

## La parte dell'attore

*L'esperienza del S.a.L.E. Docks di Venezia e la fecondità delle sue contraddizioni*

Serena Conti, Francesco Gabbi<sup>1</sup>

### 1. Una politica urbana “emergente”

Il Laboratorio Morion è un piccolo centro sociale autogestito nel cuore di Venezia, nella zona di Castello. Come avviene per molti progetti simili, le sue attività sono organizzate a partire da piani differenti. Da un lato, le iniziative sono costruite sulle tracce disegnate da una rete che lega molte esperienze a scala nazionale, contribuendo a selezionare temi prioritari, linguaggi e prassi; si tratta di una rete informale, costruita su relazioni personali, migrazioni di idee e di persone e affinità implicite, in cui le pratiche, la loro ripetitività e la loro narrazione, conferiscono riconoscibilità e definiscono l'appartenenza a un ambito piuttosto riconoscibile, per quanto sfumato e attraversato contestualmente da numerosi altri percorsi<sup>2</sup>. D'altro canto, come è ovvio che sia, ciascuna esperienza fa i conti con le proprie specificità territoriali e con le storie locali, che indirizzano la stesura di un'agenda e attribuiscono pesi differenti alle iniziative. Infine – ma l'aspetto non è certo il meno significativo – ogni iniziativa è anche espressione delle storie individuali delle persone che la immaginano e le danno forma e del modo in cui le loro singole traiettorie riescono a intrecciarsi in un progetto collettivo.

Nell'intersezione di questi percorsi, nel corso del 2006, al Laboratorio Morion si avvia una discussione sulle principali strategie di sviluppo in atto nella città di Venezia. La prospettiva generale è fornita dalla critica radicale al modello di gestione economica e sociale sinteticamente definito neoliberista, soprattutto in ragione delle sue conseguenze insostenibili per i singoli individui e per il territorio. Una critica che anima un movimento di opposizione – con una storia ormai lunga, conosciuta e popolata, sia in Italia che altrove – a cui il Morion partecipa attivamente. In questa cornice la specificità del contesto veneziano, in cui la retorica della città d'arte è un'evidenza quotidiana tangibile, e le predisposizioni culturali degli attivisti del centro sociale, alcuni dei quali occupati a diverso titolo proprio nel settore della produzione artistica, incanalano la discussione in una direzione tematica, quella, appunto, del rapporto tra le espressioni artistiche contemporanee, la loro divulgazione e le linee strategiche di sviluppo della città.

Le scelte operate a Venezia da alcuni influenti attori, pubblici e privati, attorno alla metà del primo decennio del nuovo secolo, vengono lette come il segno di una strategia complessiva di investimento sul *contemporaneo*<sup>3</sup>, come strumento per rimettere in gioco

---

1 Una prima fase empirica di questa ricerca è stata realizzata assieme ad Alice Boni, che ringraziamo.

2 Per una prima panoramica sull'intreccio di percorsi che legano l'ampia rete cui partecipano anche il Laboratorio Morion e il Sale si può visitare il sito <http://www.globalproject.info/>.

3 Nelle parole dei promotori del Sale, e così in parte in questo testo, il termine *contemporaneo* viene utilizzato per indicare una serie di iniziative che ruotano attorno al tema dell'arte contemporanea

il patrimonio artistico e culturale della città.

Filo conduttore di queste azioni è la possibilità di rompere il guscio inibitore della *museificazione* – uno spettro evidentemente palpabile nella Venezia da cartolina dei vetrai e dei gondolieri –, in direzione della realizzazione di un polo internazionale della creatività, radicato sulla extra-ordinarietà della città, che già fa da cornice a importanti iniziative culturali (basti pensare alle Biennali).

Nei primi anni del Duemila si assiste in questo senso ad alcuni eventi piuttosto significativi: innanzitutto il passaggio della maggioranza della società di Palazzo Grassi dalla Fiat, che l'aveva acquisita nel 1984, al gruppo di François Pinault, imprenditore «caratterizzato dall'investimento sull'industria del lusso, della distribuzione e dell'entertainment, in sostanza dalla valorizzazione degli “stili di vita”» (Cacciari, 2009, p. 197).

Gli stessi protagonisti della discussione avviata al Morion vedono in questo passaggio un segnale di qualcosa che sta cambiando:

«Tra il 2005 e il 2006 c'è stata una cosa che ci ha detto “occhio!”, cioè il passaggio di Palazzo Grassi dalla Fiat a Pinault. [...] Quindi il passaggio di uno degli spazi espositivi più importanti [della città], dalla principale famiglia dell'industria italiana al magnate internazionale del lusso e degli stili di vita. Una cosa, seppur di per sé irrisoria, che per noi è stato un campanello: “riflettiamo su questa cosa”» (1)<sup>4</sup>

Anche se a prima vista l'acquisto di Palazzo Grassi da parte del gruppo di Pinault potrebbe essere letto semplicemente come il desiderio di un collezionista privato di valorizzare e rendere disponibile la propria raccolta, tra il 2006 e il 2007 il bando di concorso indetto dalla Città di Venezia per la realizzazione di un centro d'arte contemporanea a Punta della Dogana, vinto proprio dalla società di Palazzo Grassi guidata da Pinault, mette meglio in evidenza un interesse diffuso per un investimento sull'arte contemporanea, anche da parte di attori istituzionali.

Operazioni come quella di Punta della Dogana sembrano ben sintetizzare l'incontro virtuoso di interessi differenti. Dal punto di vista dell'investitore privato la colonizzazione di spazi fisici e virtuali di elevata qualità e visibilità – e Venezia può essere certamente considerata un «brand di successo» (*Ibidem*) – rappresenta l'importante tassello di una strategia finanziaria centrata in buona parte sulla rappresentazione e valorizzazione di modi di vivere e immaginari, piuttosto che sulla nuda commercializzazione di prodotti. La pubblica amministrazione, dal canto suo, non può che accogliere favorevolmente la disponibilità di risorse economiche e gestionali,

---

privilegiando una prospettiva intersettoriale e soprattutto una connessione viva con l'attualità politica e culturale e con i territori. In questo senso si può dire che la definizione abbia un doppio volto, da una parte riferito agli aspetto di contenuto (le diverse espressioni artistiche contemporanee), dall'altra agli aspetti organizzativi (una struttura delle relazioni improntata su mobilità, variabilità, rapidità).

4 Dall'intervista a Marco Baravalle, attivista del Sale, dell'aprile 2010. Da questo momento in poi i brani di interviste saranno indicati con un numero progressivo, riferito alla numerazione riportata tra le fonti in conclusione.

sfruttandone l'occasione, nel caso veneziano, per avviare e alimentare un processo in grado di rivestire di nuovi valori lo spazio urbano, oltre a riqualificarlo fisicamente. Per entrambe le prospettive il contenitore del contemporaneo, stereotipato come categoria molteplice e innovativa, sembra fornire un vestito particolarmente appropriato.

Proprio per questi motivi l'investimento veneziano di François Pinault (sostenuto dal Comune di Venezia, prima con la mediazione nell'acquisizione di Palazzo Grassi dalla Fiat, poi con l'assegnazione di Punta della Dogana) può effettivamente essere considerato un atto particolarmente simbolico rispetto a un cambiamento sostanziale nel sistema di gestione e promozione della città, che si allontana progressivamente dalla considerazione del *bene città* in quanto tale, puntando invece alla sua immissione in un complesso ingranaggio di valorizzazione simbolica e materiale.

A queste operazioni di grande visibilità si sommano numerose altre iniziative centrate sull'arte contemporanea, il design e la comunicazione, e organizzate secondo un sistema di gestione agile e malleabile.

