



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Alternative Spaces:
una riflessione storico-economica
sugli spazi indipendenti dell'arte in Italia**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatore

Ch. Prof. Fabrizio Panozzo

Laureanda

Giorgia De Giampaulis

Matricola 877034

Anno Accademico

2019 / 2020

INDICE

Introduzione.....	5
-------------------	---

CAPITOLO I

Il processo di indipendenza nell'arte: da *uscire dalla cornice* a *uscire dal sistema*

1.1 Il concetto di spazio indipendente.....	9
1.1.1 Lo spazio nell'arte: da "lo spazio dell'opera" a "lo spazio intorno all'opera".....	12
1.1.2 Il concetto di indipendenza nelle produzioni artistiche.....	26
1.2 Arte, Sistema e Istituzione.....	31
1.2.1 Il pensiero critico: la Teoria Istituzionale.....	33
1.2.2 La posizione degli artisti: la Critica Istituzionale.....	36

CAPITOLO II

I primi spazi indipendenti dell'arte tra New York e l'Italia

2.1 La nascita degli spazi alternativi: Alternative Art New York.....	46
2.2 <i>Souvenir D'Italie</i> : gli spazi indipendenti italiani.....	66

CAPITOLO III

Analisi economica: fino a che punto ci si può dire indipendenti?

3.1 Indipendenti da chi? Il carattere relazionale delle produzioni culturali.....	83
3.1.1 <i>Independents</i> : posizionamento istituzionale, ideologico ed estetico.....	85
3.1.2 Gli Indipendenti oggi.....	90
3.2 La crisi dell'indipendenza: la sostenibilità economica.....	98
3.2.1 Gli spazi indipendenti non profit dell'arte contemporanea.....	104

CAPITOLO IV

Il caso Ramdom di Gagliano del Capo

4.1 La nascita di Ramdom e il progetto Lastation.....	111
4.2 Ramdom come spazio indipendente: attività e metodologie operative.....	120
4.3 La sostenibilità di Ramdom e l'attività progettuale.....	136
4.4 Ramdom come spazio "interdipendente".....	142

Conclusione.....	149
Elenco delle immagini.....	155
Bibliografia.....	157
Sitografia.....	161
Videografia.....	170
Appendice.....	171

INTRODUZIONE

Passando in rassegna le organizzazioni attive sul territorio italiano in ambito di produzione, promozione e valorizzazione dell'arte, emergono una serie di esperienze che si distinguono per natura ibrida, linguaggi dirompenti, proposte sperimentali; per una particolare lettura della contemporaneità; per iniziative trasversali e multidisciplinari; per l'attivazione di relazioni più inclusive e dirette con la comunità; per spazi meno austeri e rigorosi rispetto a musei o fondazioni. Per definire queste realtà si utilizza il termine *spazi indipendenti* andando così a sottolineare quell'essenza alternativa che permette di distinguerli dalle organizzazioni più istituzionalizzate, sia pubbliche che private.

Al giorno d'oggi questi spazi rappresentano una fetta importante all'interno della sfera delle organizzazioni artistiche in Italia e, per quanto nascano in maniera spontanea e autonoma in relazione ai singoli e specifici obiettivi che si intendono realizzare, stanno stimolando sempre più curiosità e attirando un'attenzione sempre maggiore da parte degli addetti ai lavori.

Questa nuova visibilità stimola un duplice dibattito: ad essere analizzate sono da un lato le progettualità e modalità operative proprie di queste esperienze, dall'altro l'attivazione di forme più strutturate di incentivi per la promozione e sussistenza delle stesse.

Si parla infatti di spazi indipendenti generando molte perplessità riguardo al loro effettivo grado di indipendenza. Parlare di indipendenza nei confronti delle realtà artistiche genera sempre delle criticità in quanto ci si rivolge a delle produzioni che agiscono necessariamente all'interno di determinati contesti e attivano una pluralità di relazioni. Per questo motivo ritorna sempre più frequentemente la domanda: indipendenti da chi?

Tale quesito rappresenta una delle motivazioni dietro la scelta di avviare una ricerca sul tema degli spazi indipendenti, insieme, tuttavia, ad un altro importante interrogativo: come si può essere indipendenti?

La scelta di avviare una riflessione storico-economica su queste realtà è dunque una conseguenza di queste due domande, sorte in seguito ad un iniziale approfondimento del significato di spazio indipendente, a cui questa tesi cerca di dare risposta.

Il concetto di indipendenza trova una sua precisa valenza all'interno del discorso storico-artistico. La storia dell'arte procede in linea con le evoluzioni sociali, economiche, culturali che si manifestano all'interno della società e segue quell'alternanza dialettica di linguaggi, espressioni, correnti che si inseriscono all'interno del dibattito operando rotture e innovazioni rispetto a quanto avvenuto precedentemente. I contrasti e le tensioni sono dunque necessari al fine di garantire un'evoluzione critica ed espressiva della creazione artistica.

In particolare, l'arte contemporanea ha ampliato in maniera esponenziale le possibilità espressive normalizzando atteggiamenti scioccanti, provocatori, dirompenti e irriverenti. Attraverso un vero e proprio percorso di "indipendentizzazione" dai linguaggi canonici, non adeguati alle nuove necessità espressive, avvengono progressive rotture e allargamenti di indirizzo, che comportano la nascita di linguaggi artistici che presentano una nuova relazione tra opere d'arte e spazio.

Nel primo capitolo si ripercorrono sinteticamente le tappe di quel processo evolutivo che ha comportato un ampliamento fisico e concettuale del rapporto tra produzione artistica e spazio espositivo, avvenuto parallelamente alla comparsa di nuove espressioni artistiche che instaurano dialoghi sempre più vitali e strutturali con lo spazio, il quale diventa un elemento centrale per l'interpretazione delle nuove pratiche. Contemporaneamente, la strutturazione di un vero e proprio sistema dell'arte comporta la diffusione e condivisione di produzioni, codici, prassi, atteggiamenti, opinioni considerati ufficiali. Viene quindi approfondita la posizione di teorici e filosofi che hanno cercato di analizzare il concetto di sistema e mondo dell'arte e come questo entri in relazione con la produzione artistica con particolare riferimento alla Teoria Istituzionale. A partire da questa teoria artistica, per la quale un oggetto diventa opera d'arte in relazione al contesto nel quale è inserito, gli artisti stessi prendono delle posizioni in merito, attuando un'analisi critica delle relazioni e degli interessi che influiscono sui contesti e sui luoghi ufficiali dell'arte, limitandone e condizionandone l'autonomia.

Nel secondo capitolo si passano in rassegna le principali esperienze storiche di spazi indipendenti avviati prima a New York e poi anche in Italia. Il riferimento agli *alternative spaces* newyorkesi è necessario in quanto è a partire dai fermenti sorti a SoHo dalla fine degli anni '60 che comincia un vero e proprio movimento alternativo

che porterà alla nascita di spazi, esperienze collettive, manifestazioni e tendenze che, prendendo le distanze fisicamente e ideologicamente dalle grandi istituzioni cittadine, promuovono un approccio, inclusivo e democratico, all'arte più sperimentale. Queste esperienze extraeuropee rappresentano successivamente modelli e punti di riferimento per gli spazi indipendenti italiani, che diventano espressione del cercare soluzioni concrete e creative per sopperire a vuoti e mancanze avvertiti nell'ambito della produzione e promozione artistica ufficiale.

Particolare attenzione è data al concetto di indipendenza, che trova una sua particolare declinazione anche all'interno di una riflessione sulla gestione e sostenibilità economica di queste organizzazioni.

Nel terzo capitolo viene pertanto approfondito il concetto di indipendenza in relazione alle produzioni culturali. L'analisi si sofferma in particolare sulle modalità in cui tale concetto si declina, sottolineando il cambiamento subentrato tra le prime esperienze di spazi indipendenti e le realtà più giovani. Rispetto a queste ultime sono stati messi in evidenza gli aspetti che le caratterizzano, le modalità operative e le possibilità progettuali in relazione alle forme di sostenibilità che hanno a disposizione in veste di piccole associazioni private senza scopo di lucro.

Nel quarto capitolo, l'analisi riguarda un determinato caso studio, l'associazione culturale Random di Gagliano del Capo, in provincia di Lecce. Grazie all'esperienza di tirocinio svolta presso questa associazione, è stato possibile comprenderne la complessità e il dinamismo, così tipici di questo tipo di presidi culturali.

Random è un caso emblematico in quanto, pur essendo parte della rete di spazi indipendenti italiani, esprime, attraverso la sua storia, la sua ricerca e le sue progettualità, un approccio dove creatività e sperimentazione sono necessariamente vincolate alle possibilità di sostegno e finanziamento messi a disposizione da enti pubblici e privati.

Dopo aver approfondito la storia, le modalità operative e la sostenibilità economica dell'associazione, si è potuto darle una nuova definizione, più adatta alla sua natura, come spazio "interdipendente".

Il termine interdipendenza manifesta la connessione che esiste tra queste realtà e il contesto di istituzioni, organizzazioni e pubbliche amministrazioni con le quali si trovano a collaborare, ma, allo stesso tempo, slega Random e spazi ad esso affini da

quella condizione di isolamento istituzionale nel quale appaiono reclusi. Si delinea così il loro reale apporto all'interno del settore artistico e culturale e la necessità di tutelarli.

Ringraziamenti.

I miei più sinceri ringraziamenti vanno a tutti coloro che mi hanno accompagnata, sostenuta e ascoltata durante questo percorso di studi e di ricerca.

In particolar modo desidero ringraziare la professoressa Baldacci per la disponibilità, l'incoraggiamento e il supporto mostrati durante lo svolgimento della mia tesi.

Ringrazio il professor Panozzo per gli importanti momenti di confronto e il cortese aiuto offerto durante la stesura dell'elaborato.

Un ringraziamento speciale a Paolo Mele, Annapaola Presta, Simona Casarano e Claudio Zecchi per avermi accolta all'interno della squadra di Random e avermi fatto riscoprire l'*estremo*.

Infine, ringrazio la mia famiglia per il sostegno costante e le mie amiche e i miei amici per esserci sempre.

Un grazie a Venezia per avermi circondata di bellezza.

.

CAPITOLO I

Il processo di indipendenza nell'arte: da *uscire dalla cornice* a *uscire dal sistema*

1.1 Il concetto di spazio indipendente

Sul sito di Luoghi del Contemporaneo, il progetto promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del MiBACT al fine di realizzare una mappatura dei *luoghi* dell'arte contemporanea sul territorio nazionale, compare, tra le varie tipologie che organizzano la raccolta, la categoria di “spazi indipendenti”. Stando alla definizione promossa da Luoghi del Contemporaneo con spazi indipendenti si intende «giovani realtà non profit, cresciute al di fuori degli ambienti istituzionali e del mercato, che operano sul territorio con la finalità di promuovere e sostenere linguaggi e realtà fuori dai circuiti ufficiali, stimolando la vivacità del dibattito sulla cultura visiva contemporanea. Questi luoghi sono in crescita e si autosostengono attraverso iniziative e attività espositive.»¹

Dal 2014 un'altra importante realtà istituzionale italiana quale il MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma ha avviato un progetto di ricerca intitolato *The Independents* dedicato al pensiero e alla pratica indipendente. Sul sito del progetto si legge che «The Independent vuole indagare le ricerche più innovative nella vasta costellazione di gruppi, spazi, realtà che si riconoscono sotto la complessa definizione dell'*indipendenza* – operanti nei perimetri disciplinari delle arti, dell'architettura, del design e delle Social Practice.²» Si continua affermando che «The Independent intende sfidare i limiti attuali delle istituzioni museali, elaborando nuovi modi per agire nella contemporaneità.³» Il progetto si articola su vari livelli includendo: una mappatura on-line, uno spazio dedicato all'interno del museo dove una realtà scelta di volta in volta può affermare la propria identità attraverso un progetto curatoriale, un magazine online (Garibaldi) e un summit internazionale

¹ *Luoghi del contemporaneo* <https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/tipologie> [ultimo accesso 06 dicembre 2020].

² *The independent Project* <http://www.theindependentproject.it/it/about/> [ultimo accesso 06 dicembre 2020].

³ Ivi.

annuale, occasione quest'ultimo, per confrontarsi e aggiornarsi su pratiche e progetti indipendenti innovativi.

Queste sono solo due delle testimonianze che dimostrano una crescente attenzione da parte del mondo istituzionalizzato per le realtà indipendenti che procedono in linea non contraria, ma alternativa al percorso promosso da musei, gallerie, fondazioni.

La ricerca di possibilità alternative al sistema istituzionalizzato non è tuttavia una pratica recente, bensì ha un'origine nota e riconosciuta che rimanda alle forme di occupazione di spazi abbandonati da parte di gruppi di artisti e creativi nelle aree più degradate di New York a partire dalla fine degli anni '60. Tali gruppi agivano con l'obiettivo di procurarsi spazi fisici dove poter creare ed esporre le proprie opere senza sottostare ad alcun tipo di vincolo dettato da policy museali, dal gusto dominante e dalle regole di mercato. Julie Ault, artista, curatrice e autrice dell'importante volume *Alternative Art New York* pubblicato nel 2002 dove cerca di delineare la storie delle principali esperienze alternative newyorkesi, definisce alternativo «tutto quanto mette in discussione le fondamenta e la missione di organizzazioni che dichiarano di coprire un particolare tipo di vuoto, di voler controbilanciare lo *status quo* dei circuiti commerciali, di rivolgersi alle esigenze di artisti e di tipi di pubblico non presenti altrove, o di essere se stessi contro ciò che è stabile, contro l'istituzione, dunque sperimentali, fondati e gestiti dagli artisti stessi, incentrati su preoccupazioni di carattere artistico e qualsiasi combinazione di quanto poc'anzi espresso».⁴

Una definizione complessa e radicale ma che evoca un'immagine di questi spazi come realtà libere di autodefinirsi e autoregolarsi, che si opponevano alla freddezza e asetticità del *white cube* e alle sue logiche di mercato, e promuovevano forme d'arte innovative e dirompenti che, come spesso è accaduto, hanno segnato svolte importanti nello sviluppo delle pratiche artistiche contemporanee. La produzione artistica prodotta all'interno di queste realtà ha da sempre catturato l'attenzione degli addetti ai lavori venendo poi spesso inglobata all'interno delle strutture istituzionali. Va dunque approfondito il rapporto che tra queste due realtà espositive intercorre, un rapporto che si è modificato negli anni e che, se inizialmente è apparso come un tentativo di opposizione da parte degli *indipendenti* verso il sistema si è poi trasformato in una

⁴ J. Ault, *Alternative Art New York 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, p. 14. Se non altrimenti specificato le citazioni sono state tradotte dalla candidata.

possibilità di lavoro alternativa a questo e rispetto al quale subentrano libertà e vincoli differenti. A tal proposito è interessante considerare quanto afferma Serena Carbone su *NEXST*, piattaforma volta alla creazione di una rete internazionale delle pratiche indipendenti e *osservatorio in progress sul settore no-profit*⁵. Carbone che «oggi l'organizzazione che sostiene le pratiche indipendenti è simile a quella di una micro-comunità che opera dentro – e non separatamente – “la macro-comunità”, generando pratiche condivise che consolidano il senso di appartenenza alla stessa da parte di individui che si immaginano, si riconoscono e si “progettano al suo interno”⁶». Se consideriamo dunque le micro-comunità come queste espressioni dal basso, autonome e sperimentali, e la macro-comunità come il sistema istituzionale si percepisce dunque l'allineamento di queste due posizioni in relazione a un medesimo obiettivo culturale, di promozione e valorizzazione delle pratiche artistiche.

