

Matteo Pasquinelli

Oltre le rovine della Città Creativa: la *fabbrica della cultura* e il sabotaggio della rendita.

Crescendo nell'epoca del punk, era per noi chiaro che vivevamo alla fine di qualcosa – della modernità, del sogno americano, dell'economia industriale, di un certo tipo di urbanistica. L'evidenza ci circondava, sotto forma di rovine della città. [...] Le rovine urbane erano il luogo emblematico di quest'epoca, i posti che offrivano al punk parte della sua estetica, e come molte estetiche anche questa conteneva un'etica, una visione del mondo con un mandato su come agire, come vivere. [...] Una città è costruita per somigliare a una mente cosciente, a una trama che può calcolare, amministrare, produrre. Le rovine diventano l'inconscio di una città, la sua memoria, lo sconosciuto, il buio, la terra desolata. Con le rovine la città si libera dai suoi piani per passare verso uno stato intricato come la vita, qualcosa che può essere esplorato, ma forse non reso in una mappa. È la stessa trasformazione di cui si parla nella favole quando statue e giocattoli diventano umani, può sembrare che questi vengano alla vita, mentre le città passano alla morte, ma è una morte fertile come un cadavere che nutre dei fiori. Una rovina urbana è un posto che è caduto al di fuori della vita economica della città, e in qualche modo è una casa ideale per l'arte, che si dà al di fuori della produzione ordinaria e dal consumo della città.

— Rebecca Solnit, *Storia del camminare*¹

Da Detroit a Berlino: breve storia della cultura underground attraverso il paradigma della crisi.

Più rapidamente di ogni altra forma d'arte, la musica sembra incarnare con anticipo l'inconscio della tecnologia e l'evoluzione dei mezzi di produzione dominanti, e in particolare anche la loro *crisi*, il passaggio da un paradigma all'altro. Se il Futurismo accolse con entusiasmo l'età delle macchine per le masse, il punk e la musica post-industriale, al contrario, celebrarono la disintegrazione del Fordismo e cominciarono a colonizzare i gusci svuotati delle fabbriche suburbane come habitat per nuove forme di vita. Nonostante il loro feticismo industriale, i Throbbing Gristle, il più radicale dei gruppi punk inglesi, dichiaravano già nel 1976 la loro attrazione per la "guerra dell'informazione"², mentre in Germania la *computer music* cominciava a diventare popolare grazie ai Kraftwerk (nome che letteralmente richiama ad una altra figura industriale: la centrale elettrica). Nei tardi anni '80 la musica *techno* fece la sua apparizione proprio nella città simbolo del Fordismo, Detroit: il sound originale della Motor City incorpora il presentimento sintetico delle macchine digitali prossime a venire.³ Lo stesso termine 'techno' viene ispirato a Juan Atkins dalla lettura del libro di Alvin Toffler *The Third Wave*, dove i primi 'tecno-ribelli' sono descritti come i pionieri dell'età dell'informazione.⁴ La Techno Detroit non fu altro che la sessione ritmica del Fordismo innervata dalle armoniche dei primi microchip. Quando in seguito il codice digitale diventa il paradigma egemonico dell'informazione la stessa musica underground diventa ancora più modulare, 'cognitiva' e minimale (passando dalla batteria elettronica TR-909 al software Max/MSP, per semplificare in una formula tecnica). Dopo diverse evoluzioni, la parabola della Techno Detroit trova oggi la sua via nei club di Berlino nella forma del genere *mainstream* e micro-edonista della *minimal techno*.⁵

