tanto variegato ed articolato.

Per limiti di tempo e risorse a disposizione ho limitato la raccolta dei dati ai soli artisti e ad alcuni testimoni privilegiati che possiamo definire come “operatori culturali”; non ho avuto modo, quindi, di raccogliere informazioni dirette sul ruolo dei *gatekeeper* all'interno delle aziende. Sono riuscito, invece, a documentare in modo abbastanza soddisfacente la posizione dei *gatekeeper* istituzionali. La situazione dei due contesti, ancora una volta, presenta numerose differenze. Nel caso di Berlino gli attori che sono in grado di stabilire le coordinate del campo dell'arte elettronica hanno spesso una provenienza internazionale, e assumono il loro ruolo in seguito ad una carriera prestigiosa nella critica o nella curatela di festival e centri di ricerca. Perché la loro attività vada a buon fine, sono costantemente impegnati in attività di networking artistico con l'estero (trascurando, secondo molti intervistati, le scene locali; si tratta sempre di un giudizio che va “pesato” sulla quantità di opportunità presenti nella città). A Milano, invece, i *gatekeeper* delle istituzioni sono spesso professionisti nel mondo dei media o della formazione che raggiungono la loro posizione in virtù

---

<sup>153</sup>E' significativo il fatto che, come abbiamo visto, un fenomeno simile si è verificato anche a Berlino: con l'arrivo in città delle grandi corporations connesse a media e intrattenimento, molti artisti e imprenditori culturali sono stati co-optati per poi essere dal mercato nel giro di pochi mesi. A Milano, invece, gli operatori provenienti dall'underground sembrano essere rimasti nel mainstream.



di una carriera su base locale<sup>154</sup>, partendo da contatti e conoscenze maturati in altri campi. I loro contatti internazionali sono prevalentemente mainstream, e l'attività si concentra quasi esclusivamente sul portare in Italia “grandi nomi” della media culture internazionale; in questo senso, l'attività di integrazione degli artisti ha una strumentalità basata sul breve periodo.

La differenza sostanziale, tuttavia, risiede proprio negli interessi che i gatekeeper hanno nei confronti delle sottoculture: nella capitale tedesca sono costantemente alla ricerca di connotazioni “politiche” e “sociali” delle opere e dei percorsi di ricerca; a Milano, al contrario, questo tratto appare completamente assente ed anzi un eventuale “impegno” viene spesso considerato con sufficienza e fastidio. Credo che la motivazione di questa diversità sia da ricercare nella differenza delle traiettorie professionali: gli operatori culturali tedeschi hanno sviluppato un proprio percorso teorico (nel quale il rapporto tra arte e riflessione politica è spesso un tratto determinante) che devono motivare e difendere agli occhi di una comunità internazionale, mentre quelli italiani mirano piuttosto a fornire “materiale” che deve risultare innovativo sul piano dei linguaggi ma il meno critico possibile su quello dei contenuti, in modo da non prendere posizione rispetto agli equilibri locali di potere.

Gli *attori di mercato* sono risultati sicuramente quelli che hanno guadagnato di più dall'integrazione. Ho descritto ampiamente modalità e caratteristiche di questi guadagni; tuttavia, al momento, non è possibile stabilirne l'entità. Alla fine di questo lavoro rimane inesausta una domanda importante: quanto guadagnano le aziende dall'integrazione degli artisti underground? Piuttosto che considerare questa mancata risposta come un limite, tendo a considerarla come la base per ricerche future.

Per quello che riguarda i *sistemi urbani*, ritengo che la questione si abbastanza chiara. Le città beneficiano dai processi d'integrazione nei casi in cui siano in grado di produrre dei sistemi di governance che armonizzino le esigenze

---

<sup>154</sup>A questo proposito, molto degli intervistati hanno lamentato l'ignoranza totale dei gatekeeper delle questioni più elementari collegate all'arte elettronica.

produttive, sociali, politiche e culturali dei diversi attori in gioco. In caso contrario, l'integrazione produce dei risultati positivi esclusivamente nel breve periodo, che sul lungo non si consolidano ma tendono, al contrario, a impoverire molte delle risorse delle parti<sup>155</sup>. Come abbiamo visto, infatti, non sono solo le sottoculture ed i movimenti a subire un depauperamento; anche la competitività, locale e globale, degli altri attori tende a diminuire.