Questa visione trova un riscontro anche nelle parole di Lorenzo Balbo, attuale direttore del MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, per il quale «gli spazi indipendenti in Italia sono una realtà sempre più riconosciuta all'interno del sistema dell'arte. Per un'accurata ricerca sul panorama artistico italiano, è fondamentale considerare le loro programmazioni che si distinguono per la sperimentazione e la creazione di nuovi linguaggi. Parallelamente, il Museo ha oggi la responsabilità di presentare il risultato di queste ricerche.⁷» Dalle parole di Lorenzo Balbo risulta per l'appunto la presenza di un rapporto sinergico tra realtà indipendenti e realtà istituzionalizzate, in quanto le prime caratterizzate da una forte carica sperimentale fungono da fucine artistiche, generatori di idee ed espressioni innovative che devono necessariamente essere monitorate e prese in considerazione dai musei, canali istituzionali di promozione e valorizzazione delle pratiche contemporanee.

Quando si parla di spazi indipendenti ci si riferisce indirettamente ad associazioni no-profit, *artist-run-spaces*, *project spaces*. Le nomenclature sono variegata, ma quello su cui ci si vuole qui concentrare sono realtà che si occupano di produzione e promozione di arte contemporanea agendo in maniera autonoma e distaccata dal mero

⁵ *NEXST*, <http://www.nesxt.org/indipendenti/> [ultimo accesso 10 dicembre 2020]

⁶ *Ivi*.

⁷ L. Balbi, “Il non-profit in Italia: una ricostruzione storica e alcune prospettive per un rapporto con le collezioni istituzionali”, in *rs548049170_1_69869 TT*, materiali a. c. di P. Mele, E. Vavarella, C. Zecchi, Mousse, Milano, 2020, pp. 94- 99, qui p. 94.

perseguimento del profitto e adesione a regole di mercato, proponendo progettualità creative e originali. Questi sono luoghi di partecipazione, scambio e condivisione, volti alla ricerca e alla sperimentazione artistica e culturale, caratterizzate da approcci multidisciplinari, da maggior flessibilità e allo stesso tempo precarietà in quanto non integrate all'interno di un sistema istituzionale. Per questo motivo diventa centrale la questione della sostenibilità economica al fine di comprendere quali siano i margini di azione di queste organizzazioni.

Il sintagma *spazio indipendente* diventa così emblematico per esprimere l'essenza di queste pratiche, ma allo stesso tempo per porre l'attenzione a delle contraddizioni di fondo che concetti così radicali, come quello di indipendenza, possono generare. La nozione di spazio risulta centrale all'interno del discorso di produzione artistica contemporanea in quanto lo spazio è esso stesso elemento materiale con il quale ci si deve confrontare per la produzione dell'opera. Allo stesso modo nel corso del Novecento si è consolidata l'idea per cui produrre un'opera significhi esporla all'interno di uno spazio, uno spazio legittimante che conferisca a quel lavoro lo status di opera d'arte. Il rapporto tra opera d'arte e spazio si può dunque interpretare attraverso un duplice significato che viene ben riassunto dal sottotitolo del volume di Francesco Poli e Francesco Bernardelli *Mettere in scena l'arte contemporanea*, sottotitolato *Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*.

Il termine *indipendenti* apre a una questione più complessa, poiché se da un lato si riallaccia alla necessità di artisti e curatori di svincolarsi da dinamiche, spazi, costrizioni imposte dall'alto, dall'altro si ricollega alla ricerca di una sostenibilità alternativa, che garantisca continuità a queste modalità operative, gestionali e organizzative autonome. Entrambe i concetti, quello di spazio e di indipendenza, saranno approfonditi nei seguenti paragrafi.

1.1.1 Lo spazio nell'arte: da “lo spazio dell'opera” a “lo spazio intorno all'opera”

«La storia dell'arte moderna è strettamente inquadrata in quello spazio [lo spazio espositivo], o meglio, essa può essere messa in relazione con i cambiamenti che hanno

investito quello spazio e il nostro modo di considerarlo.⁸» Questo è quanto affermato da Brian O'Doherty nel suo testo *Osservazioni sullo spazio espositivo* inizialmente pubblicato su *Artforum* e successivamente riunito insieme ad altri quattro saggi all'interno della raccolta *Inside the White Cube, L'ideologia dello spazio espositivo*, considerata uno tra gli scritti fondamentali sul tema dell'evoluzione dello spazio espositivo nel corso del '900. In particolare O'Doherty ripercorre all'interno di questi scritti le principali vicende che hanno portato alla nascita di una modalità espositiva propria della modernità: il *white cube*. L'autore afferma infatti come, con il passaggio dalla pittura da cavalletto ad una pittura basata sulla coltivazione del piano pittorico, massima espressione del modernismo americano, sia apparso un nuovo modo di esporre le opere che ha inevitabilmente influenzato anche il modo di guardarle e di conseguenza giudicarle. O'Doherty afferma che «il modo di appendere un dipinto fornisce molte indicazioni su ciò che viene esposto, esso esprime un'interpretazione e un giudizio di valore, ed è inconsapevolmente influenzato dal gusto e dalla moda».⁹ La pittura da cavalletto, caratterizzata da una potenza illusionistica generata da un uso sapiente della prospettiva, trova la sua perfetta collocazione sulle mura tappezzate di quadri dei Salon parigini di inizio '800, dove, come dimostra l'opera di Samuel F.B. Morse *La Galleria Del Louvre* (1831-1833), i dipinti venivano giustapposti in un apparente disordine gli uni accanto agli altri. Allestimenti questi che appaiono inconcepibili al gusto contemporaneo, lontani dalle attuali modalità espositive ma che erano supportati da una differente considerazione dell'opera in quanto «ciascun dipinto era considerato un'entità autonoma ed era totalmente isolato dal suo incombente vicino da una massiccia cornice esterna, e al suo interno grazie a un sistema prospettico complesso¹⁰». Insieme alla prospettiva dunque la cornice giocava un ruolo fondamentale, «necessaria quanto la bombola di ossigeno al sub¹¹» in quanto margine della scena raffigurata, di fronte alla quale, grazie al gioco prospettico «[l'occhio dell'osservatore] si astrae dal suo ancoraggio corporeo ed è proiettato nel

⁸ B. O'Doherty, "Osservazioni sullo spazio espositivo", in *Inside the white cube, l'ideologia dello spazio espositivo*, (2012) materiale a. c. di B. O'Doherty, tr. it della II ed. (2017) di I. Inserra e M. Mancini Johan & Levi, Monza, pp. 21-34, qui p. 22.

⁹ Ivi p. 29.

¹⁰ Ivi p. 24.

¹¹ Ivi p. 25.

dipinto come un sostituto in miniatura per abitare e metterne alla prova le articolazioni spaziali.»¹² L'incastro prospettico attirava l'occhio dell'osservatore al suo interno, smaterializzando la sua umana corporeità, svincolandolo dallo spazio fisico nel quale si trovava. «Nulla suggerisce che lo spazio all'interno possa prolungarsi ai suoi lati»¹³ giustificando così la tendenza all'affastellamento nell'allestimento delle opere.

Tuttavia questo modello raffigurativo inizia ad essere messo in crisi con «i quadri in cui l'atmosfera e il colore corrodono la prospettiva.¹⁴» In particolar modo è con l'impressionismo che si compie la rottura principale. La portata innovatrice di quest'arte si coglie nella nuova esperienza del vedere che questa comporta.

La pittura impressionista si caratterizza per una resa soggettiva, dunque legata alla singolare percezione dell'artista di una realtà oggettiva, moderna, quotidiana. Come nota Meyer Schapiro la grandezza degli impressionisti risiede nel riuscire a «riprodurre sulla tela il contenuto dell'altrimenti elusivo momento dell'impressione¹⁵». Tuttavia, per la resa di queste sensazioni, gli artisti impressionisti ricusano un'organizzazione prospettica dello spazio, prediligendo una pittura veloce, fatta di piccoli e rapidi tocchi di colore che riesca a tradurre una sensazione istantanea. Continua poi Shapiro affermando che «tale nuovo approccio al colore era una delle radici del disagio del pubblico di fronte alla pittura impressionista.¹⁶» Di fronte ai quadri impressionisti l'osservatore non ritrova infatti quelle regole-guida conferite dalla prospettiva, ma si trova di fronte a una nuova bidimensionalità figurativa dove i volumi sono solamente evocati in un effetto d'insieme. Afferma Schapiro che di fronte a queste opere gli spettatori solo arretrando a una maggiore distanza dalla tela «potevano anche essere affascinati dall'effetto, perché scoprivano inaspettatamente che spostando il loro corpo e modificando il loro punto di vista potevano magicamente portare alla luce un'immagine riconoscibile»¹⁷. La svolta segnata dall'esperienza impressionista viene definita da O'Doherty come «l'avvio della spinta decisiva che avrebbe finito per

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ M. Schapiro, *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, tr. it. di P. Cavallini, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008, p. 53.

¹⁶ Ivi p. 63.

¹⁷ Ibidem.

trasformare il concetto stesso di quadro, la maniera di appenderlo e, in definitiva, lo spazio espositivo: il mito della piatezza che divenne il potente stratega nella lotta della pittura per l'autodefinizione»¹⁸.

Va considerato che proprio con lo sviluppo dell'arte impressionista si inizia a costituire un vero e proprio mercato dell'arte inteso nel senso moderno del termine. In particolare, si inizia a porre maggiore attenzione al valore commerciale delle esposizioni artistiche, le quali iniziano ad essere impostate secondo regole strategiche al fine di suscitare l'interesse dei collezionisti e aumentare le vendite. In questo senso il gallerista Paul Durand Ruel (1831-1922) principale sostenitore dell'arte impressionista diventa espressione del nuovo mercante d'arte, innovatore, anticipatore di strategie commerciali che sarebbero successivamente diventate i modelli di riferimento per l'attività delle gallerie artistiche.

«Le sale d'esposizione erano molto ampie, e sebbene fosse possibile organizzare in esse delle mostre, il mercante si rese conto che ogni oggetto sarebbe sembrato più piccolo in una stanza grande, e di conseguenza i prezzi richiesti più alti che se le opere fossero state esposte in spazi più raccolti.»¹⁹ Questa dichiarazione sulle scelte espositive di Durand Ruel lascia ben intendere come la galleria d'arte diventa un luogo portatore di interessi economici, elemento centrale che tornerà nella definizione del *white cube*.

Quali sono le caratteristiche del *white cube*? Questo si presenta come uno spazio bianco, freddo, asettico, svuotato da elementi decorativi e qualsiasi altro supporto che possa rappresentare un ostacolo per la visione dell'opera. All'interno del *white cube* l'arte è «isolata da tutto quello che potrebbe nuocere alla sua autovalutazione. In questo modo lo spazio acquisisce una presenza che è tipica dei luoghi in cui le convenzioni si preservano attraverso la reiterazione di un sistema chiuso di valori. La sacralità di una chiesa, il formalismo di un'aula di tribunale, il fascino di un laboratorio sperimentale.»²⁰ All'interno di questo spazio la vita vera non esiste, ci si trova in una condizione di trascendente eternità, distaccata dal contingente, dal reale e per questo

¹⁸ B. O'Doherty, *Osservazioni sullo spazio espositivo*, cit., p.25.

¹⁹ C. Durand-Ruel Godfroy, Paul Durant-Ruel's marketing practices, in "Van Gogh Museum Journal 2000", 2000 https://www.dbnl.org/tekst/van012200001_01/van012200001_01_0010.php [ultimo accesso 10 dicembre 2020].

²⁰ B. O'Doherty, *Osservazioni sullo spazio espositivo*, cit., p.22.

l'osservatore all'interno del *white cube* è necessariamente riconosciuto come *morto*. La reiterazione di questo sistema di valori e la condivisione di una determinata sensibilità diventano così pregnanti al punto da annullare l'imparzialità del *white cube* elevandolo a espressione di giudizio, manifestazione di un *contenuto*, estetico, sociale ed economico. Tutt'altro che neutrale il *white cube* è «uno spazio ghettizzato, una zona di sopravvivenza, un proto-museo con un collegamento all'atemporalità, un insieme di condizioni, un atteggiamento, un luogo senza identità, una reazione alla disadorna parete continua, una camera magica, un concentrato della mente, forse un errore.²¹»

L'arte d'avanguardia trova la sua massima celebrazione all'interno del *white cube* che diventa la modalità espositiva tipica del '900 provvedendo a esibire il lavoro artistico così da legittimare il suo ingresso nel mondo dell'arte ed elevandolo a una dimensione sacrale. Con il *white cube* afferma O'Doherty «la trasposizione della percezione – dalla vita verso i valori formali – avviata dal modernismo trova qui il suo completamento».²² Tuttavia, ci sono momenti nel corso del XX secolo che hanno espresso in modo più radicale la «deflagrazione dell'arte nello spazio e nel tempo» instaurando relazioni di volta in volta innovative tra arte e spazio, inteso sia in senso materiale come parte integrante dell'opera, sia come contesto nella quale l'opera è inserita. È interessante considerare queste esperienze per comprendere l'importanza del concetto di spazio nella pratica artistica contemporanea.