Gli stessi anni vedono l'apertura di nuove Fondazioni; la Fondazione Vedova, per esempio, attiva dal 2006 in quello che era lo studio dell'artista Emilio Vedova, si trova proprio in uno degli antichi magazzini del sale, di fianco allo spazio occupato attualmente dal progetto Sale Docks. Nello stesso periodo anche la gestione di buona parte dei musei civici della città (Palazzo Ducale, Ca' Rezzonico, Ca' Pesaro, ...) viene affidata alla costituzione di una fondazione, avvantaggiandosi in questo modo di una struttura più agile, che possa accedere con più facilità a una composizione mista, pubblica e privata, di finanziamenti e garantire una certa flessibilità nell'organizzazione del lavoro.

L'investimento su questi temi, poi, riguarda anche il settore della formazione, con l'apertura di nuove facoltà, corsi di studio e insegnamenti, pubblici e privati. Tra le strutture private lo IED, Istituto Europeo di arti e Design, con l'apertura della sua sede veneziana nell'isola della Certosa, nel 2007, punta alla valorizzazione dell'identità e specificità della città in un'ottica produttiva e internazionale. Una strada già percorsa da qualche anno, nell'ambito delle istituzioni universitarie pubbliche, dalla Facoltà di Arti e Design dell'Università IUAV, caratterizzata da un'impostazione dell'insegnamento che privilegia la relazione diretta tra gli studenti e il mondo della produzione artistica internazionale<sup>5</sup>.

Inoltre, un ruolo decisivo in questa *svolta contemporanea*, è giocato certamente dalla presenza della Biennale, istituzione storica dedicata alle espressioni artistiche contemporanee, che fornisce una piattaforma solida su cui impiantare nuove iniziative. La stessa Biennale, tra l'altro, negli ultimi anni ha spinto la sua struttura organizzativa verso assetti sempre più fluidi, con un piccolo nucleo di gestione stabile a garantire continuità e un'ampia corte di collaborazioni temporanee ad ogni livello, dagli allestitori delle strutture al personale altamente qualificato coinvolto nell'organizzazione e divulgazione delle esposizioni periodiche.

---

5 Si vedano le presentazioni dei corsi di studio sui rispettivi siti internet: <http://www.ied.it/venezia/home>; <http://www.iuav.it/Facolta/facolt-di1/facolt-1/presentazi/index.htm>, ultimo accesso settembre 2010.

Nel complesso questa serie di azioni differenti e apparentemente disgiunte legate alle espressioni dell'arte contemporanea e della cultura vengono interpretate dai futuri promotori del Sale come i tasselli di un programma di posizionamento urbano, volto a potenziare la competitività e il potere d'attrazione della città al di là dello stereotipo della città d'arte storica, di cui pur si alimenta. Il dato che accomuna queste differenti iniziative sembra proprio un approccio rivolto prioritariamente agli aspetti produttivi e divulgativi, in grado di immettere ciò che avviene in città in un circuito ampio a scala extra-urbana. Si tratta di un primo dato che i partecipanti al dibattito avviato al centro sociale Morion rilevano, e su cui cominciano a costruire il progetto che porterà alla realizzazione di Sale Docks.

## 2. Venezia città creativa

Ciascuno di quei nuovi fatti urbani centrati sul contemporaneo risponde evidentemente a ragioni proprie, il che rende difficile pensarli come ai tasselli coerenti di un disegno strategico unitario. Nonostante ciò, questi singoli avvenimenti dai tratti comuni, concentrati in un arco temporale piuttosto delimitabile, nel loro insieme sembrano effettivamente delineare una tendenza che aderisce piuttosto bene a uno specifico «paradigma dello sviluppo locale», ovvero a un'idea di potenziamento delle risorse economiche e culturali della società locale attraverso forme di cooperazione tra attori pubblici e privati in vista dello sviluppo di progetti coordinati (Bagnasco, 2004, pp. 460-461).

Nel caso di Venezia – ma lo stesso discorso per molti versi potrebbe valere in generale – più che di una sinergia programmata e intenzionale di differenti attori economici, si può parlare di una prospettiva di sviluppo che in buona parte può essere letta come azione coordinata solo *ex-post*. Come si è detto, si tratta di un'idea che si diffonde a partire da alcune singole azioni e che attraverso la loro interazione comincia a costruire una propria retorica. Certo però non si tratta di azioni casuali; ciascuna di esse si radica a sua volta su ulteriori discorsi più o meno stereotipati, ed è questo appellarsi a presupposti condivisi che le direziona in un percorso comune.

Gli elementi che intervengono nel costruire questo percorso sono dunque molteplici.

Da una parte l'immaginario della città d'arte e l'enfasi sull'*unicità* veneziana costituiscono il terreno su cui impiantare ipotesi di sviluppo. Si tratta di un terreno fertile e facile da sfruttare proprio per la sua evidenza inconfutabile e condivisa, che, al di là di qualsivoglia progetto di valorizzazione, contraddistingue fortemente l'identità veneziana e continua a farne un'importante meta.

D'altra parte, proprio questa evidenza contiene il rischio palese della chiusura in una configurazione immobile, destinata, a lungo andare, a implodere sotto la spinta delle sue contraddizioni e la povertà progettuale delle sue risorse. Un'idea di sviluppo locale che punti unicamente allo sfruttamento reiterato dei valori già presenti implica una circolarità che interpreta lo sviluppo come semplice accrescimento lineare piuttosto che come crescita multidimensionale, che preveda l'integrazione di significati assodati con nuove attribuzioni di senso. A Venezia questo rischio per molti versi è già la realtà fin troppo nota dei difficili equilibri tra la *città usufruita*, meta di percorsi internazionali, e

la *città vissuta* giorno per giorno; un fatto che rende ciascun investimento sul patrimonio storico e culturale particolarmente sensibile rispetto all'inclusione di processi in grado di attivare nuovi significati.

Con questa consapevolezza le iniziative legate all'arte contemporanea implementate a Venezia a partire dalla prima metà degli anni 2000 sembrano fare riferimento a un'idea di promozione e posizionamento urbano incernierata sull'incremento del *capitale creativo* della città.

Il riferimento a un paradigma di sviluppo fondato sulla capacità creativa, innestato sulla retorica relativa alla specificità veneziana, definisce i tratti principali della strategia urbana che emerge dalle differenti iniziative fondate sull'arte contemporanea. E il tema del contemporaneo, a Venezia forse più che altrove, sembra prestarsi particolarmente a questo tipo di ricetta. Se contemporaneo non significa semplicemente lo stare al passo con i tempi, ma indica, al contrario, un atteggiamento in bilico tra passato e futuro, capace di leggere in modo inedito la storia per dare espressione agli aspetti oscuri dell'attualità (Agamben, 2008), un investimento in questo campo si concorda bene con una strategia che intende valorizzare le risorse esistenti in ottica incrementale. Più prosaicamente, se l'arte contemporanea, più di altri ambiti, non prevede unicamente meccanismi di fruizione, ma anche strategie di indagine e d'interazione, scambio tra esperienze distanti e discipline eterogenee, sembra ben adattarsi a un'ipotesi di sviluppo territoriale che intende rimettere in gioco l'identità più palese e consolidata della città negando la sua valenza unicamente monumentale.