L'elemento più contraddittorio riguarda, infine, i *movimenti sociali* e le *sottoculture*. All'inizio di questo lavoro ero abbastanza convinto che la visione dei movimenti sociali del "furto" da parte delle aziende fosse abbastanza corrispondente alla realtà. Nelle fasi conclusive della ricerca, invece, mi sono persuaso che questo non sia il punto centrale della questione. Si tratta sicuramente di una cornice interpretativa che offre alcune risposte parziali, relative al senso di sgomento per la "svendita" e la massificazione di marcatori culturali prima appartenenti a nicchie ristrette. Tuttavia, sono sempre più persuaso che le cause dell'indebolimento delle scene artistiche siano da ricercare più nelle congiunture politiche, economiche e sociali che non nell'integrazione "a perdere". Sono numerosi, infatti, gli esempi nei quali le scene sono state in grado di trasformarsi e reinventarsi, mantenendo alta la propria portata di innovazione sociale ed instaurando rapporti complessi con il mondo del mainstream senza compromettere definitivamente la propria capacità di critica e di azione<sup>156</sup>. Le osservazioni di molti autori, come Harvey, che insistono sull'appropriazione del capitale simbolico generato dai movimenti da parte di grandi attori oligopolistici sono sicuramente esatte; eppure, credo di aver dimostrato come, date alcune condizioni, il capitale simbolico sia in grado di trasferirsi ad altri spazi e contesti, trasformandosi senza andare perduto. In questo senso, dato che l'inevitabilità di un determinato grado di integrazione è

---

<sup>155</sup>Questa considerazione non è particolarmente innovativa. Alle stesse conclusioni, per ambiti diversi, sono arrivati altri autori, tra cui Pruijt (Pruijt 2003).

<sup>156</sup>Sembra che a Berlino si stia recentemente configurando una nuova tendenza in questo senso che vede una rivitalizzazione in chiave strettamente politica dei valori della club culture "delle origini". Una delle sue espressioni è l'aggregazione dell'Internazionale Edonista, che coinvolge numerosi professionisti del mondo della leisure legata alla musica Elettronica. Purtroppo, per problemi di tempo, non sono stato in grado di seguirne l'evoluzione.

stata ampiamente dimostrata da tutti gli autori che se ne sono occupati, l'attenzione degli attori dei movimenti dovrebbe concentrarsi più su rivendicazioni in termini di welfare, egualitarismo, uso degli spazi urbani e trasformazione delle culture politiche ed amministrative che sulla stigmatizzazione di chi "passa dall'altra parte". Non avrei mai pensato di concludere questo lavoro con una visione così "riformista", ma questo è un problema mio.

#### **7.4 I limiti di questo lavoro**

Credo che questa parte conclusiva sia il luogo più adatto per alcune riflessioni riguardo agli errori che ho commesso. Innanzitutto, mi sono reso conto del fatto che un'etnografia di soli sei mesi per un campo complesso come quello di Berlino è stata decisamente troppo breve. Nonostante sia convinto di essere riuscito a cogliere le questioni principali<sup>157</sup>, ritengo di non essere stato in grado di afferrare molte delle sfumature che, in un contesto così articolato, rischiano di essere più di particolari secondari. Si è trattato, inoltre, della prima ricerca che ho condotto all'estero: nonostante nel corso degli anni abbia maturato una certa esperienza nel disegno, nell'organizzazione e nella conduzione di ricerche con varie tecniche qualitative, questa volta le distanze culturali con gli attori hanno rallentato notevolmente il lavoro. Benché prevedibili, e forse anche banali, le differenze nel senso comune e nelle pratiche comunicative verbali e non verbali hanno agito spesso come un'arma a doppio taglio: se da un lato mi hanno permesso, a volte, di ricevere risposte a domande normalmente ritenute sconvenienti (allo straniero si perdonano le piccole maleducazioni), allo stesso tempo in alcuni casi hanno creato dei fraintendimenti nascosti, dei quali ho intuito l'esistenza solo in un secondo momento. Ad ogni modo, spero di essere riuscito a controbilanciare gli effetti di questa distorsione in fase di analisi con riesame riflessivo continuo. Credo che i capitoli sui campi portino impressa

---

<sup>157</sup>Questa convinzione è, sostanzialmente, condivisa da miei informatori e testimoni privilegiati sul campo con i quali ho mantenuto un rapporto costante anche nel periodo di elaborazione del materiale.

questa differenza nei loro stessi stili, forme e organizzazioni: in quello su Milano credo di essere riuscito a cogliere molto meglio le implicazioni emotive (e quindi i rapporti tra valori, scelte e azioni) dei percorsi biografici degli attori; in quello su Berlino, al contrario, questa dimensione è decisamente in secondo piano rispetto ad un'analisi urbana più sintetica e, in un certo senso, classica.