È con le avanguardie storiche, termine utilizzato per intendere i movimenti artistici e letterari dalla forte carica innovativa sorti prima della Prima Guerra Mondiale, che l'arte esce dalla cornice istituendo un rapporto nuovo, moderno con lo spazio espositivo. Questi movimenti hanno infatti generato una rottura all'interno del panorama artistico e culturale di inizio 900 incentivando una trasformazione radicale delle pratiche artistiche.

O'Doherty riconosce l'operazione cubista del collage come momento di svolta, azione in grado di generare cambiamento istantaneo all'interno della relazione spazio-opera-osservatore. Si sottolinea come in seguito alla comparsa del collage cubista si è «ormai incapaci di tenere insieme un soggetto in uno spazio troppo poco profondo per

²¹ B. O'Doherty, "Il contesto come contenuto", in *Inside the white cube, l'ideologia dello spazio espositivo*, (2012) materiale a. c. di B. O'Doherty, tr. it della II ed. (2017) di I. Insera e M. Mancini Johan & Levi, Monza, pp. 55-72, qui p. 68.

²² B. O'Doherty, *Osservazioni sullo spazio espositivo*, cit., p.23.

contenerlo, i molteplici punti di fuga del dipinto cubista si riversano nella stanza con l'osservatore, il cui punto di vista rimbalza dall'uno all'altro»²³. L'inserimento di elementi materiali nella superficie opaca della tela comporta l'introduzione del mondo reale, impuro, materiale nel piano pittorico che avrà numerose declinazioni nelle varie sperimentazioni artistiche del Novecento. La grande rottura esercitata dall'operazione cubista sta nel fatto che «se il piano della tela definiva la parete, il collage inizia a definire l'intero spazio»²⁴.

Fondamentale è stato l'apporto dei Futuristi italiani prima avanguardia storica riunita intorno al Manifesto del movimento redatto da Filippo Tommaso Marinetti nel 1909. Ma è nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912 in cui Umberto Boccioni introduce per la prima volta il concetto di *scultura d'ambiente* considerata come una necessaria evoluzione del lavoro scultoreo, affrancato da fermezza e staticità, posto ora in relazione allo spazio in cui questo è inserito; spazio e oggetto entrano in dialogo per creare un'unica entità, superando ogni divario tra opera e contesto. Dinamismo e velocità, valori centrali nella poetica futurista, possono essere espressi solo con un superamento della staticità scultorea, intenzione alla base del capolavoro di Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio*. Allo stesso modo, si è rivelato centrale il contributo di altri artisti futuristi, in particolare Balla e Depero. Questi ultimi all'interno del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* parlano di «estensione dell'intervento creativo dell'opera oggetto all'opera come spazio»²⁵, intento che trova una corrispondenza nelle operazioni progettuali riguardanti il *Bal Tic-Toc* realizzato da Giacomo Balla e il *Cabaret del Diavolo* di Depero. Tuttavia si può notare come questi lavori siano limitati a un intento puramente decorativo dello spazio.

È all'interno di altri due movimenti artistici di inizio '900 che si rintracciano i primi due ambienti²⁶: *Ambiente Proun* di El Lissitzky e il *Merzbau* di Kurt Schwitters.

²³ B. O'Doherty, "L'Occhio e lo Spettatore", in *Inside the white cube, l'ideologia dello spazio espositivo*, (2012) materiale a. c. di B. O'Doherty, tr. it della II ed. (2017) di I. Inserra e M. Mancini Johan & Levi, Monza, pp. 35-54, qui p. 36.

²⁴ Ivi, p. 37.

²⁵ G. Balla, F. Depero, "Ricostruzione futurista dell'universo", citato in F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza, 2016 p 21.

²⁶ Germano Celant afferma come «l'intervento ambientale si distingue dall'opera oggettiva proprio in quanto rimanda all'intenzione di risultare un lavoro relativo a un determinato contesto» in Germano Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Venezia-Milano, 1976, p.5.

L'ingresso degli *ambienti* in campo artistico è fondamentale in quanto il soggetto artistico non è più identificato in un preciso oggetto tangibile ma si allarga ad un *contesto*. Germano Celant afferma infatti che operazioni di questo tipo stimolano «un senso di reciprocità basato su una mutualità reale in cui l'arte crea lo spazio ambientale nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte»²⁷

O'Doherty riconosce El Lissitzky, artista costruttivista, come colui a cui «dobbiamo il primo serio tentativo di incidere sul contesto in cui l'arte moderna e lo spettatore si incontrano»²⁸ in quanto «nell'inventare la mostra moderna, ricostruì lo spazio museale».²⁹

L'*Ambiente Proun*, presentato alla grande Esposizione Internazionale d'Arte di Berlino del 1923, è costituito da una stanza con sei superfici, quattro laterali più pavimento e soffitto, da interventi pittorici e da elementi scultorei. L'interrelazione tra questi elementi afferenti ad ambiti artistici differenti costituisce l'opera d'arte. La grande innovazione di questo progetto risiede nel fatto che la stanza «non è utilizzata come un contenitore ma diventa mezzo espressivo totale con una interazione plastica tra pittura, scultura, architettura e funzione espositiva».³⁰

Sempre a partire dal 1923 ha inizio la lavorazione di un lavoro *in progress* che continua a espandersi e arricchirsi per ben 13 anni fino ad essere poi distrutto nel 1943: il *Merzbau* di Kurt Schwitters, esponente del dadaismo tedesco.

²⁷ Ibidem.

²⁸ B. O'Doherty, *Il contesto come contenuto*, p. 72.

²⁹ Ibidem.

³⁰ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, p.22.



Figura 1

Il *Merzbau* risponde ad un'esigenza propria dell'artista di accumulazione di elementi casuali e sconnessi tra loro poi ricomposti secondo un sistematico disordine all'interno della sua casa studio. Ciò che si cela dietro questo apparente caos è un archivio atipico dell'esperienza individuale dell'artista tedesco raccontata attraverso gli oggetti con cui è entrato in contatto nel corso di quegli anni e hanno stimolato la sua curiosità. Riguardo le modalità impiegate per la costruzione della *La cattedrale della miseria erotica*, nome ufficiale del *Merzbau*, Schwitters racconta che «quando m'imbatto in qualcosa che mi sembra adatto alla *KdeE [Kathedrale des erotischen Elends]* lo raccolgo, lo porto a casa, lo attacco e lo dipingo, sempre badando bene al ritmo d'insieme. Poi arriva il giorno in cui capisco di avere tra le mani un cadavere, i resti di un movimento artistico ormai superato. A quel punto li lascio in pace, mi limito a coprirli in tutto o in parte con altre cose, perché sia chiaro che sono stati declassati. A mano a mano che la struttura cresce, appaiono valli, cavità e grotte che conducono una vita propria al suo interno.»³¹ Infatti, queste cavità e grotte acquistano un valore evocativo, ricche di significati e rimandi che vanno da riferimenti autobiografici, politici, sociali, culturali a mistici ed erotici.

Fondamentale è stato il contributo di Duchamp la cui produzione artistica costituisce una sfida ai canoni tradizionali. L'artista francese infatti, mettendo in discussione il concetto stesso di arte a partire dai suoi celebri *readymade*, provoca una vera

³¹ B. O'Doherty, *L'Occhio e lo Spettatore*, cit., p. 40.

rivoluzione artistica. Alla stregua della ricerca dadaista di creare un'unione totale tra arte e vita, Duchamp rispecchia al meglio l'idea di uomo-artista anticonformista, fuori dagli schemi, provocatore e trasformatore.

Il suo genio è stato protagonista di due particolari eventi ormai divenuti centrali nella storia dell'esposizioni artistiche: l'*Exposition Internationale du Surréalisme* alla Galerie des Beaux Arts di Parigi del 1938 e *First Papers of Surrealism* realizzata a New York presso le sale dell'associazione *Coordination Council of French Relief Societies* nel 1942.

In occasione di queste due mostre Duchamp non agisce in veste di artista ma in qualità di «regista di tutto l'evento espositivo»³², spiazzando gli osservatori con allestimenti radicali e innovatori. Nel caso della mostra parigina ricopre l'intero soffitto dello spazio espositivo con 1200 sacchi di carbone, impedendo all'osservatore una regolare visita della mostra generando un forte senso di oppressione. Riferendosi alla mostra parigina O'Doherty afferma che Duchamp «nel *white cube* mise piede per la prima volta nel 1938 e ne inventò il soffitto, se per invenzione intendiamo l'acquisita consapevolezza di quello che decidiamo di non vedere, ossia diamo per scontato»³³. Lo struttura architettonica dello spazio viene così accentuata, si impone alla vista dell'osservatore, il quale inevitabilmente ne prende atto. Lo spazio espositivo, il *white cube*, non è un luogo neutro. Duchamp ne riconosce la potenza intrinseca e decide di renderla protagonista andando a dare visibilità a ciò che non era mai stato considerato nel mondo dell'arte: il soffitto.

In occasione della mostra di New York invece lo spettatore si trova all'interno di uno spazio totalmente ostruito da sedici miglia di filo disposto in modo da creare una ragnatela a misura d'uomo che nega la vista delle opere. Si tratta di un intervento invadente, eccessivo. Il filo impedisce all'osservatore di avvicinarsi alle opere, interponendosi tra loro, ostacolandone la visione. Le stratificazioni di filo, come una sottolineatura della parola, accentuano la presenza dello spazio espositivo, di fronte al quale le opere sono poste in secondo piano. «La seconda volta, quattro anni più tardi, ci si rende consapevoli di ogni particella dello spazio interno».³⁴ Attraverso i due

³² F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit. p 25.

³³ B. O'Doherty, *Il contesto come contenuto*, cit. p.56.

³⁴ *Ibidem*.

allestimenti di Duchamp il rapporto tra opera e spazio è completamente ribaltato rendendo quest'ultimo il vero protagonista delle mostre, portando alla massima attenzione quella caratteristica di *contesto come contenuto*³⁵ che O'Doherty riconosce al *white cube*.

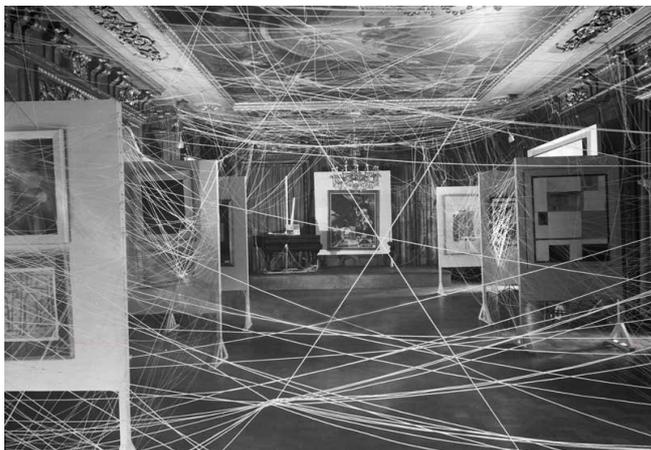


Figura 2

Nel Secondo Dopoguerra le innovazioni spazialiste apportate dall'arte di Fontana diventano emblematiche dei cambiamenti avvenuti all'interno del rapporto tra arte e spazio. Nel tentativo di realizzare opere che superino i confini insiti nel fare pittorico e scultoreo, Fontana realizza lavori che istaurano nuove relazioni ambientali grazie a un uso concreto di spazio e luce. Già con *Ambiente spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera*, suo primo ambiente presentato alla Galleria del Naviglio di Milano nel 1949, un nuovo paradigma sul rapporto tra arte e spazio viene presentato. La lezione di Fontana sarà uno dei punti di partenza per il lavoro degli *operatori* dell'Arte Programmata per i quali «lo spazio architettonico era utilizzato come campo di azione allargata per interventi ottico-cinetici finalizzati a coinvolgere lo spettatore all'interno di strutture percettive, con spiazzanti effetti retinici e psicologici»³⁶. Tra i gruppi impegnati in queste ricerche si ricorda il Gruppo N a Padova, il Gruppo T a Milano, sorti tra il 1959 e 1960, Gruppo Zero a Düsseldorf attivo dal 1957 e il GRAV *Group de Recherche d'Art Visuel* sorto nel 1960 a Parigi.

³⁵ B. O'Doherty, *Osservazioni sullo spazio espositivo*, cit., p. 22.

³⁶ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 27.

Nel 1959, sempre in area milanese, compare la rivista *Azimuth* diretta da Piero Manzoni ed Enrico Castellani, fondatori anche della Galleria Azimut. La rivista diventa espressione di un'insoddisfazione generale e dà voce alla «necessità di produrre opere diverse dai “quadri” e di non praticare più la “pittura” e dunque di trovare alternative alle regole di mercato»³⁷. Questo stesso scopo è alla base delle scelte operative che caratterizzano l'attività della galleria. Azimut diventa in breve tempo un centro di riferimento per artisti nazionali ed internazionali, aperto alle sperimentazioni più innovative, svincolato dai meri interessi commerciali propri delle gallerie artistiche del tempo rappresentando, in questo modo, uno dei primi esempi di spazi indipendenti nel panorama italiano.

Negli stessi anni a Parigi la galleria Iris Clert ospita due eventi di fondamentale importanza, rivoluzionari e scioccanti, legati all'ambito dei *Nuovi Realismi*. Nel 1958 Yves Klein inaugura nella galleria parigina la mostra *Le Vide ou La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, dove, come anticipato da parte del titolo il protagonista è il vuoto. Gli spettatori si trovano in uno spazio privato di qualsiasi elemento di arredo e decoro, con le pareti pitturate di bianco mentre le vetrine esterne e la porta principale coperte da tendaggi in Blue IKB (International Klein Blue). L'artista afferma che l'intento della mostra era rendere lo «stato pittorico sensibile (...), la creazione di un ambiente, d'un clima pittorico reale e proprio per questo invisibile»³⁸. L'arte di Klein, ricca di rimandi spirituali dovuti anche alla forte passione per la cultura orientale, vuole proporsi come «una radicale e inedita apertura mentale e materiale dell'arte alla vita e alla realtà».³⁹

Due anni dopo, la stessa galleria parigina diventa oggetto di un nuovo intervento altrettanto radicale. Arman, in una sorta di successione dialettica che parte da Klein, presenta la mostra *Le Plein*, dove l'intero spazio espositivo è riempito di oggetti di varia natura accumulati tra loro dal pavimento al soffitto. All'interno della galleria si

³⁷ G. Contessi, “Arte Programmata” in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), materiali a. c. di F. Poli, Electa, Milano, 2016, pp. 46-69, p. 56.