Questa genealogia semplificata della musica elettronica a cavallo tra Fordismo e post-Fordismo (evitando prevedibili teorie su *sampling* e *remix culture*) è utile per porre una semplice domanda: dove si trova oggi l'*underground*? L'orizzontalità dei network e della matrice digitale sembra aver azzerato le gerarchie tradizionali e lo stesso ruolo dell'Autore, ma sembra aver cancellato pure la rassicurante nozione topologica di *underground*. Se l'*underground* rappresentava precisamente una forma di vita parassitaria negli interstizi del modo di produzione dominante, delle sue infrastrutture urbane ed elettroniche, dove possiamo trovare la sua incarnazione attuale in relazione alle tecnologie e alle metropoli contemporanee? Se in Occidente le fabbriche diventano informazionali e immateriali come pure il punk riuscì a prevedere, quali relitti l'*underground* artistico andrà a colonizzare in un prossimo futuro? Quali rovine e memorie materiali la matrice digitale si lascerà alle spalle?

La nozione di *underground* appartiene ovviamente all'età industriale, quando la società manteneva una chiara divisione di classe e non era ancora atomizzata in una moltitudine di lavoratori precari e *freelancer*.⁶ Per decenni, le nervature degli apparati industriali costituirono l'immaginario macchinico delle subculture, offrendo al tempo stesso gli interstizi urbani che queste andavano a popolare. Se la cultura *underground* rappresentava l'effetto collaterale del Fordismo, una simile dimensione politica e spaziale sembra evaporare nell'era della società della rete, dei ben educati commons 'creativi' e di una Free Culture sostenuta dalle corporation del digitale. Dove si trova l'*underground resistance* nell'era del capitalismo finanziario e di mercati borsistici volatili?⁷ I fenomeni contemporanei della finanziarizzazione e della *gentrification* sono esempi di nuove tecniche di valorizzazione (basate sulla rendita speculativa) ancora da comprendere da parte del mondo dell'arte e dell'attivismo culturale. L'attuale crisi globale del credito colpisce in particolare questi nuovi *business models* e ha improvvisamente cambiato molte coordinate politiche. La gentrificazione, così come è stata sperimentata nelle 'città creative' europee (si pensi a Barcellona e a Berlino per citare gli esempi più conosciuti), potrebbe incontrare presto il suo *doppelgänger*. L'incubo degli Stati Uniti è oggi, paradossalmente, la casa da 1 dollaro e *detroitification* è il neologismo che descrive questo collasso verticale e sincrono del settore industriale, del mercato immobiliare e del tessuto sociale delle città statunitensi. Prima che l'economia della conoscenza e i processi di gentrificazione fossero pienamente compresi, il mondo della produzione culturale si è trovato improvvisamente nello scenario inaspettato della crisi. Se nelle 'città creative' la cultura *underground* è da tempo un ingranaggio importante della *fabbrica del valore* (principalmente a vantaggio del mercato immobiliare e del marketing cittadino), il destino dell'economia culturale deve essere ricontestualizzato all'interno della corrente crisi globale.

L'invisibile skyline della città culturale: gli attriti dell'immateriale.

La colonizzazione dei relitti del Fordismo è ancora storia affascinante e complessa: in città come Berlino, per esempio, le vestigia dei precedenti regimi totalitari e una stratificazione schizofrenica di piani urbanistici falliti compongono la geologia e l'humus stesso sul quale proliferano moltissimi spazi culturali.⁸ Questa stratificazione di differenti stadi della metropoli e relativi modi di produzione include oggi un denso strato immateriale, fatto di capitale simbolico e culturale, che catalizza tanto il fenomeno delle 'città creative' quanto i ben conosciuti processi di gentrificazione. C'è quindi una architettura immateriale che deve essere ancora chiaramente rivelata e studiata: più precisamente, un'economia dell'*immateriale* alimentata inconsciamente dal mondo dell'arte e delle subculture *underground*. Questo problema si collega ancora una volta alla domanda: quale tipo di cultura *underground* è possibile ai tempi dell'*economia spettacolare*? Quella che suona come una questione nostalgica allude al contrario all'autonomia politica della *fabbrica della cultura* e a nuove possibili coordinate dell'azione culturale che siano più efficaci sul terreno economico. L'ipotesi che qui si avanza è che le forme contemporanee di *underground* debbano trovarsi lungo la nuova catena di accumulazione di valore — lungo le nuove rovine della crisi finanziaria. Il buon vecchio *underground* è diventato parte delle industries culturali e dell'economia