Un altro aspetto di questo lavoro che rimane debole è la scarsità di dati relativi ai gatekeeper del mondo mainstream. Le informazioni che ho al riguardo derivano prevalentemente dai contatti con gli artisti; il disegno della ricerca era, infatti, prevalentemente incentrato su questi ultimi. Anche se sono convinto che in un lasso di tempo di questo tipo fosse materialmente impossibile includere anche altri attori, continuo a pensare che sarebbero stati in grado di fornire delle letture diverse e, forse, più ampie.

Un ultimo punto che ritengo incompleto riguarda l'aspetto teorico. Nella preparazione della cornice teorica non avevo ancora incontrato un approccio che credo sarebbe stato particolarmente utili, quello definito "post-subcultural" (Muggleton 2003). Penso che la ridefinizione operata dagli autori nel "Post-subcultural reader" del rapporto tra sottoculture e consumo avrebbe potuto aiutarmi nel districarmi nella giungla delle distinzioni di subculture e controculture e del loro rapporto con il mercato ed i prodotti culturali. Ormai è troppo tardi per approfondire questa letteratura ed armonizzarla con il resto; più che come un limite, tuttavia, preferisco vederlo come un'opportunità da cogliere in futuro.

## 8 Bibliografia

- AG Grauwacke. 2008. *Autonome in Bewegung : aus den ersten 23 Jahren*. 4th ed. Berlin ;Hamburg ; Göttingen: Assoziation A.
- Ardvisson, Adam. 2007. "Creative Class or Administrative Class? On Advertising and the 'Underground' ." *ephemera - theory in organizatio and politics* 7-1:8-23.
- Arendt, Hannah. 1961. *Between past and future, six exercises in political thought*. New York: Viking Press.
- Arthur, W. Brian. 1989. "Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-In by Historical Events." *The Economic Journal* 99:116-131.
- Balestrini, Nanni. 1987. *Gli invisibili*. 1st ed. Milano: Bompiani.
- Balestrini, Nanni, and Primo Moroni. 1997. *L'orda d'oro, 1968 - 1977 : la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Milano: Feltrinelli.
- Bandera, P, and L Valtorta. 1998. *Manuale di cultura industriale*. Shake Edizioni Underground.
- Barnes, Trevor J. 1998. "Political economy III: confessions of a political economist." *Progress in Human Geography* 22:94-104.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *In search of politics*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Bauman, Zygmunt. 2000. *Liquid modernity*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press ; Blackwell.
- Bazzaco, Edoardo, and Matteo Origoni. "Mia Milano. Quale città?."
- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, and Scott Lash. 2007. *Reflexive modernization : politics, tradition and aesthetics in the modern social order*. Cambridge: Polity Press.
- Becker, Howard Saul. 1973. *Outsiders : studies in the sociology of deviance*. New York: Free Press.

- Benjamin, Walter. 2008. *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Bennett, Andrew. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste." *Sociology -London-* 33:599-618.
- Bennett, Andy, and Keith Kahn-Harris. 2004. *After subculture : critical studies in contemporary youth culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Berger, Bennett. 2003. *The Survival of a Counterculture: Ideological Work and Everyday Life Among Rural Communards*. Transaction Publishers.
- Berthou, Benoist. 2002. "Les Moyens du bord, Art contemporain et bricolage." *LE GREMES (Groupe de recherche et d'Étude sur la Musique et la Socialité)*,.
- Beyers W.B. 2002. "Culture, Services and Regional Development." *The Service Industries Journal* 22:4-34.
- Bliege Bird, Rebecca, and Eric Alden Smith. 2005. "Signaling Theory, Strategic Interaction, and Symbolic Capital." *Current Anthropology* 46:221-248.
- Block, Fred. 1990. *Postindustrial possibilities : a critique of economic discourse*. Berkeley: University of California Press.
- Boden, Mark., and Ian. Miles. 2000. *Services and the knowledge-based economy*. London ; New York: Continuum.
- Boltanski, Luc, and Eve Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Boswijk, Albert, Thomas Thijssen, Ed Peelen, and Thomas S B Johnston. 2007. *The experience economy : a new perspective*. [Amsterdam]: Pearson Prentice Hall.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1979. "Symbolic Power." *Critique of Anthropology* 4:77-85.