³⁸ Y. Klein, “La specializzazione della sensibilità allo stato di materia in sensibilità pittorica stabilizzata” in G. Martano, *Yves Klein, il mistero ostentato*, Martano, Torino, 1970, citato in F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p.29

³⁹ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 29.

trovavano biciclette arrugginite, radiatori d'auto, lampadine, dischi rotti, radio, bidet, binocoli ma anche dei quadri d'autore. Con il gesto di Arman «la galleria si trasforma, a metà tra un magazzino di robivecchi e una discarica di rottami, visibile solo da fuori attraverso la vetrina».⁴⁰

Iris Clert è stata una figura lungimirante che è riuscita ad anticipare i tempi attraverso le sue scelte espositive. Oltre le sopracitate mostre, fu lei in occasione della Biennale di Venezia del 1964 a proporre una versione galleggiante della sua galleria che per quel periodo si spostò su un battello veneziano proponendosi come “Biennale Flottante”. Un gesto riproposto dal gallerista romano Fabio Sargentini in occasione del progetto del 1976 *L'attico in viaggio: navigazione del Tevere* durante il quale utilizzò un barcone in veste di spazio-galleria per navigare il fiume.

Un'ulteriore spinta verso la rottura con i canoni non solo espositivi ma anche relativi al rapporto tra arte e spettatore è stata generata dalle pratiche performative. Con questo termine si va a indicare un ampio numero di lavori artistici dove il *focus* principale risiede nell'utilizzo attivo del corpo dell'artista, fino a richiamare talvolta la partecipazione diretta dello spettatore.⁴¹ La produzione artistica dunque non si vede più formalizzata in oggetti reali, tangibili, bensì in azioni, avvenimenti, processi, relazioni che di volta in volta si instaurano in determinati luoghi con un numero variabile di soggetti coinvolti. Un esempio è il gruppo giapponese Gutai, la cui traduzione del nome è *concretezza*, fondato nel 1954 da Jiro Yoshihara e Shozo Shimamoto. L'intento della loro produzione è «l'esaltazione della diretta azione vitalistica degli artisti sulla materia e nello spazio ambientale»⁴². L'esperienza di Gutai, insieme ad altre produzioni come agli *events* di John Cage e gli *assemblages* dadaisti, preparano la strada per gli *happenings* e gli *environments*, dove l'unione tra arte e vita trova la sua massima espressione. Afferma il loro teorico Allan Kaprow «gli *environment* non sono stati concepiti solo per integrare gli spettatori nel lavoro; essi dovevano immergersi il più possibile negli spazi reali e nei contesti sociali i cui erano collocati. Dovevano uscire dal contesto troppo chiuso dell'arte (studi, gallerie, musei)

⁴⁰ Ivi., p. 30.

⁴¹ A. Vettese, “Dal corpo chiuso al corpo diffuso”, in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), materiali a. c. di F. Poli, Electa, Milano, 2016, pp. 188-221, qui p. 194.

⁴² Ibidem.

per immergersi nella natura e nella vita urbana. Ma a questo punto si sono trasformati in *happening*»⁴³. In particolare, gli *happening*, il cui significato si riallaccia al verbo *to happen* ovvero *accadere*, erano azioni che prevedevano una parte strutturata e decisa dall'autore e una parte in cui il pubblico veniva lasciato libero di intervenire, continuare e concludere l'azione artistica. Come nota Angela Vettese con gli *happening* «viene sovvertita l'idea di quadro salutata dal critico Clement Greenberg come l'unica possibile, ovvero astratto e composto da un colore tanto piatto da risultare pittura»⁴⁴. L'arte non è più una riflessione sul proprio mezzo, affrancata dalla vita reale e dal contingente, l'arte è partecipativa, è uno scambio, un rapporto. Dunque, si rompe definitivamente in legame con quel modello artistico che trovava nel *white cube* il raccoglitore ideale, dove l'autonomia dell'opera d'arte viene garantita e supportata dalla galleria. Tuttavia, malgrado le dure parole che lo stesso O'Doherty avanza nei confronti del *white cube* manifestando la necessità di apertura verso la vita vera, il contingente, la realtà, riconosce come questo sia «l'unica grande convenzione attraverso cui l'arte viene fruita, ciò che lo rende stabile è la mancanza di alternative»⁴⁵.

A dimostrazione di ciò fanno notare Francesco Poli e Francesco Bernardelli, come, sebbene gli *happening* di Kaprow esprimano al meglio quella unione poetica e feconda tra arte e vita, tutti questi interventi artistici che sono avvenuti in spazi esterni alle gallerie, nel contesto urbano o naturale, «hanno sempre, in definitiva, mantenuto come epicentro culturalmente ed esteticamente legittimante lo spazio espositivo e operativo delle gallerie (e poi dei musei).»⁴⁶

Sono sempre le gallerie fanno da sfondo ai lavori di artisti Pop che intervengono all'interno dello spazio espositivo portando avanti una personale riflessione sul rapporto tra arte e vita. Di gran rilievo il contributo di George Segal e Claes Oldenburg che concorrono all'espansione dei confini dell'arte creando installazioni ambientali. Di particolare importanza, l'intervento *The Street* (1960) in cui Oldenburg ricreando

⁴³ A. Kaprow, "Introduction to a Theory", in *Bull Shit*, ottobre-novembre 1991, in Poli, Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 33.

⁴⁴ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 212.

⁴⁵ B. O'Doherty, *Il contesto come contenuto*, cit. p. 68.

⁴⁶ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 113.

all'interno della Judson Gallery una strada newyorkese deteriorata e piena di sporcizia, muove una critica sociale al degrado in cui versavano alcune aree della città. Un passo avanti viene compiuto con *The Store* (1961) dove l'artista utilizza come spazio espositivo un vero e proprio negozio riempiendolo di riproduzioni scultoree dei tipici prodotti di consumo delle famiglie americane del tempo.

L'influenza delle gallerie nel regolare la promozione e la distribuzione dell'arte in questi anni è testimoniata dal fenomeno di commercializzazione della Land Art. Con questo termine ripreso di un film di Gerry Schum si identificano quelle produzioni artistiche che a partire dagli anni 1967-1968 sono avvenute in aree remote e incontaminate del territorio americano, tra cui praterie, deserti e laghi salati. E se da un lato "questa dimensione naturale assoluta si oppone dialetticamente all'artificialità e alla fredda geometrica monumentalità delle metropoli", è noto il supporto finanziario di gallerie come la Dwan Gallery per la realizzazione di opere di *land artists* come *Spiral Jetty* di Robert Smithson. Fondamentale fu anche la mostra di artisti come Smithson, Walter de Maria, Richard Long, organizzata sempre dalla Dwan Gallery nel 1968 dove avviene ufficialmente «la trasformazione in *art works* degli *earth works*»⁴⁷. Grande consenso acquistano dunque le gallerie che da un lato modificano i loro spazi rendendoli più adatti alle nuove espressioni artistiche dall'altro «sono diventate un tipico e sofisticato modello di *chambre estétique* che ha una specifica connotazione a cui gli artisti devono in qualche modo adeguarsi, e da cui sono condizionati anche quando cercano di uscire dagli schemi di omologazione (estetica e commerciale) del sistema dell'arte.»⁴⁸ Proprio il crescente potere di gallerie ma anche musei intesi come massima rappresentazione del sistema, diventa il *focus* di alcune operazioni artistiche all'interno del gruppo dell'arte concettuale a partire dagli anni '60. Spostando l'attenzione dall'oggetto fisico, concreto, tangibile all'operazione concettuale compiuta dall'artista, si mette in crisi la canonica e tradizionale concezione di spazio espositivo. In particolar modo saranno gli artisti della cosiddetta Critica Istituzionale a mettere in discussione le relazioni sociali, politiche e ideologiche che compromettono la neutralità del sistema dell'arte influenzando anche l'esposizione delle opere. In quegli stessi anni un ulteriore allontanamento dall'ideale espositivo

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ivi, p. 114.

modernista è generato dalle prime sperimentazioni artistiche nel campo delle installazioni, performance, Body Art, dalla corrente Fluxus e dalla Video Arte che, escluse dai circuiti ufficiali, saranno i protagonisti del fervore culturale sorto intorno ai primi spazi alternativi newyorkesi.

1.1.2 Il concetto di indipendenza nelle produzioni artistiche

Sulla pagina dell'enciclopedia Treccani alla voce indipendenza si legge «la condizione di chi o di ciò che è indipendente, riferito sia a Stato o nazione, sia a persona o a cose, fatti ecc.» e continua, «con riferimento a singole persone, s'intende in genere la libertà da uno stato di soggezione, anche economica, o una condizione non subordinata o comunque autonoma». ⁴⁹ Indipendenza indica l'affrancamento da una condizione subalterna, di inferiorità rispetto a un altro elemento che sostiene la propria superiorità istituzionale, economica, intellettuale.

La domanda che ci si pone dunque riflettendo sul concetto di indipendenza nelle pratiche artistiche è da cosa gli artisti abbiano avvertito la necessità di emanciparsi e rendersi autonomi.

La moderna concezione dell'arte figlia del pensiero romantico, tende ad associare il fare artistico all'espletamento di un bisogno naturale, viscerale dell'artista. Creare arte come tentativo di appagamento di una necessità interiore, permettendo a quell'energia creatrice che pervade l'animo dell'artista di formalizzarsi in un'opera. Un'idea romantica di genio artistico, creatore, che si lega a una determinata concezione dell'arte come campo autonomo del sapere. Tuttavia, come dimostrano le ricerche di Larry Shiner⁵⁰, approfondendo quanto già affermato da Paul Oskar Kristeller, queste specifiche considerazioni di arte e artista genio sono frutto di un processo storico culturale ben delineato e che ci ha condotto all'attribuzione di particolari significati a questi concetti.

⁴⁹ Indipendenza, Treccani <https://www.treccani.it/vocabolario/indipendenza/> [ultimo accesso 15 dicembre 2020].

⁵⁰ L. Shiner, *L'Invenzione dell'arte*, tr. it. a c. di N. Prinetti, Einaudi, Torino, 2020.

Bisogna dunque considerare l'insieme di variabili che entrano in gioco all'interno del processo creativo, come il fattore economico, il rapporto tra arte e mercato, le richieste della committenza, e il rapporto con il sistema dell'arte visto come giudice istituzionale in grado di stabilire cosa sia e cosa non sia arte.

I primi tentativi di opposizione a un'istituzione artistica nella modernità, che hanno poi condotto al delinarsi del sistema dell'arte così come lo intendiamo oggi, sono avvenuti in Francia nella seconda metà dell'Ottocento. Il mondo dell'arte era controllato e posto sotto la ferrea attenzione dell'Académie des Beaux Arts, l'organizzazione ufficiale delle arti plastiche. Questa istituzione viene fondata nel 1648 da Colbert e raggiunge il periodo di massimo splendore sotto Napoleone.

L'Académie diventa non solo la massima espressione del gusto dominante, ma organo di gestione di un rigido sistema di formazione e produzione artistica. Per un giovane artista, vi era un *iter* accademico ben preciso da seguire, di tappe da raggiungere al fine di ottenere fama e riconoscimento.⁵¹ «Fin quando il potere dell'accademia era dominante, l'artista, per far carriera, anche dal punto di vista del successo commerciale, doveva preoccuparsi innanzitutto dell'avanzamento istituzionale, in pratica come un funzionario di Stato.»⁵² Inoltre, erano i membri dell'Accademia a formare le giurie di selezione e valutazione delle opere che esponevano ai Salon, esposizioni ufficiali di pittura e scultura, mentre escludevano i lavori non ritenuti validi poiché non aderenti al gusto accademico. Tra questi «anche quelle (opere) di artisti innovatori che non si adeguavano alle loro direttive.»⁵³ Per un artista francese, ottenere una buona recensione al Salon era fondamentale in quanto sanciva la pubblica legittimazione del suo lavoro.

All'interno di questo sistema chiuso di valori, l'Accademia esercitava dunque il massimo controllo sulle produzioni artistiche, assicurandosi il potere di conferire un riconoscimento ufficiale al lavoro degli artisti e lo status di opera d'arte alle produzioni in linea con il gusto dominante.

L'istituzione inizia tuttavia ad entrare in crisi a partire dalla comparsa dei primi germi romantici. Durante la *querelle* tra Classicismo e Romanticismo, l'Accademia si

⁵¹ F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea* (1999), Editori Laterza, Bari-Roma, 2011, p. 4.

⁵² Ivi, p. 5.

⁵³ Ibidem.

conferma espressione di un tradizionalismo incapace di adattarsi alle nuove tendenze rifiutando un rinnovamento del proprio gusto artistico.

La prima chiara manifestazione di opposizione contro il controllo egemonico esercitato dall'Accademia si ha nel 1855 con Gustave Courbet quando durante l'Esposizione Universale di Parigi l'artista francese decide di installare, proprio di fronte alla sede del grande evento, il suo *Pavillon du Réalisme*. Con questo atto Courbet si impone di fronte all'Istituzione, rifiutando l'imposizione del canone accademico e delle strategie che lo sostenevano, affrancandosi dal sistema ufficiale dal quale era stato rifiutato ed istituendo il proprio spazio espositivo.

Dopo aver tentato di placare le critiche provenienti dai rifiutati al Salon, nel 1863 Napoleone istituisce il *Salon des Refusés*, che, come dimostra il nome, era destinato ad accogliere gli esclusi alle mostre ufficiali. Édouard Manet, vedendosi rifiutato la sua opera al Salon, espose *Le Déjeuner sur l'herbe* tra i *refusée*, ottenendo critiche sfavorevoli tra le voci ufficiali, «ma al contrario opera ammirata dalla minoranza più vitale e innovatrice»⁵⁴.

E proprio a partire dall'esempio artistico di Manet che si forma la nuova generazione di artisti indipendenti, gli impressionisti, dei quali si è già approfondita la portata innovatrice in ambito tecnico, artistico ed espositivo.

Dopo il fallimento del *Salon des Refusés*, solo nel 1884 si avrà una nuova esperienza alternativa all'evento ufficiale, il *Salon des Indépendants*, presieduto dalla Société des artistes indépendants.