Il geografo statunitense Richard Florida, il principale e più noto teorico del capitale creativo, prendendo le mosse dagli studi di alcuni economisti sulla relazione tra il successo economico di un territorio e il capitale umano di cui dispone (Glaeser, 1998), sostiene che lo sviluppo economico di una regione dipenda in relazione diretta dalla presenza di una classe creativa e dalla sua entità (Florida, 2003b, p. 295), ovvero dalla disponibilità di risorse umane e progettuali in grado di combinare fattori materiali e immateriali in nuovi assetti sociali e culturali, e di alimentare in questo modo un potere di attrazione da investire in sviluppo territoriale.

Secondo questa teoria, quindi, per diventare e mantenersi economicamente competitiva una città, piccola o grande che sia, dovrebbe essere in grado di attrarre e di tenere legata a sé questa particolare categoria di persone. In che modo può farlo? «Per quale motivo i creativi si raggruppano in certi posti? In un mondo dove le persone sono altamente mobili, perché alcune scelgono certe città rispetto ad altre e per quali ragioni?» (Florida, 2003a, p. 7)

La categoria dei creativi individuata da Florida include scienziati, ingegneri, professori universitari, poeti e scrittori, designer, architetti, figure culturali in genere, ...; in generale persone accomunate dal vivere di occupazioni basate sulla conoscenza, ma soprattutto impegnate quotidianamente in processi di *problem solving* creativo (*Ibidem*, p. 8), cioè nell'utilizzo della conoscenza e della ricerca per la soluzione inedita di questioni ordinarie. Per farlo, sostiene Florida, hanno bisogno di muoversi in uno sfondo con determinate caratteristiche, da lui descritte sinteticamente attraverso il paradigma delle «tre T dello sviluppo: Talento, Tecnologia e Tolleranza» (Florida, 2003b, p. 323). L'insieme integrato di queste caratteristiche, secondo Florida, è «la

chiave per comprendere la nuova geografia economica della creatività e i suoi effetti sui risultati economici [...]. Ciascuna di esse è indispensabile, ma da sola non sufficiente: per poter attrarre persone creative, generare innovazione e stimolare lo sviluppo, un luogo deve possederle tutte e tre» (Florida, 2003b:323).

Secondo questo modello infatti l'abilità nell'attrarre persone di *talento*, in grado di attivare quello scarto creativo che produce innovazione, è alla base della crescita e competitività di un territorio, ma è la capacità di trasferire idee, competenze e innovazione in prodotti fruibili ciò che permette di metterla effettivamente in atto; è la *tecnologia*, quindi, il trasferimento tecnologico ciò che attribuisce valore concreto al talento. Ma la vera novità della teoria di Florida, rispetto ad altre teorie che prendono in considerazione il capitale umano come fonte di sviluppo, è l'insistere sull'elemento della *tolleranza*. Florida infatti ci dice che tanto più alto è il livello di tolleranza in una città, tanto maggiore è la capacità di quella città di attrarre lavoratori o turisti qualificati e creativi. La diversità dovrebbe inoltre aumentare la possibilità che un territorio attragga altre persone con differenti idee e capacità. Sulla scia di queste affermazioni Florida afferma come: «Mi piace raccontare ai leader cittadini che garantire il supporto ad una scena musicale locale ha lo stesso valore di un investimento nell'hi-tec e sia molto più efficace della costruzione di un centro commerciale» (Florida, 2002, p. 229).

Secondo questa logica, la produzione culturale e la *città creativa* divengono un processo continuamente inclusivo, dove i nuovi stili di vita vengono rapidamente codificati e diventano nuove merci, dove la cultura è considerata soprattutto un flusso economico.

La circolarità sembra la direzione prevalente di questo meccanismo: una città che riesce a dotarsi di uno stile di vita attraente e permeabile diventa meta di nuove popolazioni alla ricerca di un terreno dove poter far germogliare le proprie attitudini creative, che a loro volta si trasformano in humus per quello terreno e ne incrementano di conseguenza il potere di attrazione. Ma a ben vedere la figura che meglio descrive questo tipo di andamento è una spirale crescente, che nel suo avvolgersi deposita e accumula degli scarti, che sono precisamente le ricadute concrete dell'inversione economica del processo di valorizzazione immateriale dei modi di vivere *creativi*.

Se infatti alla base della teoria economica fondata sullo sfruttamento del capitale creativo si trova la produzione di un valore prettamente simbolico, i suoi effetti, al contrario, sono evidentemente tangibili.

«Ho passato a Venezia 5 mesi, durante l'estate del 2009, lavorando come assistente per un artista; ho allestito e supervisionato una sua mostra e sono rimasto fino alla sua chiusura. Il periodo è stato da Maggio a fine Settembre. [...] Per quei mesi ho affittato la casa della mamma di un amico. Lei è veneziana, ma vive a Milano; usa la casa per qualche visita sporadica, ma per lo più la affitta a notti o per brevi periodi come ha fatto per me. Con un affitto piuttosto basso per Venezia lei rientra nelle spese di mantenimento della casa di famiglia e chi viene a Venezia solo per un periodo come me ha un posto comodo senza spendere un capitale.

Venezia è stata una piacevole scoperta per quanto riguarda qualità della vita, ma ha anche confermato delle evidenti problematiche di rapporto tra veneziani e temporanei lavoratori come me. Io sono sempre alla ricerca di rapporti umani il più reali possibile [...]; a Venezia ci sono riuscito, ma la sensazione di tutto il resto dei colleghi era che fossero in vacanza, sfruttando la

città e le sue bellezze. [...] La città è una sorta di uovo, isola in tutti i sensi, nonostante sia collegata come una città normale; i veneziani restano un elemento oscuro, sono slegati da ogni interesse a parte quello turistico. L'inverno deve essere estremamente faticoso, ma in realtà non ne ho idea.» (3)

Uno degli ambiti più chiaramente interessati da questo tipo di processo riguarda la costruzione e trasformazione dello spazio urbano. Una città che attira nuovi abitanti è una città che ha bisogno di nuove case, di nuovi spazi pubblici, di nuovi negozi, ...; una città in cui è conveniente investire sullo spazio, perché dal suo uso si avranno sicuri ricavi. Ma altrettanto tangibili, se pur meno visibili, sono gli effetti concreti sull'organizzazione della vita sociale, delle relazioni, del lavoro.

Dietro le quinte di una città che si fa più vivace e affascinante si intravedono i limiti della crescita della spirale. Fino a che punto è sostenibile la sua rotazione? Cosa lascia indietro lungo il suo percorso?

### **3. Un'idea di città tra critica e riproduzione**

Nel settembre del 2007, dopo quasi due anni di riflessione sulle dinamiche in atto a Venezia relative al contemporaneo, il gruppo di persone raccolte attorno al Laboratorio Morion decide di dare corpo e visibilità ai propri ragionamenti occupando uno degli antichi *saloni del sale* a Punta della Dogana. L'edificio è un'ampia costruzione in mattoni ad unica navata, chiusa da una copertura a capriata lignea, ripristinata dal Comune di Venezia pochi anni prima<sup>6</sup>; sulle pareti, quasi fino in cima, le bianche incrostazioni ancora testimoniano l'uso originario. Il nome scelto per il nuovo progetto, S.a.L.E., acronimo di Signs and Lyrics Emporium, gioca proprio sulla specificità del luogo.

L'occupazione di quello spazio intende inserirsi come un cuneo critico proprio all'interno di quel modello di sviluppo centrato sullo sfruttamento del capitale creativo, a partire dalla promozione delle espressioni dell'arte contemporanea, che sembra prevalere nella città.

«Il progetto S.a.L.E. nasce dalla convinzione che la produzione artistica e, più in generale, la produzione culturale, rappresentino due degli aspetti costituenti delle metropoli contemporanee.