- Bramham, Peter. 1989. *Leisure and urban processes : critical studies of leisure policy in Western European cities*. London; New York: Routledge.
- Brenner, Neil, and Nikolas Theodore. 2002. *Spaces of neoliberalism : urban restructuring in North America and Western Europe*. Malden Mass. ; Oxford: Blackwell.
- Cascella, Daniela. 2005. *Scultori di suono : percorsi nella sperimentazione musicale contemporanea*. Camucia (AR), Italy: Tuttle.
- Castells, Manuel. 2006. "Changer la Ville: A Rejoinder." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:219-223.
- Castells, Manuel. 1984. *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*. University of California Press.
- Castells, Manuel. 1989. *The informational city : information technology, economic restructuring, and the urban-regional process*. Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell.
- Castells, Manuel. 2001. *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford University Press  
<http://www.amazon.ca/exec/obidos/redirect?tag=citeulike09-20&path=ASIN/0199241538>.
- Castells, Manuel. 2003. *The Power of Identity (The Information Age)*. Blackwell Publishers <http://www.amazon.ca/exec/obidos/redirect?tag=citeulike09-20&path=ASIN/1405107138>.
- Castells, Manuel. 1996. *The rise of the network society*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers.
- Castells, Manuel, and Peter Geoffrey Hall. 1994. *Technopoles of the world : the making of twenty-first-century industrial complexes*. London; New York: Routledge.
- Chatterton, Paul. 2000. "Will the real Creative City please stand up?." *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 4:390-397.
- Chiapello, Eve. 1998. *Artistes versus managers : le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié; Diffusion Seuil.
- Cippitelli, Lucrezia. 2003. "Otolab! Quando a volte i mondi si toccano." *luxflux* N°3/4.
- Clarke, John, and Stuart Hall. 1975. *Resistance through rituals*. Birmingham:

University of Birmingham.

- Cochran, David . 1998. "Review of *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism.* ." <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=1683> (Accessed January 3, 2009).
- Cochrane, Allan, and Andrew Jonas. 1999. "Reimagining Berlin: World City, National Capital or Ordinary Place?." *European Urban and Regional Studies* 6:145-164.
- Cohen, Stanley. 2002. *Folk devils and moral panics*. London: Routledge.
- Crossley, Nick. 2003. "From Reproduction to Transformation: Social Movement Fields and the Radical Habitus." *Theory Culture Society* 20:43-68.
- Crothers, Lane., and Charles Lockhart. 2000. *Culture and politics : a reader*. New York: St. Martin's Press.
- D'Alonzo, Claudia. 2009. "otolab method." *Digimag* <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=1380>.
- David, Paul A. 1985. "Clio and the Economics of QWERTY." *The American Economic Review* 75:332-337.
- Debord, Guy. 1970. *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red.
- Della Porta, Donatella. 1995. *Social movements, political violence, and the state: a comparative analysis of Italy and Germany*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.
- Deuze, Mark. 2006. "Liquid Life, Convergence Culture, and Media Works." <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/3343>.
- Deuze, Mark. 2007. *Media work*. Cambridge: Polity.
- Douglas, Mary. 1966. *Purity and danger; an analysis of concepts of pollution and taboo*. New York: Praeger.
- Dunning, John H. 2000. *Regions, globalization, and the knowledge-based economy*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Dymski, G A, and J M Veitch. 1996. "Financial transformation and the metropolis: booms, busts, and banking in Los Angeles." *Environment and Planning A* 28:1233 – 1260.
- Eisenberg, Evan. 2005. *The recording angel : music, records and culture from*



- Aristotle to Zappa*. New Haven; London: Yale University Press.
- Feldmann, Berthold . 2008. "The Urban Audit — measuring the quality of life in European cities."
- Fillieule, Oliviere. 2001. "Post scriptum: Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel." *Revue Francaise De Science Politique* 51:199-218.
- Flew, Terry. 2002. "Beyond ad hocery: Defining Creative Industries. .".
- Florida, Richard. 2005. "Books - The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent." *Business week*. 10.
- Florida, Richard. 2003. *L'ascesa della nuova classe creativa : stile di vita, valori e professioni*. Milano: Mondadori.
- Frank, Thomas. 1997. *The conquest of cool : business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Frith, Simon. 1995. "The body electric." *The Critical quarterly*. 37:1.
- Frith, Simon. 1991. *The good, bad and the indifferent: defending popular culture from the populists*. The Johns Hopkins University Press.
- Gershuny, Jonathan. 2000. *Changing times : work and leisure in postindustrial society*. Oxford [England]; New York [N.Y., U.S.]: Oxford University Press.
- Giddens, Anthony. 1979. *Central problems in social theory : action, structure, and contradiction in social analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Giddens, Anthony. 1981. "Modernism and Post-Modernism." *New German Critique* 15-18.
- Giddens, Anthony. 1990. *The consequences of modernity*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Gill, R, and Andy C. Pratt. 2008. "Introduction: In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work." *Theory Culture And Society* 25:1-30.
- Gottraux, Philippe. 1997. *"Socialisme ou barbarie" : un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre*. Lausanne:  d. Payot Lausanne.