Qualche anno prima anche in Inghilterra un gruppo di artisti originariamente riunito all'interno della Confraternita dei Preraffaelliti, tra cui Dante Gabriel Rossetti e Ford Madox Brown, avvertì l'esigenza di dar vita ad un nuovo sistema di promozione artistica di fronte al rigido controllo esercitato dalla Royal Academy di Londra. Saranno questi stessi artisti a dar vita nel 1858 all'Hogarth Club, una società per soli uomini nel centro di Londra, luogo di confronto e discussione artistica e spazio per l'organizzazione di mostre. Seppur della durata di soli quattro anni, L'Hogarth Club si pone tra i primi tentativi di opposizione da parte degli artisti stessi nei confronti di un sistema istituzionale elitario e gerarchico e come risposta al bisogno di creare nuovi paradigmi più inclusivi.

⁵⁴ Ivi, p. 7.

Questa nuova tendenza riformatrice, di rifiuto del gusto dominante imposto dall'alto si diffonde in tutta Europa, dando vita, a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, al fenomeno delle Secessioni, quelle azioni artistiche di rottura generate da una necessità di ribellarsi alla tradizione accademica. Tra queste è da ricordare l'esperienza della Secessione viennese dove un gruppo di artisti tra cui pittori, architetti, decoratori vicini al gusto dello *Jugendstil* austriaco si staccarono ufficialmente dall'Accademia di Belle Arti. Riuniti in un gruppo autonomo, questi artisti fondano una nuova sede per le esposizioni artistiche, il Palazzo della Secessione viennese, la cui direzione fu affidata a Gustav Klimt. L'intento del gruppo era quello di ricercare e proporre nelle esposizioni una nuova interazione tra le arti, dove arti decorative, pittura, arte applicata, scultura potessero unirsi tra di loro in un armonico dialogo. Un vero e proprio esempio di *Gesamtkunstwerk*, di opera d'arte totale, si ottenne nel 1902 con l'inaugurazione dell'esposizione dedicata a Beethoven.

Queste prime esperienze alternative, espressione di un malcontento da parte degli artisti di fronte ad un'istituzione uniformante ed allo stesso tempo retrograda, influenzeranno fortemente l'evoluzione artistica del Novecento, anticipando quella rottura definitiva operata dalle Avanguardie.

Non a caso la libertà artistica trova la sua massima espressione nella figura dell'artista d'avanguardia, radicale portavoce della novità, che manifesta apertamente il suo rifiuto a sottostare a canoni e scelte artistiche imposte dall'esterno. Tuttavia, come afferma O'Doherty, le grandi imprese rivoluzionarie che si susseguono nel corso della storia si condensano «in attesa delle revisioni che ingloberanno l'avanguardia nella tradizione»⁵⁵. Tradizione intesa come adesione a un *sistema* che tende a rafforzarsi e ingrandirsi, inglobando tutte quegli slanci di rottura che hanno caratterizzato le operazioni artistiche. «In effetti l'arte d'avanguardia nata in opposizione radicale all'arte accademica e tradizionalista, legata ai valori ideologici ed estetici della cultura dominante, è diventata a sua volta la forma d'arte figurativa dominante, istituzionalmente legittimata anche, e soprattutto, dai musei.»⁵⁶

Se prima questa operazione legittimante era nelle mani dell'istituzione ufficiale dell'Accademica, adesso il riconoscimento dello status d'opera d'arte è nelle mani di

⁵⁵ B. O'Doherty, *Osservazioni sullo spazio espositivo*, cit., p 21.

⁵⁶ *Ibidem*.

un sistema dell'arte che regola i processi artistici, delineando i confini entro cui l'arte può essere fatta e riconosciuta. È nei confronti di questo sistema che molti artisti nel corso del XX secolo rivendicano un bisogno di emancipazione e utilizzano il loro lavoro per mettere in mostra le contraddizioni interne al sistema stesso.

1.2 Arte, Sistema e Istituzione

L'idea di sistema dell'arte si è sempre più radicata nel corso del '900 definendo l'insieme di ruoli, attività, strutture, e le relazioni che intercorrono tra di essi, che regolano le varie fasi di produzione, promozione, circolazione così come il mercato di opere d'arte contemporanea. Un sistema caratterizzato da numerose figure i cui ruoli sono mutevoli e flessibili e che interagiscono con differenti contesti che vanno dai musei alle fiere, dalle gallerie alle esposizioni temporanee. La totalità di scambi e interconnessioni che di volta in volta si instaurano tra questi elementi costituiscono la base del sistema dell'arte contemporanea.

Nel 1972 il critico d'arte inglese Lawrence Alloway all'interno dell'articolo *Rete: il mondo dell'arte come descritto da un sistema* pubblicato su *Artforum* utilizza per la prima volta la definizione di sistema dell'arte inteso come la rete di contesti che vedono protagonista il lavoro artistico. Considerato il primo essenziale passaggio verso il pubblico riconoscimento, si parte dallo studio dell'artista in quanto luogo dove avviene una prima presentazione dell'opera ai propri *peers*. Lo *step* successivo prevede un'esposizione dinanzi a un pubblico più ampio di intenditori dove l'opera può essere acquistata e dunque entrare nelle casse di un museo o una galleria. A tutto questo si aggiunge un *contesto letterario* fatto di recensioni, articoli, pubblicazioni dove l'opera artistica diventa «soggetto dell'informazione».

Un meccanismo intricato di presentazioni, opinioni, spostamenti e interessi che si pone come base necessaria per la legittimazione dell'opera in quanto tale e che si delinea attraverso la distinzione tra due principali fasi che sono consequenziali tra loro: la produzione e la distribuzione dell'opera. Tuttavia, nota Alloway che, come conseguenza della grande distribuzione che l'opera ottiene all'interno dei contesti pubblici, questa «acquista significati non previsti dall'artista e abbastanza diversi da quelli dell'iniziale presentazione del lavoro nello studio»⁵⁷. L'opera cessa dunque di essere il semplice lavoro realizzato da un artista, portatore di un determinato significato ed espressione di una precisa intenzionalità artistica ma diventa oggetto di

⁵⁷ L, Alloway, *Network: the art world described as a system*, in "Artforum", n. 11 settembre 1972 <https://www.artforum.com/print/197207/network-the-art-world-described-as-a-system-33673> [ultimo accesso 18 dicembre 2020].

pubblico interesse in mano al giudizio di chi, di volta in volta, interagisce con i vari contesti. La distribuzione dell'opera d'arte è dunque essenziale per la promozione di questa.

Riguardo la trasformazione subita dall'opera d'arte nel passaggio dallo studio dell'artista alla galleria è interessante la posizione di Daniel Buren il quale in un articolo del 1971 intitolato *La Fonction de l'atelier* afferma come l'integrità e la purezza dell'opera d'arte sia garantita solamente all'interno dello studio nella quale è stata realizzata. Buren dice che l'opera «è nello studio e solo nello studio che è il più vicino possibile alla sua realtà, una realtà dalla quale continua a distanziarsi»⁵⁸. Anticipando Alloway, Buren riconosce come l'esposizione pubblica dell'opera finisca per alterare la sua essenza naturale e intravede come possibile conseguenza di ciò che il lavoro «potrebbe diventare qualcosa che nemmeno il suo creatore aveva previsto, servendo invece, come spesso succede, a un maggiore profitto negli interessi finanziari e nell'ideologia dominante. È perciò solo nello studio che il lavoro può dirsi d'appartenere.»⁵⁹

Era già stata delineato da critici e filosofi il concetto di *mondo dell'arte* ma in particolare il testo di Alloway acquista una valenza importante in quanto utilizza il termine *sistema* per definire l'interdipendenza di *condizioni intellettuali* e interessi commerciali che regolano la distribuzione e la fama delle opere all'interno dei vari contesti culturali. Egli riconosce come alla base del discorso artistico ci sia un mondo dell'arte inteso come «insieme di persone, oggetti, risorse, messaggi e idee. Include monumenti e feste, estetiche e inaugurazioni, *Avalanche and Art in America*»⁶⁰. A questo insieme di elementi si associa un mercato e un riconoscimento del valore dell'arte che è stato considerato, afferma sempre Alloway non come «prestigio ma macchia di corruzione». ⁶¹ Infatti, continua, «le decisioni nelle gallerie d'arte, nei musei, nelle riviste e nelle case editrici sono prese in stretta collaborazione con la base di lavoro di ogni impresa, come nel decentramento. Così, abbiamo una rete»⁶².

⁵⁸ D. Buren, *The function of the studio*, tr. in. di T. Repensek, in "The Mit Press", Cambridge, October Vol. 10, 1979, pp. 51-58, qui p. 53.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ L. Alloway, *Network: the art world described as a system*, cit.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

Alloway vuole interrogarsi su quelli che sono i risultati di questo sistema regolatore del mondo dell'arte e afferma che l'output che ne deriva «non è arte perché quella esiste prima della distribuzione e senza la tecnologia dell'informazione. L'output è la distribuzione di arte, sia in senso letterario sia in forma mediata come testo e riproduzione». ⁶³ Dunque, è la fase stessa di distribuzione la conseguenza di questa rete di rapporti intellettuali ed economici che hanno assunto una forma sempre più sistematizzata. Inoltre, il valore della distribuzione cambia in base ai soggetti che entrano in gioco nel sistema, ad esempio le operazioni del *dealer* saranno regolate da interessi economici che portano a considerare l'opera in termini di profitto. Al contrario, per i professori universitari e per i soggetti della cosiddetta «industria della conoscenza» l'obiettivo sarà la divulgazione dei significati dell'opera e dunque una considerazione di questa in termini di valore artistico.

Tuttavia afferma Alloway che «gli artisti e il loro sistema sono cambiati di meno rispetto al Sistema attraverso cui l'arte viene distribuita. La condizione di consumo, in cui uno si confronta con l'abbondanza del mondo dell'arte, è cambiata di più rispetto alla condizione di produzione». ⁶⁴

È chiara dunque l'idea che l'arte deve necessariamente interagire con un sistema all'interno di cui la fase creativa e produttiva del lavoro rappresenta solo una piccola parte. Un sistema che si appropria dell'opera dell'artista, il quale paradossalmente è costretto ad accettare questa condizione perché, come afferma Buren, se l'opera non fuoriesce dallo studio e dunque non è presentata in musei o gallerie «è l'artista che rischia di morire di fame» ⁶⁵.

L'opera dunque è riconosciuta in quanto tale dall'azione dell'intero *sistema* al quale spetta il compito di prelevarla dallo studio dell'artista, stabilendo un tacito accordo che porta a riconoscere «il museo e la galleria come inevitabili cornici neutrali, gli unici e definitivi locali per l'arte» ⁶⁶.

1.2.1 Il pensiero critico: la Teoria Istituzionale

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ D. Buren, *The function of the studio*, cit. p. 55

⁶⁶ Ibidem.

Nel corso del '900, a partire dall'azione rivoluzionaria dell'avanguardia che ha ampliato in maniera esponenziale i confini dell'oggetto artistico inserendolo in *cornici* più ampie, e in particolare, in seguito alla rivoluzione duchampiana per cui *tutto è arte*, le possibilità artistiche aumentano generando nuove tipologie espressive. La figura dell'artista ha acquistato nuova libertà e consapevolezza di sé, le possibilità a sua disposizione sono illimitate: può creare dal nulla o recuperare oggetti dal quotidiano, può usare una tela o creare un ambiente, può adottare un linguaggio figurativo o astratto, può formalizzare il suo pensiero in un oggetto concreto o nel processo di realizzazione dell'opera che assume un valore prioritario rispetto all'opera stessa. Di fronte a questo proliferare di stimoli e esperienze artistiche differenti l'una dall'altra si accentua il dibattito critico su cosa sia arte e come si riconosca l'oggetto artistico. In risposta a queste domande comincia ad acquistare sempre più attenzione la cosiddetta *Teoria Istituzionale*.

Le premesse a questa teoria sono rintracciabili nella filosofia analitica dell'arte che muove dal pensiero di Ludwig Wittgenstein, prende come riferimento i suoi scritti *Trattato Logico Filosofico* (1921) e le *Ricerche Filosofiche* (1953) e pone al centro della ricerca un'analisi sul linguaggio. A partire da questo, i filosofi analitici si sono chiesti come avvengono le formulazioni in base al concetto di arte, interrogandosi sull'esistenza di condizioni necessarie e sufficienti che permettano di riconoscere un oggetto come un'opera d'arte.

Nel 1964 Arthur Danto nel saggio *The Artworld* pubblicato su *The Journal of Philosophy* afferma che «per vedere qualcosa come arte c'è bisogno di un qualcosa che l'occhio non può denunciare (decry) – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte»⁶⁷.

Danto pone al centro della sua analisi la teoria come elemento fondante del mondo dell'arte, quest'insieme di interpretazioni e di concetti che forniscono una legittimazione all'arte e che permettono, di fronte a quelle opere definite

⁶⁷ A. Danto, *The Artworld*, in "The Journal of Philosophy", Vol. 61 n. 19, American Philosophy Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, (Oct. 15, 1964), pp. 571-584, qui p. 580.

*indiscernibili*⁶⁸, ovvero non distinguibili da un punto di vista fenomenologico da oggetti di uso comune, di riconoscerle in quanto tali.

Qualche anno dopo è stato il filosofo americano George Dickie, influenzato dal pensiero di Danto, a formulare una prima, e tuttavia incompleta, versione della Teoria Istituzionale affermando che per opera d'arte si intende un *artefatto* «a cui la società o un sottogruppo della società ha conferito lo status di candidato all'apprezzamento».⁶⁹ Questa prima definizione, non priva di critiche, è stata modificata più volte nel tempo fino ad arrivare ad una quarta definizione più complessa e strutturata presentata nel volume *The Art Circle: The Theory of Art* del 1984. Rispetto alle prime tre versioni Dickie suddivide quest'ultima teoria in 5 punti uniti tra loro da una relazione *strutturale*, nel senso che ciascuno di questi punti rappresenta un singolo elemento che concorre al funzionamento «dell'*art-making enterprise*».⁷⁰ I cinque punti riportano che: «Un artista è una persona che partecipa con consapevolezza alla realizzazione di un'opera d'arte. Un'opera d'arte è un artefatto di un certo tipo creato per essere presentato al pubblico del mondo dell'arte. Un pubblico è un insieme di persone in un certo grado preparate per comprendere l'oggetto che viene loro presentato. Il mondo dell'arte è la totalità di tutti i sistemi dell'arte. Un sistema dell'arte è una cornice per la presentazione di un'opera d'arte a un pubblico del mondo dell'arte.»⁷¹

Al centro della teoria di Dickie c'è l'idea per cui un artefatto è considerato opera d'arte in quanto occupa una determinata posizione all'interno di un contesto istituzionale. In particolare Dickie afferma che l'arte, in quanto *concetto aperto*, non può essere definita sulla base di condizioni necessarie e sufficienti, dunque non si possono ricercare delle caratteristiche *exhibited*, visibili e tangibili, che permettano di legittimare un'opera in quanto tale ma bisogna ricercare «le caratteristiche che le opere hanno come risultato della relazione con il loro contesto culturale»⁷². Dickie pone

⁶⁸ Il principale esempio di opera d'arte indiscernibile che presenta Arthur Danto sono le Brillo Boxes di Andy Warhol. Danto afferma “what in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is a theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is.” In A. Danto, *The Artworld*, cit., p. 580.