spettacolare esattamente come le nostre vite sono state incorporate in una più generale *produzione biopolitica* (ovvero, la vita sociale per intero messa a lavoro). Cinicamente parlando, la questione della neutralizzazione dell'underground preoccupa pure il mondo degli affari. Che ne è del futuro della gentrificazione, se non ci sono più subculture che producono valore aggiunto e lo fanno circolare attraverso la città?

Ampia è la letteratura che promuove le 'città creative' (come i *think-tank* di Richard Florida)⁹ o che ne denuncia l'agenda neoliberista e i costi sociali. Questo saggio affronta il costrutto ideologico della 'città creativa' e modelli simili da un diverso punto di vista per tentare un *reverse engineering* (un'ingegneria a rovescio) di questo meccanismo economico. Solitamente i partigiani del neoliberismo come i critici radicali della 'economia creativa' utilizzano entrambi un paradigma *simmetrico*, dove i domini materiali e immateriali sono difesi nella loro autonomia ed egemonia l'uno contro l'altro. Di conseguenza, la vita della metropoli è descritta secondo il tessuto urbano o il capitale simbolico, la buona vecchia economia materiale o la supposta virtuosa economia della 'creatività'. Al contrario, questo saggio cerca di sottolineare i conflitti, gli attriti e le asimmetrie di valore che hanno luogo tra i domini materiale e immateriale; l'accumulazione materiale di valore che è innescata dalla produzione culturale; l'autonomia della fabbrica della cultura contro la *skyline* delle 'città creative'. Si spera in questa maniera di afferrare il motore invisibile della cultura urbana, decostruirlo e rovesciarlo efficacemente.

Da punto di vista concettuale, si introducono qui tre nozioni. Primo, il concetto di *fabbrica della cultura*, ovvero la produzione sociale e diffusa di cultura contro le Industrie Creative e le politiche a sostegno delle 'città creative'. Secondo, le profonde *asimmetrie dei commons della cultura* che si vengono a formare a dispetto di ogni buona intenzione e che prendono forma nell'accumulazione di valore tra i due strati della produzione simbolica e materiale (come accade per esempio nel caso della gentrificazione: tali concrezioni di valore possono essere considerate come le vere e proprie rovine della Città Creativa). Infine, il *sabotaggio creativo della rendita creativa* è suggerito come risposta politica alla gentrificazione e allo sfruttamento del capitale culturale (tale sabotaggio di valore è 'creativo' anch'esso in quanto costruisce sulla rovina finanziarie e immobiliari ed è costitutivo di una dimensione *comune*).

La fabbrica della cultura e la metropoli

Il concetto di *fabbrica della cultura* è il rovesciamento di nozioni come industria culturale, Industrie Creative o 'città creativa'.¹⁰ La produzione contemporanea di cultura è molto più complessa, macchinica, sociale e conflittuale di quanto i modelli istituzionali e quelli alla moda sostengano: la *cultura* è davvero una *fabbrica*. La vecchia definizione di *subcultura* fu sviluppata come alternativa al paradigma della cultura dominante con una preoccupazione per una identità positiva e produttiva. Il postmoderno venne a distruggere la rassicurante dialettica tra cultura alta e bassa, ma non riuscì mai a sviluppare un proprio modello economico o una teoria del valore. L'immagine della *fabbrica della cultura* si riferisce, al contrario, al ruolo produttivo del mondo culturale all'interno di quella che Mario Tronti descrisse come 'fabbrica sociale'.¹¹ Diverse