- Grésillon, Boris. 2000. *Berlin métropole culturelle essai géographique*. Fontenay-St-Cloud France: École normale supérieure de Fontenay-St-Cloud.
- Grésillon, Boris. 1999. "Berlin, cultural metropolis: Changes in the cultural geography of Berlin since reunification." *Cultural Geographies* 6:284-294.
- Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler. 1992. *Cultural studies*. New York: Routledge.
- Guarnaccia, Matteo. 1997. *Provos : Amsterdam 1960-67 : gli inizi della controcultura*. Bertolo (Udine): AAA.
- Haase-Hindenberg, Gerhard. 2002. *Museums and art galleries in Berlin : a scene in upheaval*. Bonn: Goethe-Institut Inter Nationes.
- Hall, Peter. 2000. "Creative Cities and Economic Development." *Urban Stud* 37:639-649.
- Hall, Stuart, and Tony. Jefferson. 1975. *Resistance through rituals : youth subcultures in post-war Britain*. Birmingham: The Centre.
- Hannerz, Ulf. 1992. *Cultural complexity : studies in the social organization of meaning*. New York: Columbia University Press.
- Haraway, Donna. 2006. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century." Pp. 117-158 in *The International Handbook of Virtual Learning Environments*. [http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4020-3803-7\\_4](http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4020-3803-7_4) (Accessed March 9, 2009).
- Harvey, David. 1989. "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism." *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 71:3-17.
- Harvey, David. 2002. "The Art of Rent." *Socialist Register* pages 93-110.
- Hebdige, Dick. 2002. *Subculture the meaning of style*. Taylor & Francis e-Library ed. London ;;New York: Routledge.
- Helbrecht, Ilsa. 2005. "Bare geographies in knowledge societies-creative cities as text and piece of art: Two eyes, one vision." *SAGE Urban Studies Abstracts* 33.
- Hoggart, Di Richard, John Corner, and Andrew Goodwin. 1957. *The Uses of*

*Literacy.*

- Hollands, Robert, and Paul Chatterton. 2003. "Producing nightlife in the new urban entertainment economy: corporatization, branding and market segmentation." *International Journal of Urban and Regional Research* 27:361-385.
- Home, Stewart. 1988. *The assault on culture : utopian currents from Lettrisme to class war*. London: Aporia Press : Unpopular Books.
- Horkheimer, Max, and Theodor W Adorno. 1972. *Dialectic of enlightenment*. [New York]: Herder and Herder.
- Hughes, Everett Cherrington. 1958. *Men and their work*. Glencoe, Ill.: Free Press.
- Isernia, Pierangelo. 2001. *Introduzione alla ricerca politica e sociale*. Bologna: Il mulino.
- Jaffe, Eugene D., and Israel D. Nebenzahl. 2006. *National image & competitive advantage : the theory and practice of place branding*. Herndon, VA: Copenhagen Business School Press.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jedlowski, Paolo. 1994. "Quello che tutti fanno. Per una discussione del concetto di senso comune..".
- Jeffcutt, P., and A. C. Pratt. 2002. "Managing Creativity in the Cultural Industries." *Creativity And Innovation Management* 11:225-233.
- Jensen, Sune Qvotrup. 2006. "Rethinking subcultural capital." *Young* 14:257-276.
- Johnston, Hank. 1995. *Social movements and culture*. Minneapolis Minn.: University of Minnesota Press.
- Jones, Mike. 2003. "Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions. By Jason Toynbee. London: Arnold, 2000. 199 pp.." *Popular Music* 22:247-250.
- Kantor, Paul, H V Savitch, and Serena Vicari Haddock. 1997. "The Political Economy of Urban Regimes: A Comparative Perspective." *Urban affairs review*. 32:348.