L'aggettivo globale, infatti, può venire affiancato al sostantivo città solo in presenza di tessuti urbani in cui si concentrino aspetti produttivi legati al terziario avanzato, ai cosiddetti servizi d'eccellenza. È la produzione immateriale, quella basata sul lavoro cognitivo, sulla gestione

---

6 Il Comune di Venezia provvede ai lavori di restauro e messa in sicurezza dei primi tre magazzini del sale tra la fine del 2004 e l'inizio del 2006. Nel primo magazzino si mantiene il già presente museo dedicato all'artista Emilio Vedova, riorganizzato attraverso un progetto donato alla Fondazione Vedova da Renzo Piano; per la terza navata è prevista l'assegnazione all'Accademia di Belle Arti perché vi organizzzi i suoi laboratori; per il secondo magazzino – quello occupato in seguito dal progetto Sale – il Comune non indica una precisa destinazione, ma dichiara comunque la volontà di farne uno spazio espositivo.

delle reti di comunicazione e la produzione di linguaggi, a caratterizzare uno scarto di livello tra le città.»<sup>7</sup>

Con le dichiarazioni riportate sopra, così in sintonia con i criteri di fondo della teoria del capitale creativo, comincia la presentazione del progetto Sale Docks sul suo sito internet. La proposta, infatti, non nega esplicitamente il modello della *città creativa del contemporaneo*, al contrario, in un certo senso lo avvalora, con un progetto dedicato esplicitamente al contemporaneo, in uno spazio posizionato strategicamente in quella parte di città, da Punta della Dogana fin verso la Marittima, che, a causa del susseguirsi di strutture dedicate all'arte e alle sue diverse manifestazioni, «qualcuno ha definito la “stecca del contemporaneo”» (1).

I contenuti critici del progetto Sale non sono rivolti al paradigma in sé, quanto piuttosto alle sue ricadute e alla superficialità della sua applicazione, che dà per scontata la generale sostenibilità del suo meccanismo.

Riguardando al processo di crescita e diffusione del discorso relativo all'economia creativa, Chris Gibson e Natascha Klocker (2004) affermano come il crescente successo di queste idee abbia portato all'emergere di una narrativa sempre più standardizzata. Nella struttura di questa narrativa la creatività assume un ruolo causale piuttosto diretto rispetto al rinnovo urbano, con il risultato di portare a una rappresentazione dell'industria creativa e culturale come panacea utile a superare ogni problema di sviluppo urbano, come soluzione capace di passare al di sopra di ogni precedente relazione socio-spaziale, per produrre una società creativa, democratica e inclusiva (Gibson e Klocker, 2004, p. 431). Il Sale si propone di lavorare proprio su quell'equivoco semplicistico e riduttivo indicato da Gibson e Klocker: la narrativa relativa al capitale creativo rischia di tradursi in sterile retorica, quando si dimentica di considerare il retroscena variegato che accompagna l'attuazione del suo meccanismo e le sue conseguenze. L'ipotesi su cui si costruisce il progetto Sale Docks potrebbe essere riassunta in una sola domanda: quali sono gli effetti di ritorno dell'*economia creativa* sulla vita quotidiana di cui si alimenta?

«Venezia [...] da città museo a creative city? Impossibile semplificare in tal modo. Si tratta, invece, di un processo in corso, di un territorio dai confini porosi in cui si intersecano il capitale simbolico collettivo di Venezia (la sua peculiarità locale) a dinamiche più marcatamente globali che fanno della creatività un fertile terreno di profitto.

Dentro questo modello, peculiare e globale allo stesso tempo, il S.a.L.E. trova la propria ragione di vita. Noi abbiamo definito Venezia come una sorta di “fabbrica della cultura”, non perché vi siano somiglianze con la fabbrica in senso tradizionale, bensì per sottolineare il fatto che la trasformazione in cui siamo calati, seppure nella sua natura metropolitana, continua a essere innervata da dinamiche di estrazione di plusvalore, da persistenze di rendita e da rapporti di forza fortemente asimmetrici.» (Sale, 2009)

Le direzioni principali in cui sviluppare questo lavoro critico interessano proprio

---

7 Si veda: <http://www.saledocks.org/>, ultimo accesso settembre 2010.

quegli ambiti in cui gli effetti tangibili dell'economia creativa si fanno più evidenti: l'organizzazione delle relazioni, in particolare dei rapporti di lavoro, e la gestione dello spazio urbano.

La denuncia degli aspetti viziosi dell'industria culturale è affidata dal Sale a un costante lavoro di inchiesta sulle dinamiche del lavoro nei luoghi dell'arte e della cultura, ma soprattutto, e più pragmaticamente, all'incursione nel mercato del contemporaneo come attore rilevante, attraverso la produzione di lavori di qualità e visibilità considerevoli, cercando di praticare comportamenti difforni rispetto alle logiche ordinarie; in questo senso il Sale intende proporsi come un luogo di crescita (anche) professionale per le persone che lo animano.

Nel frattempo, la stessa occupazione di un edificio in posizione strategica intende rivendicare la necessità di un uso degli spazi urbani che sfugga ad una logica unitaria fondata sulla rendita.

«Questa è una città museo su cui i tratti della città creativa sono in fase di innesto. Qui la gentrificazione è già compiuta, inutile opporvisi ottusamente. E' necessario, invece, agire dall'interno per recuperare spazi: spazi fisici che restituiscano ossigeno all'autogestione in un luogo segnato da un mercato immobiliare "delirante". Necessario è opporsi alla precarizzazione del lavoro culturale a partire dall'analisi e dall'inchiesta dentro la "fabbrica della cultura". Necessario è, soprattutto nella crisi, inventare fonti di reddito per sottrarsi alla schiavitù di un precariato sempre più soffocante e per costruire nuove forme di indipendenza culturale.»  
(*Ibidem*)

Dopo la prima settimana di occupazione al Sale viene inaugurata la mostra "Lost in production", che raccoglie i frutti delle esperienze e delle relazioni maturate negli anni precedenti dal gruppo del Sale e lancia i principali temi di dibattito su cui si fonda il nuovo progetto. L'esposizione, accompagnata da momenti di discussione e appuntamenti musicali, dura fino a novembre, quando lo spazio viene sgomberato.

A fronte di quel primo sgombero il Sale sceglie di intraprendere un dialogo con il Comune, proprietario dei magazzini di Punta della Dogana, sulle possibilità di utilizzo di quello spazio. La scelta del dialogo conta sulla specificità dell'amministrazione veneziana, ritenuta piuttosto flessibile rispetto ad iniziative fuori dalla norma che siano in grado di portare contenuti costruttivi. Ed in effetti il programma di mostre ed eventi proposto dal Sale viene accolto dal Comune con l'emanazione di una delibera poco vincolante, che assegna lo spazio al gruppo informale che lo aveva occupato con la condizione che vi si organizzino almeno un evento al mese, a dimostrare la *produttività* della struttura, e che ciascuna iniziativa non duri più di un mese, a scongiurare l'ipotesi di assegnazione definitiva. Per la valutazione delle proposte del Sale l'amministrazione comunale promuove la formazione di un apposito comitato scientifico, che riunisce figure note del panorama artistico e culturale della città. Un comitato che a posteriori, dopo alcuni anni di esercizio, agli stessi occhi dei promotori del Sale, risulta più un espediente di forma per legittimare l'esperienza che un effettivo strumento di valutazione. Dopo un primo anno di rodaggio, in cui la programmazione mensile viene sottoposta a periodico controllo, il Sale presenta di volta in volta un programma annuale, che viene approvato in blocco senza limitazioni di sorta.