⁶⁹ G. Dickie, “The institutional theory of art”, in *Theories of Art Today*, materiali a c. di N. Carroll. Madison: Wisconsin U.P, Platteville, 2000, pp. 93-108, qui p. 93.

⁷⁰ Ivi, p. 102.

⁷¹ G. Dickie, *The institutional theory of art*, cit., p. 96.

⁷² Ivi, p.97.

infatti l'accento sull'arbitrarietà dell'arte, in quanto prodotto delle azioni umane e dunque impossibili da definire sulla base di proprietà essenziali, ma solamente sulla base di proprietà relazionali quindi relative alle relazioni che si instaurano all'interno del sistema istituzionale.

Le teorie di Danto e Dickie verranno successivamente riprese dal sociologo americano Howard Becker il quale, nel porre l'attenzione al fare artistico come una rete di attività umane interdipendenti, parlerà di *mondi dell'arte*, intesi come «tutte le persone le cui attività sono necessarie alla produzione di lavori caratteristici che quei mondi (...) definiscono come arte. I membri del mondo dell'arte coordinano le attività attraverso cui il lavoro è prodotto riferendosi ad un corpo di conoscenze convenzionali incarnate in pratiche comuni e in artefatti frequentemente usati»⁷³. È interessante la posizione di Becker nei riguardi delle varie tipologie di artista e la differenza che si instaura tra queste. Ovvero, il sociologo americano afferma che ciò che contraddistingue un artista *integrato* rispetto a un artista anticonformista, o un artista folk o naif non riguarda il lavoro artistico in sé, ma «come le persone si pongono in relazione ad un mondo dell'arte organizzato. Viceversa, il lavoro mostra i segni della loro relazione ad un mondo dell'arte solo in relazione al lavoro fatto da membri di contemporanei mondi dell'arte»⁷⁴. Il sistema di convenzioni su cui Becker fonda la sua considerazione diventa dunque l'elemento centrale della sua analisi in quanto rappresenta il vincolo che disciplina l'adesione o meno ad un mondo dell'arte, senza tuttavia escludere la possibilità, da parte dell'artista anticonformista, di dar vita a un *nuovo* mondo dell'arte che legittimi le sue opere.

1.2.2 La posizione degli artisti: la Critica Istituzionale

A partire dal pensiero espresso della *teoria istituzionale* si riconosce come il fare artistico non si esprima più solamente attraverso la realizzazione di un'opera, ma si riferisca a un sistema pratico di comportamenti. Ed è proprio l'analisi di queste

⁷³ H.S. Becker, *The Artworlds*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1982, p. 34.

⁷⁴ Ivi, p. 228.

logiche, atteggiamenti e pratiche il *focus* di ricerca di alcuni artisti che muovendo dall'ambito dell'arte concettuale approfondiscono l'azione delle istituzioni artistiche. Per arte concettuale si intende un'arte che, come evidenzia il nome, pone al centro della sua pratica il concetto, portando avanti un processo di *de-estetizzazione* dell'opera artistica, spostando l'attenzione dai caratteri formali e stilistici di questa, ai processi e procedure di realizzazione e alle idee veicolate attraverso la stessa.

Punto di partenza è lo studio del ready-made di Duchamp, visto come prima tentativo artistico de-estetizzante, attraverso il quale si riconosce come *arte* un oggetto non propriamente per le sue qualità e caratteristiche formali, ma in quanto oggetto *scelto* dall'artista. Come afferma Maria Teresa Roberto, affinché si possa realizzare un ready-made e dunque legittimare un'opera attraverso il semplice enunciato di "questo è arte" sono indispensabili quattro elementi: «un oggetto che ne costituisca il referente, un soggetto che la pronunci, un pubblico che la recepisca e la faccia propria, un'istituzione che accolga e registri l'oggetto a proposito del quale quell'enunciato è stato proferito»⁷⁵. A partire da un approfondimento di questa sequenza programmatica gli artisti concettuali hanno portato avanti le loro ricerche e pratiche artistiche.

Se il *readymade* e il gesto di Duchamp è il modello storico che viene preso come punto di riferimento per la nascita dell'arte concettuale è tuttavia fondamentale il legame tra questa e l'esperienza dell'arte minimalista e processuale. Proprio Sol LeWitt, artista minimalista, pubblica nel 1967 su *Artforum* un intervento dal titolo *Paragraph on Conceptual Art* in cui riporta che «nell'arte concettuale l'idea, o il concetto, costituisce l'aspetto più importante del lavoro. Quando un artista utilizza una forma d'arte concettuale vuol dire che tutto il progetto e tutte le direzioni vengono prese anticipatamente e che l'esecuzione materiale si riduce a un fatto meccanico»⁷⁶. Con le pratiche concettuali infatti si accentua quel distacco del fare artistico dal fare manuale già avviato dalle pratiche minimaliste e processuali e quell'immagine dell'artista-teorico, ideatore di un'idea che ha già validità artistica in sé, indipendentemente dalla sua reificazione.

⁷⁵ M. T. Roberto, "Arte Concettuale" in *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), materiali a. c. di F. Poli, Electa, Milano, 2016, pp. 150-181, qui p. 155.

⁷⁶ S. LeWitt, *Paraphraps on Conceptual Art*, in "Artforum", Summer 1967 Vol. 5 N 10, <https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719> [ultimo accesso 20 dicembre 2020].

All'interno dell'arte concettuale gli artisti sviluppano linguaggi differenti e personali: una ricerca più incentrata sulla serialità, intesa o come individuazione di un *modulo* riconosciuto che viene di volta in volta ripetuto, o come catalogazione e numerazione dove il ready-made non riguarda più un oggetto ma «la mimesi di pratiche culturali diffuse e apparentemente neutrali»⁷⁷; un utilizzo del linguaggio come elemento costitutivo della propria pratica artistica in quanto massima affermazione della natura autoreferenziale e tautologica dell'arte; oppure un'analisi dei contesti sociali e delle istituzioni.

Il passaggio a un'azione più dichiaratamente rivolta ai contesti estetici si ha, afferma Benjamin Buchloh, a partire da artisti come Lawrence Weiner e da mostre come *January 5-31, 1969* organizzata da Seth Siegelaub con cui «quello che inizia a mettersi in gioco qui, è una critica che opera a livello di un'«istituzione» estetica»⁷⁸.

In particolare, nota Buchloh, è con una generazione di artisti europei, quali Daniel Buren, Marcel Broodthaers e Hans Haacke che questa ricerca prende una forma più definita con cui «una critica istituzionale diventa il focus centrale dell'attacco da parte di tre artisti contro la falsa neutralità della visione che comporta la logica sottostante per quelle istituzioni»⁷⁹.

I tre artisti sopracitati insieme a Michael Asher vengono riconosciuti come prima generazione di artisti «impegnati in una critica istituzionale»⁸⁰ nell'ormai celebre saggio di Andrea Fraser *In and out of Place* del 1985 dove per la prima volta si fa riferimento al termine *critica istituzionale* come un comune campo d'azione e di ricerca artistica.

Michael Asher concentra il suo lavoro su un'analisi del «contesto ideologico ed economico in cui si inseriva la sua opera»⁸¹ e che conduce a interventi come la rimozione dell'intonaco dalle pareti della galleria Tonselli di Milano per eliminare quell'essenza auratica e sacrale dal *white cube* e restituire neutralità allo spazio

⁷⁷ M. T. Roberto, *Arte Concettuale*, cit., p. 163.

⁷⁸ B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, The MIT Press, Cambridge, October, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143, qui p. 136.

⁷⁹ Ivi. 137.

⁸⁰ A. Fraser, *In and Out of Place*, in "Art in America" 73:6, June 1985 in <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-in-and-out-of-place-62907/> [ultimo accesso 20 dicembre 2021].

⁸¹ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p. 175.

espositivo. Nel 1974 invece presso la galleria di Claire Copley a Los Angeles richiede la rimozione delle divisioni architettoniche interne alla galleria al fine di spostare sotto lo sguardo di tutti le attività gestionali, burocratiche e amministrative che erano solitamente relegate negli uffici privati.

La pratica di Daniel Buren parte da un'analisi sistematica dell'essenza pittorica⁸² al fine di «investigare i parametri di produzione e ricezione artistica»⁸³. Questa analisi, che insieme a lui coinvolge artisti come Oliver Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, li porta a identificare una *forma-matrice* per il loro lavoro, un idioma volutamente anonimo e *interscambiabile*, che mettesse in discussione il concetto di autorialità artistica. La matrice utilizzata da Buren consiste in un'alternanza di bande verticali parallele bianche e di un altro colore, di 8,7 cm realizzate sia su carta che su tela. Attraverso l'uso sistematico di questa matrice che viene affissa in vari luoghi, interni ed esterni agli spazi deputati dell'arte contemporanea, in maniera più o meno clandestina, Buren porta avanti una riflessione sull'importanza «delle cornici istituzionali nel costituirsi del discorso artistico» e come queste influenzano la ricezione di un intervento come propriamente artistico.⁸⁴ Uno dei primi interventi, in occasione del *Salon de Mai* a Parigi nel 1968, riguarda contemporaneamente sia un gesto *ufficiale* di affissione di strisce bianche e verdi all'interno del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, sia un'incursione pubblica con il trasporto per la città di tabelloni raffiguranti la medesima matrice da parte di due uomini sandwich⁸⁵.

Un evento particolare vede protagonista Daniel Buren nel 1971.

⁸²B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, cit., p 138.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, cit., p 176.

⁸⁵ Ibidem.

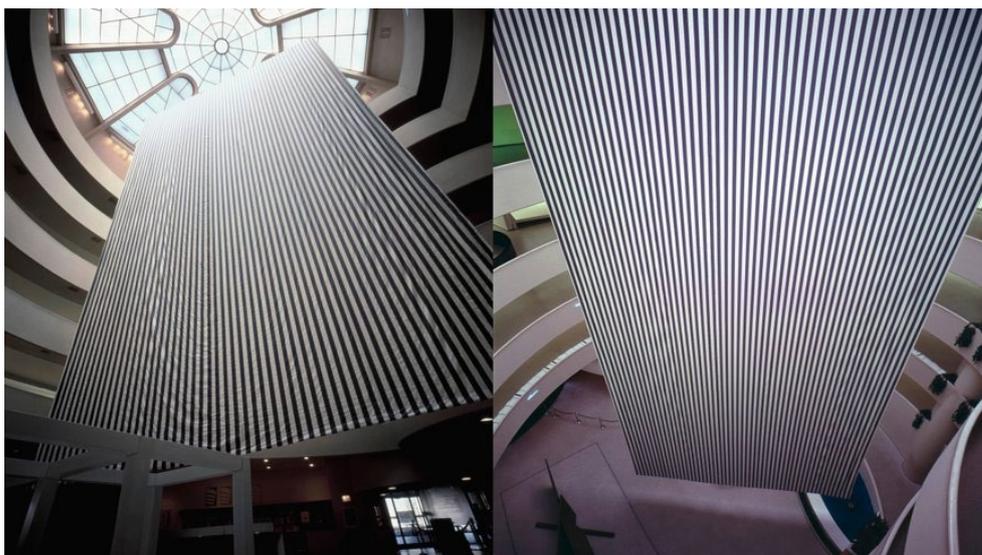


Figura 3

In occasione della *VI Guggenheim International Exhibition* presso il museo Guggenheim di New York l'artista espone un grande tessuto di cotone con la matrice a fasce bianche e azzurre, installato all'ingresso dello spazio dalla cupola in alto fino alla prima rampa in basso, che inevitabilmente e provocatoriamente generava un esplicito confronto con l'iconica struttura concentrica del museo. Quest'opera viene fatta rimuovere su richiesta di un gruppo di artisti partecipante alla mostra che si opponeva alla visibilità e centralità che quell'installazione garantiva all'artista francese. Quest'azione si rivela emblematica e fornisce a Buren la dimostrazione di come «nell'ambiente artistico il sistema è l'artista. In parole chiare, il potere è tra le mani di una certa avanguardia artistica, alleata a certi gruppi potenti- Gallerie d'avanguardia – che nel loro insieme possono esercitare su musei, riviste, ecc. una censura vera e propria.»⁸⁶ L'azione *critica* non era tanto rivolta ad una messa in discussione dell'istituzione in sé, quanto a uno svelamento delle logiche di distribuzione, del *sistema di presentazione* delle opere all'interno dei quali gli artisti stessi acquistano un ruolo centrale.

Marcel Broodthaers muove una critica alle istituzioni la cui radicalità e forza consiste proprio nel *mimetismo* che adotta e che caratterizza un lavoro come il *Musée d'Art Moderne, Département des aigles*.

⁸⁶ D. Buren, in *Mise en garde n.3*, in “VH101”, marzo 1970, n. 1, in http://www.artslab.com/data/img/pdf/001_26-31.pdf [ultimo accesso 20 dicembre 2020].