- Kratke, S. 2001. "Berlin: Towards a Global City?." *Urban Studies* 38:1777-1800.
- Kratke, S. 2004. "City of talents? Berlin's regional economy, socio-spatial fabric and worst practice' urban governance." *International Journal Of Urban And Regional Research* 28:511-529.
- Kriesi, Hanspeter. 1995. *New social movements in Western Europe : a comparative analysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Laing, Dave. 1985. *One chord wonders : power and meaning in punk rock*. Milton Keynes, England; Philadelphia: Open University Press.
- Lake, Robert W. 2006. "Recentring the City." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:194-197.
- Lamont, Michele, and Annette Lareau. 1988. "Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments." *Sociological Theory* 6:153-168.
- Lamont, Michèle, and Virág Molnár. 2002. "The Study Of Boundaries In The Social Sciences." *Annual Review of Sociology* 28:167.
- Landry, Charles, and Franco Bianchini. 1994. *The creative city*. The Round, Bournes Green Near Stroud, Gloucestershire, England: Comedia.
- Landry, Charles. 2000. *The creative city : a toolkit for urban innovators*. London: Earthscan Publications.
- Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Editions La Découverte.
- Latour, Bruno, and Steve Woolgar. 1979. *Laboratory life : the social construction of scientific facts*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Leadbeater, Charles, and Kate Oakley. 1999. *The independents : Britain's new cultural entrepreneurs*. London: Demos.
- Lefebvre, Henry. 1980. *L'Invention Du Quotidien*. [S.I.]: Inedit.
- Leskovec, Jure, Lada A. Adamic, and Bernardo A. Huberman. 2007. "The dynamics of viral marketing." *ACM Trans. Web* 1:5.
- Leslie, Deborah, and Norma M Rantisi. 2006. "Governing the Design Economy in MontrEal, Canada." *Urban Affairs Review* 41:309-337.
- Levinson, Jay Conrad., and Seth Godin. 1994. *The guerrilla marketing*

- handbook*. Boston: Houghton Mifflin.
- Löfgren, Orvar., and Robert. Willim. 2005. *Magic, culture, and the new economy*. Oxford; New York: Berg.
- Maffesoli, Michel. 1996. *The time of the tribes : the decline of individualism in mass society*. London; Thousand Oaks Calif.: Sage.
- Magaudda, Paolo. 2002. "La produzione indipendente di musica elettronica: pratiche, tecnologie, significati".
- Marchi, Valerio. 1998. *Teppa. Storie del conflitto giovanile dal Rinascimento ai giorni nostri*. Castelvechi.
- Markusen, Ann. 1996. "Sticky Places in Slippery Space: A Typology of Industrial Districts." *Economic Geography* 72:293-313.
- Markusen, Ann. 2006. "Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists." *Environment & planning A*. 38:1921-1940.
- Marrone, Gianfranco. 2007. *Il discorso di marca : modelli semiotici per il branding*. 1st ed. Roma: GLF editori Laterza.
- Martin, John, and Primo Moroni. 2007. *La luna sotto casa : [Milano tra rivolta esistenziale e movimenti politici]*. Milano: Shake Ed.
- Mayer, Margit. 2006. "Manuel Castells The City and the Grassroots." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:202-206.
- McAlexander, James H., John W. Schouten, and Harold F. Koenig. 2002. "Building Brand Community." *The Journal of Marketing* 66:38-54.
- McRobbie, Angela. 1991. *Feminism and youth culture : from Jackie to Just Seventeen*. Boston: Unwin Hyman.
- Meikle, Graham. 2002. *Future active : media activism and the Internet*. Annandale N.S.W.: Pluto Press.
- Mela, Alfredo. 1996. *Sociologia delle città* . Roma: NIS.
- Miller, Byron. 2006. "Castells The City and the Grassroots: 1983 and Today." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:207-211.
- Mingione, Enzo et al. 2007. "Milan city-region: Is it still competitive and charming? Pathways to creative and knowledge-based regions "

- Molotch, Harvey Luskin. 2003. *Where stuff comes from : how toasters, toilets, cars, computers, and many others things come to be as they are*. New York: Routledge.
- Morin, Edgar. 1975. *Commune en France : la métamorphose de Plodémet*. Paris: Fayard.
- Moulaert, Frank, Aranxta Rodríguez, and E Swyngedouw. 2003. *The globalized city : economic restructuring and social polarization in European cities*. Oxford ;New York: Oxford University Press.
- Mudu, Pierpaolo. 2004. "Resisting and Challenging Neoliberalism: The Development of Italian Social Centers." *Antipode* 36:917-941.
- Muggleton, David. 2000. *Inside subculture : the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg.
- Muggleton, David. 2003. *The post-subcultures reader*. 1st ed. Oxford ;;New York: Berg.
- Mungham, Geoff. 1976. *Working class youth culture*. London ;;Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Muniz, Jr., and Thomas C. O'Guinn. 2001. "Brand Community." *Journal of Consumer Research* 27:412-432.
- Musterd, S., and R. Duerloo. 2006. "Amsterdam And The Preconditions For A Creative Knowledge City." *Tijdschrift Voor Economische En Sociale Geografie* 97:80-94.
- Neef, Dale, Gerald Anthony. Siesfeld, and Jacquelyn. Cefola. 1998. *The economic impact of knowledge*. Boston: Butterworth-Heinemann.
- Niedzviecki, Hal. 2006. *Hello, I'm special : how individuality became the new conformity*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- Niessen, Bertram Maria. 2006. "Città creative: una rassegna critica sulla letteratura e sulle definizioni."
- Niessen, Bertram Maria. 2003. "L'ascolto attivo. Nuove prospettive nella sociologia della musica." *Milano-Bicocca*.
- O'Connor, Justin . 1999. "The Definition of 'Cultural Industries'.."