In questo modo in quasi tre anni di attività il Sale realizza un numero notevole di iniziative, intesse rapporti sempre più solidi e rende più fluido ed efficiente il suo funzionamento, accreditandosi sempre più come interlocutore rilevante nell'ambito dell'arte contemporanea che le è proprio, ma anche nel dibattito sulle strategie di gestione della città.

Un catalogo a cura dello stesso Sale, realizzato all'inizio del 2010 e pubblicato sul suo sito, raccoglie e racconta più di trenta iniziative prodotte nel corso di due anni e mezzo di attività; tra queste figurano esposizioni, ma anche spettacoli teatrali, seminari, incontri e laboratori.

Accanto alle collaborazioni più consolidate, che provengono dalle reti a cui gli attivisti del Sale partecipano da tempo, si instaurano nuovi rapporti, formali e informali, in particolare con gli ambiti universitari di area affine alle attività dei Magazzini. Oltre ad essere sede delle attività di laboratorio di alcuni corsi universitari, l'associazione culturale Sale Docks è convenzionata con le università IUAV e Ca' Foscari per lo svolgimento degli *stage* obbligatori per gli studenti.

Anche le relazioni tra il Sale e le università della città, così come i rapporti con la pubblica amministrazione, non sembrano svolgersi in un clima ostile o diffidente. Al contrario, in generale si può dire che il progetto goda di un atteggiamento tollerante da parte delle stesse istituzioni di cui critica apertamente la prassi, che non solo non ne ostacolano la crescita, ma per certi versi sembrano addirittura favorirla (per esempio con la stessa tacita concessione di uno spazio importante da parte del Comune).

Questo apparente paradosso può trovare una spiegazione ricorrendo ancora una volta alla teoria del *capitale creativo*, che comporta una generica *tolleranza* (per l'appunto una delle tre "T" alla base del modello di sviluppo proposto da Florida) nei confronti di esperienze critiche e antagoniste, purché siano in qualche modo impegnate nell'alimentare il settore della creatività. Anzi, ancor più, esperienze antagoniste come quella del Sale non solo non costituiscono un ostacolo per le politiche basate sullo sfruttamento del capitale creativo, ma, nella misura in cui non sono in grado di interferire con strategie urbane di stampo imprenditoriale, si configurino invece come il loro «perfetto supplemento ideologico» (Žižek, 2005, p.71), che ne accredita la validità di fronte alle posizioni per vocazione più scettiche, e contribuisce ad occultarne le ambiguità. Piuttosto che rendere *civile* lo sviluppo economico urbano, apportando e socializzando elementi culturali, le strategie orientate alla creatività sembrano fare esattamente l'opposto: commercializzano l'arte e le risorse culturali in ragione di un regime di competizione urbana.

In questo paradosso, che ribalta sistematicamente il ruolo delle controculture urbane in un processo di assimilazione e riproduzione, si trova un nodo centrale, forse non del tutto risolto, delle strategie di sviluppo centrate sulla creatività.

I promotori del Sale sembrano coscienti dell'ambiguità del ruolo del loro progetto all'interno del sistema urbano di cui fa parte e dell'opportunità di lavorare proprio su quel nodo per garantirsi una possibilità di crescita. L'attualità del Sale è una scena in cui si contrappongono esigenze di consolidamento e istituzionalizzazione, che rendano sostenibile a lungo termine l'investimento umano e materiale nel progetto, alla necessità – ideologica, ma anche pratica, dal momento che la struttura portante del Sale è

costruita sulla pratica antagonista e sulle sue reti – di mantenere acceso e vigile il fermento critico.

#### **4. Quale *arte* per la sovversione?**

La concretizzazione del progetto Sale Docks nell'occupazione del magazzino del sale rappresenta un punto di scarto e di evoluzione rispetto a un percorso intrapreso dal gruppo promotore qualche anno prima attraverso altre iniziative. Nel 2005 viene occupata temporaneamente una piccola serra ai Giardini della Biennale, il "Mars Pavilion", in occasione del vernissage della 51a Biennale d'Arte; poco dopo nella sede dell'Università IUAV dei Tolentini apre il "LAT", "Laboratorio Autogestito Territoriale", un aula autogestita dagli studenti per l'intero anno accademico 2005-2006, che propone incontri settimanali dedicati alla sperimentazione musicale e video; infine nella primavera del 2007 il "Laboratorio di cartografia partecipata" sulla costruzione di mappe condivise di Venezia, Mestre e Marghera, e la video-conferenza "Challengers", una tre giorni ininterrotta di interviste e discussioni di artisti, architetti, curatori e ricercatori.

Rispetto a questo percorso i primi due anni di attività del Sale possono essere letti, a posteriori, come un periodo di affinamento e consolidamento di un punto di vista, in preparazione di uno scarto ulteriore, che ora sembra giunto a maturazione.

Il 10 febbraio del 2010, a ridosso della scadenza elettorale per il mandato di sindaco della città, il Sale organizza l'incontro pubblico "La sfida del contemporaneo", con il quale intende presentare il suo lavoro passato e soprattutto le sue idee per il futuro. Protagonisti dell'incontro sono Massimo Cacciari, sindaco uscente della città, Gianfranco Bettin, fino al mese precedente candidato alle primarie per il centro-sinistra, e Giorgio Orsoni, candidato sindaco del centro-sinistra. Nell'incontro sono presenti tutti gli ingredienti rilevanti per affrontare concretamente un dibattito sul futuro del progetto Sale Docks e valutare le possibili conseguenze dell'oscillazione tra antagonismo e stabilità formale.

Nell'intervento introduttivo Marco Baravalle, curatore, attivista e portavoce del Sale, lancia l'idea di raccogliere l'esperienza dei primi anni del Sale nell'istituzione di una fondazione.

«L'idea è certamente ambiziosa. Quella di creare, a partire dal S.a.L.E. e da questo spazio fisico, una fondazione. Un istituto che scelga tre assi di lavoro strategici: l'arte contemporanea, la green economy e lo studio delle reti. Una fondazione è uno strumento che permette, fuori da una logica assistenzialista, di raccogliere risorse, di lavorare con un respiro di medio e lungo periodo, di certificare la qualità della propria produzione a partire da un comitato scientifico di spessore e di produrre reddito per chi vi lavora.»<sup>8</sup>

La fondazione, come racconta nel suo intervento Baravalle, articolerebbe il suo

---

8 Dall'intervento di Marco Baravalle al seminario "La sfida del contemporaneo", disponibile per intero all'indirizzo internet <http://www.saledocks.org/?p=168>.

lavoro in tre direzioni, l'arte contemporanea, lo specifico del Sale, ma anche *green economy* e reti tecnologiche, che sono i campi principali in cui l'esperienza del Sale incontra quella delle reti di cui fa parte (in particolare la rete di Uninomade, un gruppo di ricercatori e docenti universitari che organizza periodicamente seminari tematici su argomenti di attualità) e dei progetti che gli sono vicini (come Rebiennale, progetto sul riuso dei materiali di scarto delle Biennali, nato proprio all'interno delle stanze del Sale).

In questo modo, forte di un mandato articolato e del supporto di una maglia di relazioni con più punti di appoggio, la fondazione – nell'idea dei suoi promotori – costituirebbe uno strumento di gestione in grado di raggiungere almeno due importanti risultati, apparentemente in contrapposizione. Da una parte, infatti, la costituzione di una fondazione rappresenta chiaramente una prospettiva di istituzionalizzazione, che permetterebbe di intrufolarsi legittimamente in un settore di mercato, presentandosi pubblicamente come soggetto qualificato per l'ottenimento di finanziamenti e per l'assegnazione di uno spazio importante come quello attualmente occupato. D'altra parte, proprio questa stessa formalizzazione consentirebbe di sottrarsi, almeno parzialmente, alla soggezione ad alcune delle regole ricorrenti di quello stesso mercato.