Figura 4

Quest'installazione vede la luce a Bruxelles nel 1968, presso lo studio dell'artista, e continua ad essere ampliata e trasportata fino al 1972, anno in cui viene presentata presso Documenta 5. Broodthaers stesso racconta la nascita di questo lavoro come una sorta di creazione inaspettata, nata durante la preparazione ad un incontro che stava tenendo nel suo studio di Bruxelles con degli amici per discutere sul rapporto tra arte e società in seguito alle rivolte del '68. Poco prima dell'arrivo degli ospiti, l'artista rendendosi conto di non avere sedie a sufficienza si rivolge ad una nota compagnia di trasporti d'opere d'arte chiedendo loro di prestargli delle casse da imballaggio da utilizzare come sedie. Una volta arrivate, l'artista mentre inizia a muoverle nello spazio, realizza di disporle nello stesso modo in cui avrebbe disposto delle opere d'arte notando come «Questo ha qualcosa a che fare con il concetto di museo»⁸⁷. Alle casse aggiunge delle cartoline e delle riproduzioni di opere contemporanee per arricchire lo

⁸⁷ M. Broodthaers, "A Conversation with Freddy de Vree", in *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, materiali a c. di A. Alberro, B. Stimson, The Mit Press, Cambridge, 2009 pp. 82-85, qui p. 83.

spazio, e, allo stesso modo, per titolarlo aggiunge le scritte *Museum* sulla finestra, *Département des aigles* sul muro del giardino e *Section XIXe Siècle* sulla porta verso il giardino. “E come Marcel Duchamp ha detto «questa è un’opera d’arte” tutto quello che stavo dicendo io era “questo è un museo»⁸⁸. Negli anni l’artista belga inglobò una grande e eterogenea serie di oggetti ed elementi la cui esposizione mimasse «le tipiche modalità espositive, tassonomiche e di impostazione dell’istituzione museale»⁸⁹ ma costituendo di fatto «un’entità fittizia»⁹⁰. Inoltre, Broodthaers non voleva riproporre solo l’estetica del museo, con le sue peculiarità visive, ma anche la struttura e i criteri operativi di questo. A dimostrazione delle riflessioni sulle condizioni economiche e finanziarie del museo che stava portando avanti, l’artista introduce nell’installazione anche la *Sezione finanziaria* in occasione della fiera d’arte di Colonia del 1971. Proprio in questo luogo deputato al mercato d’arte l’artista mette in vendita il museo causa fallimento e sarà proprio l’esposizione presso Documenta 5 a sancire la chiusura ufficiale del *Département des aigles*.

Hans Haacke concentra il suo lavoro sull’analisi dell’istituzione intesa come sistema sociale. Andrea Fraser afferma che «l’istituzione coinvolta da Haacke può essere definita al meglio come la rete tra le relazioni sociali e le relazioni economiche»⁹¹. Le modalità con cui Haacke porta avanti questa riflessione assumono aspetti differenti, ma tra gli strumenti più utilizzati rientra sicuramente il sondaggio, il quale viene rivolto ai visitatori del museo così che possano «esprimere le proprie convinzioni uscendo da una condizione di identità indifferenziata e anonima»⁹². Tra i sondaggi più celebri si ricorda *Moma-Poll*, realizzato nel 1970 in occasione della mostra *Information* presso il Museum of Modern Art di New York. In quell’occasione Haacke chiede ai visitatori di esprimere un parere circa l’intervento militare degli Usa in Indocina, e in particolare sulla controversa figura di Nelson Rockefeller, governatore dello Stato di New York e membro del Board del museo.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ F. Bernardelli, F. Poli, *Mettere in scena l’arte contemporanea. Dallo spazio dell’opera allo spazio intorno all’opera*, cit., p. 56.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in “*Artforum*”, Vol. 44, n. 1, September 2005 <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407> [ultimo accesso 20 dicembre 2020].

⁹² M. T. Roberto, *Arte Concettuale*, cit., p. 177.

Nel 1971 come Buren, anche Haacke, è vittima di censura ma questa volta imposta dal museo stesso dove avrebbe dovuto esporre. Infatti, quattro settimane prima dell'inaugurazione di una sua personale presso il Guggenheim Museum, la direzione annulla l'evento a causa delle possibili reazioni che questo poteva suscitare. Parte del lavoro riguarda la pubblicazione del materiale documentario e fotografico delle proprietà immobiliari di Manhattan in mano ad uno dei più potenti gruppi immobiliari della città mostrando in particolare «le posizioni, e i documenti informativi sulle proprietà e le ipoteche selezionate dai registri pubblici dell'ufficio del Tribunale Distrettuale di New York»⁹³. Thomas Messer, l'allora direttore del museo, annulla la mostra temendo una denuncia per diffamazione e il curatore Edward F. Fry viene dimesso dall'incarico poiché rende noto quanto avvenuto. A detta di Messer, Haacke priva il suo lavoro di quell'*immunità* che un linguaggio *simbolico*, metaforico e meno referenziale gli avrebbe conferito insistendo invece «sull'essere specifico e presentare informazioni attuali e verificabili»⁹⁴. Ma tuttavia, se il direttore sperava così di evitare un dibattito sociopolitico all'interno dell'istituzione ottiene di fatto l'effetto contrario in quanto usando le parole di Haacke «la cancellazione della mia mostra è stata senza alcun dubbio un atto politico».⁹⁵ L'arte di Haacke è politica, provocatoria, di denuncia come dimostra la forte accusa al nazismo e in particolare all'influenza che questo ha avuto all'interno di una istituzione artistica come la Biennale di Venezia, messa in atto con il lavoro *Germania* realizzato proprio per il Padiglione tedesco della Biennale del 1993.

Se tuttavia il soggetto a cui l'azione critica di questi artisti si rivolge è l'*Istituzione*, è stata più volte sottolineata la contraddittorietà tra quanto enunciato e quel processo di istituzionalizzazione che le loro pratiche artistiche hanno poi vissuto nel tempo. Di fronte a questo dibattito è interessante quanto esposto da Andrea Fraser, tra le principali artiste della cosiddetta *seconda* generazione di critica istituzionale che ha origine a partire dalla fine degli anni '80. Fraser afferma nel saggio *From the Critique of Institution to the Institution of Critique* che quello che si è voluto intendere per molto tempo con critica istituzionale è una critica alle istituzioni basata su un'opposizione

⁹³ H. Haacke, "Provisional Remarks (1971)", in *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, materiali a c. di A. Alberro, B. Stimson, The Mit Press, Cambridge, 2009 pp. 120-129, qui p. 125.

⁹⁴ Ivi, p. 126.

⁹⁵ Ivi, p. 127.

dicotomica tra la figura dell'artista e l'*istituzione* che "incorpora, coopta, mercifica e in caso contrario assimila in maniera indebita pratiche un tempo radicali e non istituzionalizzate".⁹⁶ Fraser continua affermando che considerare l'azione di questi artisti come un qualcosa di esterno all'istituzione e che ha poi subito un ingiusto processo di cooptazione è sbagliato. Innanzitutto, quello su cui questi artisti si concentrano non è semplicemente l'istituzione intesa come «spazi istituiti e organizzati per la presentazione dell'arte»⁹⁷, ma come «l'intero campo dell'arte come universo sociale»⁹⁸. Come dimostrano le stesse esperienze degli artisti-critici, «quello che è annunciato e percepito come arte è sempre già istituzionalizzato, semplicemente perché esiste all'interno della percezione dei partecipanti nel campo dell'arte come arte, una percezione non necessariamente estetica ma fondamentalmente sociale nelle sue determinazioni»⁹⁹. Questa considerazione porta alla presa di consapevolezza che «l'arte non può esistere fuori dal campo dell'arte, poiché noi non esistiamo fuori quel campo»¹⁰⁰. Fraser riconosce come questo annullamento della distinzione tra interno ed esterno all'istituzione non compromette il lavoro della critica istituzionale poiché il loro obiettivo non è abbattere l'istituzione in quanto voce ufficiale di un'estetica ma palesare le dinamiche materiali, politiche e sociali che la regolano. E questo obiettivo si persegue necessariamente dall'interno, solo e soltanto da una posizione *istituzionalizzata* si può portare avanti una riflessione sull'istituzione attraverso un processo di autoanalisi e disvelamento dei propri meccanismi. «Non è una questione di essere contro l'istituzione: noi siamo l'istituzione. È una questione di che tipo di istituzione vogliamo essere, che tipo di valori noi istituzionalizziamo, che tipologie di pratiche noi premiamo, e a che tipo di premi aspiriamo»¹⁰¹, dunque generare una *istituzione di critica*.

Proprio a partire da questo slittamento semantico operato da Fraser e muovendo da una considerazione di *critica* non semplicemente come pratica o movimento artistico storicamente connotato ma come «strumento analitico, un metodo di critica spaziale e

⁹⁶ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, cit.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

politica e di articolazione che può essere applicata non solo al mondo dell'arte, ma agli ambiti disciplinari e alle istituzioni in generale»¹⁰² che Simon Sheikh delinea il campo di interesse di quella che appare come una terza ondata di critica istituzionale. A differenza delle prime due, questa «discussione critica-istituzionale»¹⁰³ sarebbe principalmente portata avanti da direttori e curatori delle istituzioni stesse la cui formazione e il cui operare non può prescindere dal ruolo determinante che la *critica istituzionale* ha avuto all'interno del processo di trasformazione che le istituzioni artistiche hanno vissuto nel tempo.

¹⁰² S. Sheikh, "Notes on Institutional Critique", in *Art and Contemporary Critical Practise: Reinventing Institutional Critique*, materiali a c. di G. Raunig, G. Ray, Mayfly, London, 2009, pp. 29-32, qui p. 32.

¹⁰³ Ibidem.

CAPITOLO II

I primi spazi indipendenti dell'arte tra New York e l'Italia

2.1 La nascita degli spazi alternativi: Alternative Art New York

A partire dalla metà del '900 New York ha assunto un ruolo primario all'interno del circuito dell'arte contemporanea rubando la scena a Parigi fino a quel momento capitale incontrastata della scena artistica a livello mondiale. Nella città americana si instaura un clima di fervore e dinamismo culturale che porta alla nascita di un gran numero di artisti e alla diffusione di nuove tendenze che tuttavia non riescono a trovare un'adeguata accoglienza e recezione all'interno delle gallerie newyorchesi. Infatti, i galleristi e *dealer* americani selezionano gli artisti non solo come azione necessaria di fronte alla vasta quantità d'offerta artistica ma anche perché «non erano sempre disposti ad adattarsi (accommodate) all'ampiezza e alla diversità del nuovo stile artistico»¹⁰⁴ Non a caso Lawrence Alloway nota come alla base della nascita delle prime esperienze di cooperative artistiche autofinanziate degli anni '50 a New York ci sia anche «il grande desiderio da parte degli artisti di prendere il proprio destino nelle loro mani»¹⁰⁵ e proporre la loro arte opponendosi alle gallerie commerciali in larga parte ancora soggette all'influenza dell'arte europea.

È principalmente a partire dalla fine degli anni '60 che ha inizio quello che viene da molti definito *alternative art movement* ossia quel sorgere di spazi di natura diversa, tra cui gallerie non profit, librerie, progetti effimeri e *site-specific*, teatri, spazi per performance e molti altre tipologie di espressioni collettive, accumulati dalla volontà di creare nuovi luoghi dove presentare lavori e artisti che non erano accolti nei contesti ufficiali proponendo esperienze innovative, comunitarie e non soggette a problematiche di mercato. Questo fenomeno ha come sfondo New York e inizialmente Soho, quartiere di fabbriche abbandonate in seguito alla crisi del secondo Dopoguerra, nel sud di Manhattan. Soho appare particolarmente adatto ad accogliere i gruppi di

¹⁰⁴ L. Alloway, *When artists start their own galleries*, in "New York Times", April 3 1983, Section 2 <https://www.nytimes.com/1983/04/03/arts/when-artists-start-their-own-galleries.html> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

¹⁰⁵ Ibidem.

artisti alla ricerca di nuovi spazi, lontani dai circuiti ufficiali dell'arte, dove vivere e lavorare e che trovano nei grandi ambienti dismessi del quartiere il posto ideale per svolgere le loro pratiche. Il legame tra il quartiere e gli artisti trova una prima ufficializzazione nel 1968 con la fondazione della *SoHo Artist Association*, nata con lo scopo di sancire il diritto degli artisti insediati nel quartiere di abitarvi. Solo nel 1982 con l'introduzione della Loft Law è stato possibile «regolarizzare la conversione degli spazi da ex fabbriche a unità residenziali».¹⁰⁶

Il termine *alternative space* è stato coniato da Brian O'Doherty nei primi anni '70. Dal 1969 al 1977 O'Doherty è a capo del *Visual Arts Program* del *National Endowment for the Arts (NEA)*, l'agenzia federale statunitense creata nel 1965 sotto la presidenza di Lyndon B. Johnson. Inserito all'interno di un piano di politiche sociali più ampio il NEA concorreva nello specifico alla promozione della cultura americana all'estero e a garantirne l'accesso a tutti gli americani.¹⁰⁷ A livello politico l'azione di quest'agenzia è stata fondamentale per esercitare una propaganda dello sviluppo culturale del paese sia all'interno che all'esterno del continente; intento questo, perseguito diligentemente da Richard Nixon, che durante la Guerra Fredda fa leva sul NEA per esaltare l'immagine americana all'estero. Brian Wallis sottolinea come proprio durante le due amministrazioni di Nixon il NEA passa da un budget di 11 milioni di dollari nel 1969 a 114 milioni di dollari nel 1977.

Nel 1972 O'Doherty istituisce all'interno del programma un finanziamento speciale rivolto a "*workshops/alternative spaces*".¹⁰⁸ Il NEA diventa così un organo fondamentale per la nascita di molti spazi alternativi e per il sostegno offerto a queste realtà che «sebbene l'impulso di base degli spazi alternativi era il requisito di essere non profit e non commerciali, questo non ci esentava dalla necessità di *fund-raising*»¹⁰⁹. Il problema della sopravvivenza economica era centrale nella vita degli spazi, tuttavia, non poche furono le critiche rivolte a questa agenzia, da molti

¹⁰⁶ A. Clements, *Re-examining the Soho-Effect*, in "*The L Magazine*", 2010 <https://www.themagazine.com/2010/07/re-examining-the-soho-effect/7/> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

¹⁰⁷ B. Wallis, "Public Funding and Alternative Spaces", in *Alternative Art New York 1965-1985*, materiale a c. di J. Ault, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, pp. 161-182, qui p. 170.

¹⁰⁸ C. Terroni, *The Rise and Fall of Alternative Spaces*, in "*Books&Ideas*", 2011 <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html> [ultimo accesso 27 dicembre].