sono le fabbriche sociali del lavoro immateriale nell'economia di oggi e ognuna meriterebbe una attenzione specifica: università, arte, reti digitali, etc. Illuminare la *cultura* come *fabbrica* significa non tanto rivendicare nostalgicamente una continuità politica con il modello fordista quanto mostrare la complessità *macchinica* dell'economia culturale e criticare l'interpretazione dominante dei commons culturali come territorio vergine da ogni sfruttamento capitalistico. Contrariamente all'interpretazione degli apostoli della Free Culture come Lawrence Lessig e Yochai Benkler, i commons della cultura non sono semplicemente un dominio indipendente di pura libertà, cooperazione e autonomia, ma sono costantemente soggetti al campo di forze del capitalismo.¹² I commons della cultura sono una forma di vita sempre produttiva e conflittuale e spesso troppo facile da sfruttare.

Al tramonto della società dello spettacolo, una densa economia materiale viene scoperta al cuore della produzione culturale. Il controverso aforisma di Guy Debord può essere finalmente rovesciato: "Il capitale è spettacolo ad un tale grado di accumulazione da trasformarsi in una skyline di cemento".¹³ Dopo decenni di evoluzione parallela, due strati della storia recente sono confluiti in un unico dispositivo: la rivoluzione urbana (come Lefebvre descrisse la città negli anni '60, motore autonomo di produzione e accumulazione capitalistica)¹⁴ e l'industria culturale (come la Scuola di Francoforte inaugurò la trasformazione della cultura in business e 'illusione di massa').¹⁵ Il nome di questa nuova chimera è 'città creativa' — una chimera asimmetrica, in quanto la maschera della cultura è spesso usata per coprire l'idra di cemento della speculazione immobiliare. La chimera delle città culturali è una macchina complessa, non più basata sull'opposizione tra cultura alta e bassa centrale nel canone dell'industria culturale caro alla Scuola di Francoforte. Precisamente, la produzione culturale è oggi una *macchina biopolitica* dove tutti gli aspetti della vita sono integrati a messi a lavoro, dove nuovi stili di vita diventano rapidamente nuove merci, dove la cultura è considerata un flusso economico come altri e dove, in particolare, la produzione collettiva di immaginario è velocemente dirottata per incrementare gli affari delle grandi corporation.¹⁶

Le asimmetrie del valore nella sfera culturale: il 'modo di produzione artistico' e il 'capitale simbolico collettivo'.

Sotto differenti aspetti, il modello di business egemonico nell'economia culturale è la rendita. "La rendita è il nuovo profitto", come Carlo Vercellone bene riassume in uno slogan.¹⁷ Per essere più chiari, la rendita è il motore di valorizzazione dietro alla gentrificazione, per il modo in cui essa sfrutta la risorsa comune della terra e del capitale culturale senza essere particolarmente produttiva. Forme di rendita sono pure i monopoli delle licenze software, dei protocolli di comunicazione, delle infrastrutture di rete e degli stessi *social network* (Microsoft, Google, Facebook: solo per portare noti esempi). Se il profitto e il salario sono i vettori dell'accumulazione capitalistica nell'industria, la rendita monopolistica e lo sfruttamento dei commons culturali sono i modelli di business specifici dell'economia della conoscenza, o *capitalismo cognitivo*.¹⁸ Dietro le nuove forme di gentrificazione sta un legame cruciale tra speculazione immobiliare e produzione culturale — un legame di cui il mondo dell'arte e dell'attivismo non è ancora molto consapevole.