«[Facciamo] tutto noi. Ovviamente per cominciare va bene, [...] però perseverare è anche, credo, politicamente sbagliato. Voglio dire, soprattutto adesso dove molti di noi la crisi la sentono, [...] perché non usare le competenze che ci siamo creati autonomamente per farci del reddito? Insomma, nella crisi, dove uno non è che può proporre autisticamente roba anni '70 tipo rifiuto del lavoro, quando [...] è già il lavoro che rifiuta te! Allora cerchiamo di fare di questa macchina collettiva anche una macchina di reddito per noi. Sbagliato?» (1)

Per il Sale la fondazione, quindi, accorderebbe l'autonomia e la sicurezza necessarie per concretizzare e sostenere un modello di gestione del lavoro e delle relazioni in controtendenza, realizzando così uno degli obiettivi primari del progetto: la sostenibilità sociale all'interno dell'ingranaggio dell'economia creativa.

«Se davvero riuscissimo a creare una fondazione col progetto che abbiamo [...] io sono sicura che sarà il momento in cui avremo i massimi problemi con tutto il resto che c'è a Venezia, perché sarà davvero il momento in cui qualcosa di diverso va a incastrarsi...» (2)

Il ruolo centrale nel dibattito affidato a personaggi di rilievo nella corsa alla guida delle istituzioni amministrative della città, proprio a ridosso dell'appuntamento elettorale non è certo casuale. La scelta di lanciare la nuova *sfida* del Sale in un incontro per-elettorale può essere letta evidentemente come il tentativo di guadagnarsi una sponda istituzionale, o per lo meno di comprometterla.

A fronte del progetto della fondazione e all'ipotesi generale di un assetto *più istituzionale* si intravede la costante preoccupazione di mantenere acceso, se pur in un percorso di crescita e trasformazione, il fermento critico al quale il Sale deve la sua origine.

«[Rispetto alla fondazione] non è che non esista la contraddizione di fondo, il pensiero che possa essere una cosa contraddittoria o difficile, [...] lo stiamo sviluppando [...]: come riusciamo a fare una cosa che non sia contraddittoria? come riusciamo a non essere l'ennesima istituzione, per *alternativista*.» (2)

Nella primavera del 2008 il seminario “Multiversity – L'arte della sovversione”, organizzato congiuntamente dal Sale e dalla rete di Uninomade, è dedicato proprio a questo argomento: qual'è il ruolo delle culture antagoniste? Come possono/riescono a sottrarsi ai meccanismi di cattura volti a capitalizzarne la portata?

Nel suo intervento al seminario la sociologa Judit Revel<sup>9</sup> illustra un rovesciamento dell'equilibrio di potere che lega le culture alternative al loro sfruttamento economico. Il discorso di Revel potrebbe riassumersi, in generale, con la citazione di Foucault che lei stessa riporta: «i rapporti di potere sono azioni sulle azioni degli altri»; a questo principio generale si somma il passaggio da un'economia dei beni materiali a un'economia dell'immateriale, che porta «al cuore stesso dell'economia capitalistica [...] la soggettività» (Revel, 2009, p. 48), ovvero esattamente ciò di cui un puro meccanismo di messa a valore, essenzialmente riproduttivo, non dispone autonomamente. Dunque, se è vero che la cultura *mainstream* si nutre delle sotto-culture creative (secondo il principio di fondo della teoria del capitale creativo), è altrettanto vero – dice Revel – che «la capacità creativa [...] è l'unica cosa che sfugge al capitalismo. [Quindi], non solo esso non la può produrre da solo, né chiedere a nessuna macchina di farlo, ma deve arrendersi all'evidenza: l'eccedenza creativa è lo strumento della sottrazione al potere» (*Ibidem*, p. 52).

Il ragionamento di Revel, a ben vedere, non fuoriesce dai confini segnati dalla teoria del capitale creativo, della quale però propone una lettura *di parte*, dalla specifica prospettiva del soggetto creativo, quello che Florida include nella categoria “talento”, al quale è attribuito un peso determinante, generativo di tutti i processi che lo interessano. In effetti, se pur nell'ottica delle strategie di sviluppo orientate alla creatività il talento di per sé rappresenti solo un potenziale, che necessita di una certa capacità imprenditoriale per essere messo a frutto, sembra logico pensare che sia proprio quel *quid* creativo, individuale e imprevedibile, ad essere l'inizio di una catena d'innovazione e ad avere, almeno in parte, il potere di dirigerla.

Quello che però convince poco di questo ragionamento (così come di altri discorsi raccolti durante lo stesso seminario “Multiversity”, che può essere considerato come una buona sintesi dello sfondo teorico nel quale opera il Sale) e, in generale, della rappresentazione che il Sale dipinge delle sue conflittualità produttive, è la tendenza a una polarizzazione schematica di ruoli. Buona parte delle riflessioni sul ruolo delle culture alternative che ruotano attorno all'esperienza del Sale sembrano partire dal presupposto di un *noi* opposto a un *loro*, di un *soggetto* di fronte a un *sistema*, di un *individuale* dai lineamenti definiti delle singole persone contrapposto a un generico ed anonimo *globale*. Lo stesso ricorrere alla metafora della *fabbrica* per descrivere il

---

9 Gli interventi al seminario sono raccolti nell'omonimo libro *L'arte della sovversione*, curato da Marco Baravalle ed edito da Manifestolibri.

processo di valorizzazione delle iniziative culturali allude implicitamente alla divisione tra un comparto produttivo ed uno speculativo, entrambi con mansioni distinte ed univoche.

Una rappresentazione dicotomica di questo tipo sembra poco realistica, almeno per due ordini di motivi.

Da un punto di vista generale presenta come corpi omogenei quelli che invece sono inevitabilmente insiemi articolati e variabili. Il Comune di Venezia, l'università, le forze imprenditoriali che fanno della creatività un bene di consumo sono dipinti come interlocutori piuttosto indifferenziati, con aspirazioni e comportamenti in gran parte standardizzati. Eppure, le relazioni che portano gli studenti universitari nella navata del Sale sono costruite sulle singole persone e sulle loro preferenze (per esempio quelle dei professori che decidono di utilizzare quello spazio e ciò che ospita come terreno di prova per i loro studenti), così come quando si tratta di negoziare possibili assestamenti futuri ci si rivolge agli individui, non alle istituzioni in quanto tali (come è avvenuto nell'incontro pre-elettorale ospitato al Sale). D'altra parte lo stesso Sale non può certo essere considerato come un'entità unanime. L'ipotesi di costituzione della fondazione, per esempio, plausibilmente porta con sé delle aspettative differenziate tra gli stessi promotori del progetto, tra chi è impegnato professionalmente nel campo dell'arte contemporanea, che probabilmente vi trova anche l'ipotesi di un futuro personale appagante, e chi vive l'esperienza come l'esperimento di un progetto collettivo, che forse è più propenso a considerarla come una delle tappe di un percorso.

Più pragmaticamente, uno schema per parti contrapposte non restituisce l'essenza del processo di costruzione della città – che a ben vedere è il tema d'interesse di fondo di questi ragionamenti –, che non può essere descritto come un gioco *più/meno*, in cui ad ogni passo in avanti corrisponde un uguale e contrario arretramento. Se così fosse i margini di contrattazione sarebbero di molto ridotti e il futuro della città circoscritto e piuttosto prevedibile, come in un tiro alla fune in cui ci si può sbilanciare da una parte o dall'altra, ma mai deviare da un percorso lineare. In un gioco di questo tipo, senza che la relazione sia vissuta come interazione e l'interazione come scambio costitutivo (Crosta, 2003), nessuna forma di dissenso, nessuno slancio creativo, avrebbe la possibilità di trasformarsi in innovazione (Jedlowski, 1993).