- Pasquazzi, Matilde. 2004. "Per una storia economica dell'unificazione europea." *Rivista di studi politici internazionali*. 71:423.
- Pasquinelli, Matteo. 2007. "ICW - Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism." *Amsterdam: Institute of Network Cultures. My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries*:69-79.
- Passeron, Jean-Claude. 1990. "Biographies, flux, itinéraires, trajectoires." *Revue française de sociologie* 31:3-22.
- Peck, Abe. 1985. *Uncovering the sixties : the life and times of the underground press*. New York: Pantheon Books.
- Peck, Jaimie. 2006. "Struggling with the creative class." *SAGE Urban Studies Abstracts* 34.
- Phelan, Brian C. 2005. "Pikachu's Global Adventure: The Rise and Fall of Pokemon. ." *Enterprise Soc* 6:309-311.
- Philopat, Marco. 1998. *Costretti a sanguinare : romanzo sul punk 1977-84*. 3rd ed. Milano: Shake edizioni underground.
- Philopat, Marco. 2004. *I viaggi di Mel: romanzo*. Milano: Shake.
- Pine, B Joseph, and James H Gilmore. 1998. "Welcome to the experience economy." *Harvard business review*. 76:97.
- Pörksen, Uwe. 2004. *Plastikwörter die Sprache einer internationalen Diktatur*. 6th ed. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Poiger, Uta G. 2000. *Jazz, rock, and rebels : Cold War politics and American culture in a divided Germany*. Berkeley [u.a.: Univ. of California Press.
- Pratt, Andy. 2000. "New media, the new economy and new spaces." *Geoforum* 31:425-436.
- Pratt, Andy C. 2008. "Creative cities: the cultural industries and the creative class." *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 90:107-117.
- Pruijt, Hans. 2003. "Is the institutionalization of urban movements inevitable? A comparison of the opportunities for sustained squatting in New York City and Amsterdam." *International Journal of Urban and Regional Research* 27:133-157.
- Pruijt, Hans . 2004. "Squatters in the creative city: rejoinder to Justus Uitermark." *International Journal of Urban and Regional Research*

28:699-705.

- Rantisi, Norma. 2004. "The Ascendance of New York Fashion." *International Journal of Urban and Regional Research* 28:86-106.
- Reed, T. 2005. *The art of protest : culture and activism from the civil rights movement to the streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Reynolds, Simon. 1998. *Generation ecstasy : into the world of techno and rave culture*. Boston: Little, Brown.
- Robb, Dave. 2002. "Techno in Germany: Its Musical Origins and Cultural Relevance."
- Rumbo, Joseph D. 2002. "Consumer resistance in a world of advertising clutter: The case of Adbusters." *Psychology and Marketing* 19:127-148.
- Salaris, Claudia. 1986. *Il futurismo e la pubblicità : dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*. Milano: Lupetti.
- Salaris, Claudia. 1997. *Il movimento del Settantasette : linguaggi e scritture dell'ala creativa*. Bertiole (Udine): AAA.
- Salaris, Claudia. 1999. *La Roma delle avanguardie : dal futurismo all'underground*. Roma: Editori riuniti.
- Saunders, Frances Stonor. 2000. *The cultural cold war : the CIA and the world of arts and letters*. New York: New Press : Distributed by W.W. Norton & Co.
- Savage, Jon. 2002. *England's dreaming : anarchy, Sex Pistols, punk rock, and beyond*. 1st ed. New York: St. Martin's Griffin.
- Savitch, H. 2002. *Cities in the international marketplace : the political economy of urban development in North America and West Europe*. Princeton: Princeton University Press.
- Savitch, H. V., Paul Kantor, and Serena Haddock. Vicari. 2004. *Cities in the international marketplace : the political economy of urban development in North America and West Europe*. Princeton, N.J.; Woodstock: Princeton University Press.
- Scelsi, Raffaele. 1990. *Cyberpunk : antologia di testi politici*. Milano: Shake Edizioni Underground.