Neil Smith fu il primo ad introdurre la gentrificazione come nuova faglia tra classi sociali nel suo libro seminale *The New Urban Frontier*.¹⁹ In questo testo la gentrificazione di New York è descritta principalmente attraverso la nozione di *rent gap* (divario di rendita): la circolazione di un differenziale di valore terriero attraverso la città innesca un processo di gentrificazione quando tale divario di valore tra un terreno e l'altro è sufficientemente redditizio.²⁰ David Harvey ha esteso ulteriormente la teoria della rendita fino ad includere la produzione collettiva di cultura come terreno che il mercato può sfruttare per trovare nuove 'marche di distinzione' (*marks of distinction*). Nel suo saggio *The Art of Rent*, nel quale si descrive il caso della gentrificazione di Barcellona, Harvey introduce la nozione di *capitale simbolico collettivo* per spiegare come il business immobiliare sfrutta il vecchio e nuovo capitale culturale che si sedimenta gradualmente in una data città (nelle forme di socialità, qualità della vita, scena artistica, tradizioni gastronomiche, ecc.).²¹ Il saggio di Harvey è uno dei pochi testi che sottolinea le asimmetrie politiche prodotte dai tanto celebrati commons culturali. Harvey collega la produzione intangibile e l'accumulazione di denaro sonante non attraverso il regime della proprietà intellettuale ma attraverso lo sfruttamento parassitario del dominio immateriale da parte del dominio materiale. Il *capitale simbolico collettivo* non è che un altro nome per lo *sfruttamento capitalistico dei commons della cultura* — una forma di sfruttamento che non necessita di violente *enclosure*, una sorta di *capitalismo senza proprietà intellettuale* che molti attivisti della Free Culture non riconoscono e non vogliono riconoscere.

La nozione di capitale simbolico collettivo è cruciale per rivelare l'intimo legame che si instaura tra produzione culturale e speculazione immobiliare. Il capitale simbolico collettivo si può accumulare in diversi modi. In maniera *tradizionale*, è composto dalla memoria storica e sociale di una dato luogo (nel caso di Harvey, Barcellona). In modo più *moderno*, può essere prodotto dalle subculture urbane e dal mondo dell'arte (descrivendo l'emergere della cultura dei *loft* nella New York dei primi anni '80, Sharon Zukin definì uno specifico *modo di produzione artistico* orientato a rendere alcuni quartieri più attraenti per il business immobiliare).²² Oppure, in modo del tutto *artificiale*, il capitale simbolico può essere generato da campagne mediatiche e dalle *public relations* delle città desiderose di entrare nel club delle 'città creative' (come suggerito dalle strategie di marketing di Richard Florida). Già nel 1984 Rosalyn Deutsche e Cara Ryan spiegarono tecniche simili nel seminale articolo "The Fine Art of Gentrification".²³

Se il dibattito sulle gentrificazione non ha conquistato l'Italia è per via di uno sviluppo economico differente. In Europa, al contrario, alcune città sono già da anni cantieri avanzati della gentrificazione e *case studies* riconosciuti. A dispetto delle diverse latitudini, Berlino e Barcellona, per esempio, condividono lo stesso destino. Il vecchio underground di Berlino ha attratto e alimentato meccanismi di gentrificazione esattamente come è accaduto a Barcellona. In seguito, sulla base di questo milieu, una strategia di secondo-ordine ha sviluppato estesi piani urbanistici collegati alle industrie della cultura. A Barcellona, il piano urbanistico 22@ è stato disegnato per la rigenerazione dell'ex-distretto manifatturiero del Poble Nou sotto un concept modaiolo come quello di 'città della conoscenza'.²⁴ Similmente, a Berlino il progetto Media Spree intende trasformare una enorme area sulle rive del fiume Spree in un nuovo polo per le industrie dei media.²⁵ Questa parte di Berlino è ben

conosciuta per la sua scena musicale underground e una lampante contraddizione rivela molto più di cento analisi: per promuovere quest'area, le riviste delle compagnie di investimento usano le immagini degli stessi club che intendono sgomberare.²⁶ L'arresto di Andrej Holm nel luglio 2007 per le sue ricerche sulla gentrificazione di Berlino Est avviene in tale contesto — un arresto che rende chiaro ad un vasto pubblico la scala degli interessi economici e l'attenzione delle forze di polizia intorno alla nuova *G-word*.²⁷ Considerando che persino Walter Benjamin si lamentava dei *café bohémien* di Berlino invasi dalla nuova rampante classe media (negli anni '30!), un conflitto lungo un secolo può essere tracciato prendendo solo questa città come *case study*.²⁸