Per quanto ovvie siano queste considerazioni, e per quanto chi propone le schematizzazioni descritte sia evidentemente consapevole di adoperare delle astrazioni allo scopo di chiarire l'andamento principale di alcuni fenomeni, ribadirne i punti deboli aiuta ad individuare i rischi di *impasse* in cui può inciampare un progetto come il Sale e, per contrapposizione, i suoi principali punti di forza.

Rappresentazioni lineari di questo tipo rischiano di riprodurre le stesse dinamiche da cui vorrebbero affrancarsi. Se la strada tracciata dalla teoria del capitale creativo prevede una connessione diretta e lineare tra la presenza di cultura e creatività, la capacità di metterla a valore e lo sviluppo urbano, dimenticandosi tutto ciò che fuoriesce dai margini del suo percorso (per esempio dell'impatto sulla sostenibilità delle vite individuali, come denunciano i protagonisti del Sale), l'ipotesi di una sua sovversione secondo un andamento altrettanto lineare, in una relazione conflittuale o/o, la cui evoluzione può essere sola la semplice perdita o la conquista di terreno, non sembra

lasciare altre uscite che la condanna a un'esperienza di nicchia da una parte o il conformismo dall'altra.

Di contro, quello che sembra più interessante sottolineare dell'esperienza del Sale è proprio il suo forte carattere contraddittorio, incerto tra l'istituzionalizzazione e l'antagonismo. In queste contraddizioni si intravede la possibilità di nuove forme di cooperazione che producano effettiva innovazione nei modi di praticare la città.

Come racconta la storia del Sale, la relazione tra la produzione creativa indipendente e le strategie di cattura che tendono ad assimilarla avviene in un regime di «libertà parziali» (Lazzarato, 2009, p. 57, citando Foucault e Guattari), condizionate, dall'una o dall'altra parte, dalla stessa relazione con gli altri elementi che partecipano al gioco. La possibilità di rendere effettive queste libertà si trova paradossalmente proprio nel loro carattere parziale, ovvero nel riconoscere che per potersi esprimere, e per produrre un effettivo cambiamento, devono necessariamente fare in conti con *altre parti*, con altre libertà ed altre intenzioni.

Il solo fatto che le discontinuità creative lascino intravedere la precarietà e il difetto delle impalcature presenti di per sé non comporta la loro trasformazione. Perché quelle discontinuità si traducano in innovazione strutturale è necessario che siano impegnate in un rapporto reciprocamente costitutivo con ciò che trovano attorno a sé, col sottofondo istituzionale che ne rappresenta la base di lancio – quella da cui differenziarsi –, ma anche – se la creatività non intende ridursi a semplice esercizio di stile – la piattaforma di atterraggio.

Nella misura in cui supera nella pratica – per quanto forse non del tutto consciamente – una visione dicotomica, il processo di cambiamento del proprio assetto in cui è impegnato il Sale rappresenta l'occasione di assumere ancor più una propria parte effettiva nella costruzione della città (istituzionale, simbolica e materiale).

In questo processo il Sale è impegnato in prima persona; il futuro prossimo per cui lavora è una prospettiva anzitutto per sé, ovvero per le persone che vi sono implicate a diverso titolo, non una generica visione migliorativa della città. Da questo punto vista, si può dire che il Sale goda di un certo vantaggio pragmatico tra le pedine che popolano la scacchiera di una politica urbana orientata alla creatività, che gli permette di rendersi conto sulla propria pelle dell'ambiguità della parte dell'attore urbano. Una parte che certamente non segue un copione prestabilito – come sembrano voler far credere alcune rappresentazioni semplificate – ma nemmeno può muoversi in totale libertà – come invece sembrano voler rivendicare alcune pratiche antagoniste. Invece, la parte dell'attore nel processo di elaborazione della città assomiglia a una sorta di recitazione a soggetto, in cui ha senso improvvisare e inventare nella misura in cui ci si mantiene ancorati agli elementi, materiali e simbolici, che compongono una traccia di fondo.

Ed è proprio l'attuare in prima persona, che fa sì che ci si scontri concretamente con le asperità dello sfondo, con gli scarti e le differenze irriducibili alla norma, e che ci si trovi obbligati a prenderli in considerazione, che fa dell'esperienza del Sale un discorso più esaustivo di qualsiasi teoria rispetto alle implicazioni dell'uso della cultura e della creatività nelle strategie di sviluppo urbano.

## 5. Seguire l'oggetto: una rete d'azione

Il punto di partenza delle riflessioni proposte in questo scritto è stata l'intenzione di ragionare su un oggetto di studio piuttosto preciso: il rapporto dell'università con la città di Venezia. Nel corso della ricerca, però, ci si è accorti di come lo stesso oggetto di studio avesse una dimensione interconnessa e nebulosa, che si sviluppava su di un terreno mutevole e vario.

Una volta riconosciuta tale complessità è divenuto intuitivamente necessario ridefinire in tal senso gli strumenti di ricerca utilizzabili per seguirne lo sviluppo. Si è così lasciata da parte una ricerca che si concentrasse su di un solo oggetto intensamente studiato per muoversi verso qualcosa di molto simile a ciò che in letteratura viene chiamata *multi sited ethnography* (Marcus, 1995). «La ricerca multi sito è disegnata attraverso catene, percorsi, spunti, congiunzioni o giustapposizioni di luoghi in cui l'etnografo stabilisce certe forme di presenza, letteralmente, fisica con un'esplicita e dichiarata logica di associazione e connessione tra siti che di fatto definiscono l'argomento dell'etnografia» (*Ibidem*: 105).

Questo processo di investigazione etnografica si costruisce sulla base di tecniche che mirano a seguire il movimento dell'oggetto, sia esso un attore sociale, un oggetto, una metafora, una storia di vita, una controversia. (Coletta, 2009)

Nel caso di Venezia si è seguito, seppur lasciando da parte un approccio esclusivamente etnografico, il rapporto università/città cercando di mettere in luce le connessioni che tale oggetto di studio poneva in essere.

Seguendo questi spunti metodologici, si è guardato all'esperimento del progetto Sale Docks anzitutto in quanto esplicito punto d'incontro tra studenti universitari e dinamiche urbane, per poi accorgersi che l'iniziativa era ben inserita in un contesto più ampio, fatto di elementi eterogenei che interagivano tra loro impostando una particolare direzione allo sviluppo urbano. Ripercorrendo l'evoluzione del processo si è entrati in contatto con una rete formata da elementi eterogenei, scomponibile analiticamente in pratiche, narrative ed artefatti (Gabbi, Coletta, Sonda, 2010:4): le pratiche degli attivisti e degli studenti del Morion che entrano in risonanza (non soltanto metaforicamente) con lo spazio degli ex magazzini del sale, a sua volta legato al particolare contesto urbano locale; l'unicità di Venezia e il problema della sua museificazione; un'ipotesi di promozione territoriale che si concretizza progressivamente nella cosiddetta "stecca del contemporaneo"; il precariato dei lavoratori del contemporaneo; l'istituzionalizzazione delle culture antagoniste e i suoi interrogativi; le nuove facoltà delle università veneziane; ecc. Questo sistema di interazioni si inserisce nel *mainstream narrative* riguardante le capacità rigeneratrici del capitale creativo in ambito urbano, che suggerisce naturalmente di prendere in considerazione altre opzioni per comprendere l'esperimento del Sale.