- Scharenberg, Albert, and Ingo Bader. 2005. *Der Sound der Stadt : Musikindustrie und Subkultur in Berlin*. 1st ed. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Scott, Allen J. 2006. "Creative cities: Conceptual issues and policy questions." *Sage urban studies abstracts*. 34:1.
- Scott, Allen J. 2007. "Capitalism and Urbanization in a New Key? The Cognitive-Cultural Dimension." *Social Forces* 85:1465-1482.
- Scott, Allen J. 2001. "Capitalism, Cities, and the Production of Symbolic Forms." *Transactions of the Institute of British Geographers* 26:11-23.
- Scott, Allen J. 2004. "Cultural-Products Industries and Urban Economic Development: Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context." *Urban Affairs Review* 39:461-490.
- Scott, Allen J. 2006. *Geography and economy : three lectures*. Oxford; Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- Scott, Allen J. 2001. "Globalization and the Rise of City-regions." *European Planning Studies* 9:813-826.
- Scott, Allen J. 2008. *Social economy of the metropolis : cognitive-cultural capitalism and the global resurgence of cities*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Scott, Allen J. 2000. *The cultural economy of cities : essays on the geography of image-producing industries*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications.
- Segers, Katia, and Ellen Huijgh . 2006. "Clarifying the complexity and ambivalence of the cultural industries ."
- Seigel, Jerrold. 1986. *Bohemian Paris : culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*. New York N.Y. U.S.A.: Viking.
- Selznick, Philip. 1966. *TVA and the grass roots; a study in the sociology of formal organization*. New York: Harper & Row.
- Sennett, Richard. 1998. *The corrosion of character : the personal consequences of work in the new capitalism*. New York: Norton.
- Sennett, Richard. 2008. *The craftsman*. New Haven: Yale University Press.

- Sheringham, Michael. 1996. *Parisian fields*. London, UK: Reaktion Books.
- Smart, Alan. 1993. "Gifts, Bribes, and Guanxi: A Reconsideration of Bourdieu's Social Capital." *Cultural Anthropology* 8:388-408.
- Snow, David A., Sarah Anne Soule, and Hanspeter Kriesi. 2004. *The Blackwell companion to social movements*. Oxford: Blackwell.
- Spars, G., and T. Just. 2005. "Berlin Property Market: Shining Only in the Long Run." *Real estate review*. 34:5-26.
- Staheli, Lynn. 2006. "Re-reading Castells: Indifference or Irrelevance Twenty Years On?." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:198-201.
- Stefanizzi, Sonia. 2003. *La conoscenza sociologica*. Roma: Carocci.
- Sternberg, Robert J. 1988. *The Nature of creativity : contemporary psychological perspectives*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Strano Network. 1996. *NetStrike NoCopyright*. AAA Edizioni. Bertiole (UD).
- Strauss, Anselm L. 1959. *Mirrors and masks; the search for identity*. Glencoe, Ill.: Free Press.
- Strom, Elizabeth. 2001. *Building the new Berlin : the politics of urban development in Germany's capital city*. Lanham Md.: Lexington Books.
- Susser, Ida. 2006. "Global Visions and Grassroots Movements: An Anthropological Perspective." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:212-218.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Wesleyan.
- Till, Karen. 2005. *The new Berlin : memory, politics, place*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Toffler, Alvin. 1980. *The third wave*. New York: Morrow.
- Uitermark, Justus. 2004. "The co-optation of squatters in Amsterdam and the emergence of a movement meritocracy: a critical reply to Puijt." *International Journal of Urban and Regional Research* 28:687-698.
- Van Heur , Bas. 2008. "Networks of Aesthetic Production and the Urban

Political Economy." *Department of Earth Sciences, Freie Universität Berlin.*

Veblen, Thorstein. 1949. *La teoria della classe agiata. Studio economico sulle istituzioni.* [Torino]: Einaudi.

Vicari Haddock, Serena. 2004. *La città contemporanea.* Bologna: Il mulino.

Vicari, Serena. 2001. "Naples: Urban Regeneration and Exclusion in the Italian South." *European Urban and Regional Studies* 8:103-115.

Ward, Kevin, and Eugene McCain. 2006. "The New Path to a New City? Introduction to a debate on Urban Politics, Social Movements and the Legacies of Manuel CastellsThe City and the Grassroots." *International Journal of Urban and Regional Research* 30:189-193.

Warren, Roland Leslie, Stephen M. Rose, and Ann F. Bergunder. 1974. *The structure of urban reform; community decision organizations in stability and change.* Lexington, Mass.: Lexington Books.

Wildt, Michael. 1995. "Plurality of Taste: Food and Consumption in West Germany during the 1950s." *Hist Workshop J* 39:23-41.

Williams, Raymond. 1973. *The country and the city.* New York: Oxford University Press.