Oggi il 'modo di produzione artistico' è diventato una estesa *fabbrica immateriale*. In tutta Europa assistiamo alla concentrazione di capitale culturale come forza trainante dietro l'economia immobiliare e dietro le sbandierate 'città creative' desiderose di attrarre investimenti e lavoratori qualificati. Come risultato, il business immobiliare ha stabilito una perversa alleanza con il mondo dell'arte e i produttori culturali. Anche se per decenni, è risaputo, la controcultura ha alimentato lo spettacolo e le industrie culturali con nuove idee, per la prima volta, la generazione attuale delle subculture urbane deve affrontare i concreti e immediati effetti collaterali del proprio *lavoro simbolico*.

Movimenti del sottosuolo e sabotaggio della rendita

Estrema incarnazione del *modo di produzione artistico* è la figura di Damien Hirst, la cui arte è diventata oggi pura performace *finanziaria*. Ex-studente del Goldsmiths college, Hirst incarna perfettamente il karma di questa università (che nacque da una corporazione medievale di orafi come indica il nome stesso) e radicalizza la macchina delle PR fornita dal dipartimento di arte ai Young British Artists. La sua opera più recente è una rivisitazione del Vitello d'Oro di biblica memoria che è stato battuto all'asta da Sotheby per un valore di 10 milioni di sterline. Questo oggetto sarà ricordato come pietra miliare nella storia dell'arte solo per una ragione: per la prima volta un'opera accede direttamente al mercato scavalcando l'usuale catena di gallerie, curatori, critici e mediatori di sorta.²⁹ Davvero Hirst ha cominciato a lavorare sulle rovine della mania finanziaria. È questa cinica *sovra-identificazione* con il capitalismo l'unica strada rimasta da percorrere per l'underground? Forse, allo stesso modo in cui esso cominciò a colonizzare i relitti post-industriali, è tempo di visualizzare le rovine post-finanziarie sulle quali poter costruire.

Allo stesso tempo, le proposte provenienti dall'attivismo *politically correct* o dal cosiddetto pensiero radicale non sembrano molto efficaci. Tra gli altri, il recente appello del collettivo BAVO '*Be uncreative!*' rappresenta un buon esempio dell'attitudine paranoide della teoria politico-psicoanalitica attuale (vedi Slavoj Žižek in particolare). Qui siamo ancora nel cul-de-sac del postmoderno, dove ogni atto di resistenza si suppone serva solo a rinforzare fatalisticamente il Codice dominante.³⁰ La paranoia Lacaniana di uno Spettacolo capace di cooptare ogni spontanea produzione di cultura si risolve nella proposta di una auto-castrazione dell'energia vivente della metropoli. Allo stesso modo, l'idea di una *arte sostenibile* o di una *gentrificazione sostenibile*, dove gli artisti dovrebbero dimostrarsi 'socialmente responsabili' della produzione di valore simbolico e valore di rendita, è ancor di più naïve. Una delle

caratteristiche cruciali del capitalismo cognitivo e dell'economia dell'attenzione è rappresentata dal fatto che quando il capitale simbolico viene accumulato, è ben difficile de-accumularlo.