L'abbracciare questa prospettiva più ampia ci ha permesso di provare a leggere il caso utilizzando il concetto di rete d'azione (*action net*), un dispositivo che Barbara Czarniawska ha definito in questi termini: «le reti d'azione non sono né persone, né gruppi; possono essere grandi [...] o piccole [...]; il centro d'interesse dell'analisi può essere una combinazione o collezione di tali reti (un campo organizzativo). È dalla rete d'azione che deduciamo quali attori sono coinvolti, e non viceversa» (Czarniawska,

2000: 244-245).

Già questa prima definizione ci fa capire come tracciare una rete d'azione significhi centrare il fuoco dell'osservazione sul processo dell'organizzare (*organizing*) piuttosto che sull'organizzazione di per sé (*organization*) (Weick, 1993).

Quando si parla di rete d'azione, o *action net*, si considera infatti il processo di organizzare come un processo infinito, ma allo stesso tempo la rete d'azione è una narrazione che si basa sull'idea che in ogni tempo e spazio sia possibile identificare un set di istituzioni (non necessariamente coerente) che influiscono sul modo in cui avviene il processo dell'organizzare (Czarniawska, 2004:780). Il concetto di rete d'azione riesce in questo modo a mettere in discussione quello che è dato per scontato prima dell'analisi: mentre un *network* identifica gli attori prima, e al di fuori, dell'azione, un'*action net* assume che gli attori divengano, si facciano attori, nel corso dell'azione (*Ibidem*: 781).

Leggere il caso del Sale Docks nei termini di rete d'azione ci ha permesso in questo modo di cogliere in divenire gli attori implicati nel processo e di comprendere ancor più come un territorio, inteso qui come «campo di pratiche» (Czarniawska, 2007), non abbia un'esistenza indipendente dall'uso che ne viene fatto, ma si possa cogliere soltanto attraverso le pratiche che lo coinvolgono (Crosta, 2009).

Dunque un attore, così come un'organizzazione o un'idea di utilizzo degli spazi urbani, non è dato a priori, ma diviene soltanto nel corso del processo: è seguendo le catene di eventi che si comprende come un territorio e gli attori che lo fanno vengono a formarsi.

In questo senso sempre Barbara Czarniawska, pur restando fedele all'ambito organizzativo, afferma come «prendere le reti d'azione come oggetto di studio (costruite poi dallo studio in quanto tale), anziché illustrare semplici contatti tra organizzazioni, svela un quadro più ampio di come le organizzazioni si formano, stabilizzano, dissolvono e riallocano» (Czarniawska, 2004: 783).

Nel caso di Venezia, seguendo l'originario oggetto di studio attraverso le sue interazioni, si è riusciti a tratteggiare una *rete d'azione* che permette di render conto in maniera plausibile del processo di sviluppo urbano in cui è coinvolta. Ne esce un ritratto piuttosto sfumato, che però cerca di tradurre la complessità in qualcosa di tangibile, ben consapevole della necessità di una posizione «modesta» (Gherardi, 2000) nella ricerca sociale, che non pretenda di offrire quadri univoci ed esaustivi.

Nonostante la sua imprecisione (anzi, sarebbe meglio dire proprio grazie ad essa) questo ritratto vuole presentarsi come un'occasione per l'azione (Jullien, 1998), che rivendica proprio l'indeterminatezza degli *outcome* come un valore per la ricerca stessa, se consideriamo che «studiare dei “casi” – cioè studiare come le politiche “accadono” – non è un modo di “imparare a farle”, bensì un modo “per capirle”», ovvero per produrre altra ricerca (Crosta, 2009).

## Riferimenti bibliografici

- Agamben, G. (2008), *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Roma.
- Bagnasco, A. (2004), *Città in cerca di università. Le università regionali e il paradigma dello sviluppo locale*, in «Stato e Mercato», n. 72, dicembre.
- Cacciari, T. (2009), «Venezia: l'investimento nell'arte contemporanea e il lavoro precario nella fabbrica della cultura», in M. Baravalle (a cura di), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma.
- Coletta, C. (2009). *Dare un nome alle cose. Organizzare lo spazio urbano secondo pratiche di toponomastica*. Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale: Tesi di Dottorato in Sociologia e Ricerca Sociale, Trento, Università degli Studi di Trento.
- Crosta, P. L. (2003), *Reti translocali. Le pratiche d'uso del territorio come "politiche" e come "politica"*, in «Foedus», n. 7 novembre, pp. 5-18.
- Crosta, P. L. (2009) (a cura di), *Casi di politiche urbane. La pratica delle pratiche d'uso del territorio*, Franco Angeli, Milano.
- Czarniawska, B. (2000), *Narrare l'organizzazione. La costruzione dell'identità istituzionale*, Edizioni di Comunità, Torino.
- Czarniawska, B. (2004), *On Time, Space, and Action Nets*, in «Organization», n. 11 (6), pp. 773-791.
- Czarniawska, B. (2007). *Shadowing. And Other Techniques for Doing Fieldwork in Modern Societies*. Copenhagen, Liber.
- Florida, R. (2002), *The rise of the Creative Class*, in: <http://washingtonmonthly.com/features/2001/0205.florida.html>
- Florida, R. (2003a), *Cities and the Creative Class*, «City & Community», n. 2 (1), pp. 3-19.
- Florida, R. (2003b), *L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano.
- Gabbi, F., Coletta, C., Sonda, G. (2010), *Urban Plots, Organizing Cities*, London: Ashgate.
- Gherardi, S. (2000). La sociologia della traslazione, ovvero un programma per una scienza modesta, in S. Gherardi e A. Lippi (a cura di) *Tradurre le riforme in pratica. Le strategie della traslazione*. Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Gibson, C. e Klocker, N. (2004), *Academic publishing as 'creative' industry, and recent discourses of 'creative economies': some critical reflections*, «Area», n. 36 (4), pp. 423-434.
- Glaeser, E. L. (1998), *Are Cities Dying?*, in «The Journal of Economic Perspectives», n. 12 (2 (Spring)), pp. 139-160.
- Jedlowski, P. (1993), «Senso comune e innovazione sociale», in L. Balbo (a cura di), *Friendly. Almanacco della società italiana*, Anabasi, Milano.
- Jullien, F. (1998). *Trattato dell'efficacia*. Torino, Einaudi.
- Lazzarato, M. (2009), «Molare e molecolare. Il rapporto tra soggettività e cattura nell'arte», in M. Baravalle (a cura di), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma.
- Marcus, G. E. (1995). *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, in «Annual Review of Anthropology» n. 24: 95-117

Pasquinelli, M. (2009), «Oltre le rovine della città creativa. La fabbrica della cultura e il sabotaggio della rendita», in M. Baravalle (a cura di), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma.

Revel, J. (2009), «La potenza creativa della politica, la potenza politica della creazione», in M. Baravalle (a cura di), *L'arte della sovversione*, Manifestolibri, Roma.

Sale (2009), *Catalogo delle produzioni*, in: <http://www.saledocks.org/?p=123>.

Žižek, S. (2005), *Credere*, Meltemi, Roma.

### **Siti internet**

<http://www.saledocks.org/>

<http://www.globalproject.info/>

<http://www.palazzograssi.it/punta-della-dogana/museo/arte-contemporanea-venezia.html>

### **Interviste**

1) Marco Baravalle, attivista di Sale Docks, aprile 2010.

2) Gaia, attivista di Sale Docks, aprile 2010.

3) Edoardo Cimadori, critico e curatore d'arte, luglio 2010.