Queste proposte mancano di una comprensione di base dei modelli economici del capitalismo cognitivo: non è possibile avanzare un progetto politico per la fabbrica della cultura senza agire, in fin dei conti, sull'accumulazione di plus-valore. Le rendite terriera collegata alla produzione culturale ed artistica, per esempio, deve essere affrontata con una diversa strategia. Recentemente, Toni Negri ha criticato le forme di *soft activism* nella metropoli, ovvero chi crede che la 'diagonale politica' possa evadere il 'diagramma biopolitico' e che cioè si possano costruire *zone temporaneamente autonome* come si intendeva alcuni decenni fa.³¹ In altri termini, Negri sottolinea come l'azione politica debba intaccare la produzione economica in generale e le forme di sfruttamento, diventando altrimenti solo un gesto effimero e particolare. Nel caso della gentrificazione urbana e culturale una delle ipotesi che rimane sul campo è, logicamente, il sabotaggio diretto della rendita — ovvero, un rovesciamento del valore che si è accumulato alle spalle della produzione comune di capitale culturale e simbolico.

Da quando la *distruzione creativa* di valore caratteristica dei mercati borsistici è diventata la condizione politica dei tempi correnti, una ridefinizione dei commons culturali è altrettanto necessaria. La fabbricazione artificiale di valore è componente chiave del gioco finanziario come pure dei processi di gentrificazione. È la borsa ad insegnarci per prima il sabotaggio del valore. Il sabotaggio è precisamente ciò che è considerato impossibile nella vulgata postmoderna (dove ogni gesto di resistenza si suppone rinforzi il regime dominante), o al contrario ciò che lo stesso Negri considerava una forma di *auto-valorizzazione* durante le lotte degli anni '70.³² Cosa potrebbe accadere se le moltitudine urbane e il mondo dell'arte entrassero in questo gioco di valorizzazione e riconquistassero un potere comune sulla catena di produzione del valore che sta mostrando in questi anni la sua intrinseca fragilità? Le nuove coordinate dell'underground nell'era della capitalismo cognitivo e finanziario possono essere trovate lungo questi vettori intangibili del valore, lungo queste rovine invisibili della Città Creativa, proprio come un tempo la musica underground cominciò a colonizzare i relitti industriali o l'architettura invisibile dei primi microprocessori. Se l'underground punk è cresciuto sulle rovine delle fabbriche suburbane, ora assistiamo ad una cosiddetta 'economia creativa' che viene a parassitare l'underground stesso: è tempo di immaginare una *fabbrica della cultura* capace di organizzarsi sulle le rovine di valore che la 'città creativa' sta per lasciarsi alle spalle.

Matteo Pasquinelli,
Dicembre 2008

¹ Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost*, New York: Viking, 2005, p. 88-90; trad. it.: *Storia del camminare*, Milano: Bruno Mondadori, 2002. Citato in: Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

² V. Vale (ed.), *RE/Search #6-7: Industrial Culture Handbook*, San Francisco: RE/Search Publications, 1983.

³ Vedi: Dan Sisko, *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, New York: Billboard Books, 1999.

⁴ Alvin Toffler, *The Third Wave*, New York: Bantam, 1980: "The Techno Rebels are, whether they recognize it or not, agents of the Third Wave. They will not vanish but multiply in the years ahead. For they are as much part of the advance to a new stage of civilisation as our missions to Venus, our amazing computers, our biological discoveries, or our explorations of the oceanic depths".

⁵ Per una definizione di 'minimal techno' si veda: Philip Sherburne, "Digital Discipline: Minimalism in House and Techno," in: *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York: Continuum, 2004.

⁶ Vedi: Rosalind Williams, *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and Imagination*, Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

⁷ Underground Resistance (comunemente abbreviato in UR) è anche il nome di un leggendario collettivo musicale di Detroit che ha avuto un ruolo seminale nella musica elettronica e rappresenta tutt'oggi l'esempio più militante all'interno di questo genere.

⁸ See: Brian Ladd, *Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, Chicago: University of Chicago Press, 1997; Philipp Oswald, *Berlin - Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur*, München: Prestel Verlag, 2000.

⁹ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Basic Books, 2002; and: *The Flight of the Creative Class: The New Global Competition for Talent*, New York: Collins, 2005.

¹⁰ Queste nozioni hanno una genealogia differente: rispettivamente originatesi e concettualizzate dalla Scuola di Francoforte ('industria culturale'), dal governo inglese ('Industrie Creative') e da Richard Florida ('economia creativa', 'classe creativa'...). Se queste nozioni si basano sullo sfruttamento della *proprietà intellettuale* o del *capitale culturale*, la *fabbrica sociale* reclama il *comune* come forza di produzione autonoma.

¹¹ Mario Tronti, *Operai e capitale*, Torino: Einaudi, 1966.

¹² Lawrence Lessig, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York: Penguin, 2004; Yochai Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven: Yale University Press, 2006.

¹³ "Lo spettacolo è il capitale ad un tal grado di accumulazione da divenire immagine", in: Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel, 1967.

¹⁴ Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine*, Paris: Gallimard, 1970.

¹⁵ Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido, 1947.

¹⁶ Per una definizione di 'macchina biopolitica', si veda: Michael Hardt e Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

¹⁷ Carlo Vercellone, "La nuova articolazione salario, rendita, profitto nel capitalismo cognitivo", in *Posse: Potere Precario*, Roma: Manifestolibri: 2006.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Neil Smith, *The New Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City*, New York: Routledge, 1996.

²⁰ *Ibid.*, p. 67: "The rent gap is the disparity between the potential ground rent level and the actual ground rent capitalized under the present land use... Once the rent gap is wide enough, gentrification may be initiated in a given neighborhood by any of the several different actors in the land and housing market."

-
- ²¹ David Harvey, "The Art of Rent: Globalization and the Commodification of Culture", in: *Spaces of Capital*, New York: Routledge, 2001.
- ²² Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- ²³ Rosalyn Deutsche and Cara Gendel Ryan, "The Fine Art of Gentrification", *October*, Vol. 31, (Winter, 1984), pp. 91-111.
- ²⁴ Vedi: www.22barcelona.com
- ²⁵ Vedi: www.mediaspree.de
- ²⁶ Vedi: www.mediaspree.de/Magazin.43.0.html
- ²⁷ Vedi: <http://einstellung.so36.net/en>, http://de.wikipedia.org/wiki/Andrej_Holm, <http://annalist.noblogs.org>.
- ²⁸ Walter Benjamin, 'A Berlin Chronicle', 1932, in: *Reflections*, New York: Schocken, 1986: "Very soon the Romanische Café accommodated the bohemians, who, in the years immediately after the war, were able to feel themselves masters of the house... When the German economy began to recover, the bohemian contingent visibly lost the threatening nimbus that had surrounded them in the era of the Expressionist revolutionary manifestoes... The 'artists' withdrew into the background, to become more and more part of the furniture, while the bourgeois, represented by stock-exchange speculators, managers, film and theater agents, literary-minded clerks, began to occupy the place – as a place of relaxation... The history of the Berlin coffeehouses is largely that of different strata of the public, those who first conquered the floor begin obliged to make way for others gradually pressing forward, and thus to ascend the stage."
- ²⁹ Arifa Akbar, "A formaldehyde frenzy as buyers snap up Hirst works", *The Independent*, 16 September 2008. Web: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/a-formaldehyde-frenzy-as-buyers-snap-up-hirst-works-931979.html>
- ³⁰ BAVO, "Plea for an uncreative city. A self-interview", in: Geert Lovink et al. (eds), *The Creativity: A Free Accidental Newspaper Dedicated to the Anonymous Creative Worker*, Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007.
- ³¹ Antonio Negri, Constantin Petcou, Doina Petrescu, Anne Querrien, "Qu'est-ce qu'un événement ou un lieu biopolitique dans la métropole?", *Multitudes #38: Une micropolitique de la ville: l'agir urbain*, Paris: Editions Amsterdam, 2008; trad.: "What makes a biopolitical space?", www.eurozine.com/articles/2008-01-21-negri-en.html
- ³² Antonio Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Milano: Feltrinelli, 1977.