¹⁰⁹ B. Wallis, *Public Funding and Alternative Spaces*, cit., p. 171.

considerata un organo pubblico di controllo sociale promosso da quello stesso governo, ed espressione di quello stesso sistema, da cui ci si voleva affrancare. Difatti numerosi artisti e proprietari di spazi, già attivi dalle fine degli anni '60 nella gestione e organizzazione di realtà alternative, si dichiararono scettici nei confronti dei finanziamenti governativi che rischiavano di limitarne l'autonomia per aderire a pratiche di gestione più strutturate in termini di programmazione, gestione dei budget, rendicontazione. Infatti, «per la prima volta gli artisti dovettero spiegare cosa avessero intenzione di fare prima che lo facessero, e poi farlo.»¹¹⁰ Un approccio diverso, più aperto e favorevole ai finanziamenti si svilupperà invece a partire dalla metà degli anni '70. Proprio dalla differenza di tendenze, relazione ed equilibri che si instaurano di volta in volta tra artisti, comunità, potere economico e potere politico si fonda il carattere variegato di questi spazi.

Rivolgersi a questa effervescenza artistica in termini di *movimento* è un'operazione discussa e non unilateralmente condivisa in quanto questo termine lascia intendere uno sviluppo lineare, di inizio e fine di questo fervore sociale, creativo e culturale.

Jacki Apple nel 1981 nel catalogo dedicato alla prima mostra sugli spazi alternativi newyorkesi *Alternative in Retrospect: An Historical Overview, 1969-1975* presentata al New Museum, guarda alle realtà indipendenti di quei primi sei anni come esperienze autentiche e, proprio perché frutto del contesto sociale in cui prendono vita e a cui si rivolgono, strettamente dipendenti da questo. Per lo stesso motivo, in base ai cambiamenti sociali avvenuti nel corso degli anni, anche gli obiettivi e le strutture degli spazi alternativi cambiano perdendo parte di quell'autenticità originaria e trasformandosi in nuovi sistemi organizzativi.

Julie Ault nella pubblicazione *Alternative Art New York*, a cui lavora durante la realizzazione della mostra da lei curata *Histories From the Alternative Art Movement* presso The Drawing Center di New York nel 1996, afferma di utilizzare il termine movimento inizialmente come *espiediente tattico* in grado di garantire una maggior coerenza al discorso critico. Tuttavia, l'autrice sottolinea come, proprio dalla selezione di esperienze riunite all'interno della mostra, si può rintracciare la presenza di un movimento in quanto «un movimento comporta interessi comuni e programmi accavallati; tira fuori configurazioni e comunicazioni sociali, e un grado di

¹¹⁰ Ivi, p. 174.

collaborazione tra individui – una cosa si lega ad un'altra, la migrazione di idee e modelli, generativi di processi sociali». Ault conclude affermando che tali caratteristiche che contraddistinguono il movimento nel tempo perdono la loro autenticità, generando la fine dello stesso.¹¹¹

A questa visione si oppone quella di Arlene Goldbard che nota come «chiamarlo un movimento non lo rende tale»¹¹². Goldbard afferma che la tentazione di riunire quest'ampio spettro di esperienze sorte tra anni '70 e '80 sotto un unico concetto-ombrello possa essere giustificata da almeno tre caratteristiche proprie di una larga fetta di artisti del tempo, ossia: la richiesta di maggior inclusività all'interno delle istituzioni, soprattutto da parte di donne e persone di colore; il bisogno di staccarsi da un'idea di industria culturale dipendente dal mercato e la volontà degli artisti di «cambiare il mondo cominciando da quello in cui loro vivevano»¹¹³. Tuttavia, nota come, osservando a distanza di anni queste esperienze sia chiaro che questi fattori, seppur in larga parte condivisi, non costituivano l'obiettivo sistematico di tutti gli artisti coinvolti negli *alternative spaces*. Per molti infatti, queste realtà erano *gatekeeper*, mediatori e vetrine di lancio che potevano facilitare l'accesso al sistema mainstream, traguardo per molti successivamente raggiunto negli anni.

In maniera diversa si allontanano dalla definizione di movimento Mary Anne Staniszewski e Lauren Rosati autrici del catalogo *Alternative Histories New York Art Spaces 1960 to 2010* dell'omonima mostra presentata presso Exit Art nel 2010, le quali affermano come «gli spazi alternativi sono parte di cicli di creazione, termine e invenzione da capo. Spesso nati da un processo consapevole, l'intera storia degli spazi alternativi può essere vista come un continuo, dinamico, e interminato fenomeno di controcultura.»¹¹⁴. Una visione ciclica della natura degli *alternative spaces* come esperienze che si ripropongono in continuazione, modificandosi in base alle contingenze sociali, culturali e politiche del momento.

¹¹¹ J. Ault, "For the Record", in Ault, *Alternative Art New York 1965-1985*, cit., pp. 1-16, qui p. 4.

¹¹² A. Goldbard, "When (Art) World Collide: Institutionalizing the Alternatives", in Ault, *Alternative Art New York 1965-1985*, cit. pp. 183-200, qui p. 183.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ M. A. Staniszewski, "On Creating Alternatives and 'Alternative Histories'", in *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, materiali a c. di L. Rosati, M. A. Staniszewski, Exit Art - The Mit Press, Cambridge - London, 2012, pp 11-13, qui p. 12.

Per analizzare l'origine di queste esperienze, come afferma Jacki Apple «è impossibile comprendere a pieno il significato e l'impatto di ciò che è conosciuto come il movimento dello "spazio alternativo" o dello "spazio d'artista" che emerge negli anni '60 e '70 senza un'idea del contesto sociale, politico e culturale di quel periodo tumultuoso e delle sue profonde divisioni e contraddizioni»¹¹⁵. In quegli anni di azioni e rivolte, di fronte all'esperienza del '68 che ha generato un rinnovato bisogno riformatore e di cambiamento che dà vita a una serie di denunce verso le disuguaglianze civili, verso la politica estera americana concentrata nella guerra in Vietnam, e verso il nuovo ordine sociale ed economico causato e sorretto da un capitalismo imperante, il mondo dell'arte si unisce a quest'onda rivoluzionaria protestando inizialmente contro le istituzioni museali. Lucy Lippard sottolinea come «i musei erano presi di mira al fine di sollevare la questione non solo dei diritti degli artisti ma anche riguardo l'opposizione alla Guerra del Vietnam, al razzismo, ed infine al sessismo, e riguardo la correlazione dell'estetica con la finanza d'impresa e l'imperialismo»¹¹⁶. Gli artisti, storici, critici prendono posizioni attive nei confronti della politica, della società, delle ideologie e utilizzano i loro lavori per esprimere il dissenso e portare avanti una rivolta contro un sistema da cui non si sentivano rappresentati e che necessitava un cambiamento. Gli artisti infatti rivendicano un'attivazione del mondo dell'arte contro le ingiustizie e disuguaglianze ma tuttavia i musei si chiudono in posizioni sempre più neutrali nei confronti delle tematiche politiche e sociali, venendo così presi come target d'accusa da collettivi organizzati come L'Art Workers Coalition a partire dalla fine degli anni '60.

Gli artisti in particolare, di fronte a una visione di arte come oggetto destinato a un mercato, commercializzabile che trova la sua massima espressione all'interno del *white cube*, vogliono spostare il loro *focus* sul processo di realizzazione dell'opera, il quale assume esso stesso valore artistico. Sono gli anni delle installazioni, degli *environment* e delle performance, espressioni artistiche effimere, difficili da documentare, non tradizionali che trascendono il canonico rapporto distaccato tra opera- spettatore che trova la sua massima ricezione nel circuito ufficiale di gallerie e

¹¹⁵ J. Apple, "Alternatives Reconsidered", in L. Rosati, M. A. Staniszewski, *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., pp 17-22, qui p. 18.

¹¹⁶ L. R Lippard, "Biting The Hand: Artists and Museums in New York since 1969", in Ault, *Alternative Art New York 1965-1985*, cit., pp. 79-120, qui p. 79.

musei. Afferma Brian Wallis che «gli spazi alternativi facilitano ed incoraggiano direttamente la sperimentazione che dà la precedenza all'arte non di prodotto o commerciabile, che perciò non sarebbe servita allo scopo perseguito dalle gallerie museali»¹¹⁷.

Per Jackie Apple «la diversità di stili, contenuti, sensibilità, e posizioni ideologiche del singolo artista, le attività d'arte collettiva che presero piede erano caratterizzate da un comune atteggiamento di sperimentazione, immediatezza ed urgenza- e come interesse principale il processo del *fare artistico*. In aggiunta c'era il desiderio di “evadere dalla cornice”». ¹¹⁸ Quindi si comprende la voglia degli artisti di allargare il confine proprio del fare artistico producendo opere d'arte che occupassero spazi sempre più ampi, e allargare contemporaneamente i confini delle istituzioni tradizionali proponendo esposizioni, dibattiti, incontri, scambi in contesti nuovi. Julie Ault nota come «influenzati da preoccupazioni circa l'accessibilità, la trasferibilità e la produzione a basso costo, nascono strategie alternative per il fare artistico, sedi e spazi di distribuzione per le nuove forme d'arte.»¹¹⁹ Quindi l'aspetto stesso dei primi spazi, inseriti in edifici abbandonati e degradati, riflette l'approccio anticonvenzionale proprio dagli artisti. La scelta iniziale di lavorare in spazi con caratteristiche estetiche opposte all'asetticità e incontaminatazza del *white cube*, seppur dovuta a una necessità economica, si carica tuttavia di valore politico e ideologico in quanto esprime un rifiuto del modello artistico proposto dal *white cube* e da una considerazione dell'arte in meri termini di mercato.

Sin dalla nascita dei primi *alternative spaces* l'estetica degli spazi è variegata e in linea con gli obiettivi degli artisti. Difatti, alcuni di questi esaltano la funzionalità dell'aspetto grezzo, deteriorato, sporco dei loft di Soho in quanto i materiali, le strutture, l'architettura stessi venivano inglobati all'interno delle opere e dei processi di lavorazione. Scelte di questo tipo caratterizzano spazi come 112 Workshop/112 Green Street fondato nel 1970 da Jeffrey Lew e Gordon Matta-Clark.

¹¹⁷ B. Wallis, *Public Funding and Alternative Spaces*, cit., p. 167.

¹¹⁸ J. Apple, “Introduction”, in *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1959-1975*, materiali a c. di Jacki Apple, The New Museum, New York, 1981 pp. 5-7, qui. p. 5.

¹¹⁹ J. Ault, *For the Record*, cit., p. 4.



Figura 5

Qui «gli artisti erano liberi di usare lo spazio, i suoi apparecchi e i suoi materiali grezzi come medium primario»¹²⁰ al punto da realizzare buchi nel pavimento come quello scavato da Matta Clark per inserirci un albero di ciliegio all'interno.¹²¹ In questi luoghi la libertà e spontaneità degli artisti si affermava a livello creativo e processuale, senza condizionamenti ed imposizioni esterni, questi erano liberi di lavorare e collaborare senza alcun tipo di vincolo estetico o spaziale.

Altri artisti invece scelgono per i loro spazi un'estetica simile proprio a quello delle ricche gallerie istituzionali. Questo è il caso della A.I.R Gallery fondata dalle artiste Barbara Zucker e Susan Williams nel 1972 e dedicata al supporto di artiste donne per contrastare la scarsità di occasioni e possibilità espositive rivolte a loro. La scelta delle artiste di ricreare un'estetica da *white cube* appare come un'operazione strategica, da *Cavallo di Troia* come viene definito da Lucy Lippard, nel tentativo di generare «un'infiltrazione di idee attiviste all'interno del mainstream, adottando l'aspetto del mainstream al fine di sovvertirlo»¹²².

¹²⁰ M. Beck, "Alternative:Space", in Ault, *Alternative Art New York 1965-1985*, cit., pp 249-280, qui p. 224.

¹²¹ Ivi, p. 252.

¹²² M. Rachleff, "Do It Yourself: Histories of Alternatives", in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., pp 23-40, qui p.30.



Figura 6

Per analizzare alcune tra le principali esperienze di spazi alternativi newyorkesi seguo la suddivisione presentata nel saggio *Do It Yourself: Histories of Alternatives* da Melissa Rachleff che declina in quattro categorie le numerose esperienze di *alternative spaces*: “Anti-Organizzazioni: dall’Artista all’Alternativo”, “Punti Ciechi: dall’Attivismo all’Alternativo”, “Storie Parallele”, “Affermare il Mainstream”.

In “Anti-Organizzazioni: dall’Artista all’Alternativo” vengono approfondite le esperienze pionieristiche di spazi alternativi. Riguardo questi spazi, già inclusi nel catalogo del 1981, Jackie Apple li vede come «gli spazi alternativi nello spirito di quello che hanno originariamente significato»¹²³. Spazi nati per sopperire al bisogno proprio di molti artisti di ricercare nuovi scenari di lavoro e sperimentazione sorti precedentemente all’introduzione dei finanziamenti governativi che li hanno definitivamente trasformati in «istituzioni d’arte non profit, gestite da *board* di direttori ed amministratori d’arte, fondate da corporazioni, fondazioni private e dal governo»¹²⁴. La precarietà e incertezza finanziaria dei primi spazi alternativi favorì anche il diffondersi di quel clima di libertà e autonomia totale di cui godevano gli artisti all’interno di queste realtà. Questo è affermato anche da Billy Apple, marito di Jacki e fondatore dello spazio Apple che dichiara come «la filosofia di guida di ciò che è stato presentato qui [a Apple] è stata che i tentativi degli artisti di sperimentare,

¹²³ Apple, *Introduction*, cit., p. 5.

¹²⁴ *Ibidem*.

investigare e comunicare venissero estesi il più possibile»¹²⁵. Luoghi in cui avveniva quella fusione totale di arte e vita, dove la dimensione abitativa e quella lavorativa coincidevano e che hanno permesso agli artisti di creare una vera e propria comunità, basata su supporto reciproco, partecipazione attiva, confronti e scambi di idee.

Tutto ciò ha avuto come sfondo Soho che accoglie all'interno delle sue grandi fabbriche abbandonate gruppi di artisti intenti a rivitalizzare e trasformare quegli spazi in funzione dei loro impulsi creativi. Tale Approccio caratterizza fortemente luoghi come 112 Workshop / 112 Green Street che verrà poi chiamato White Columns con il cambio di sede avvenuto nel 1979. Questo spazio, riconosciuto come una delle massime espressioni di spazio alternativo newyorkese, presenta tutte le peculiarità dell'*alternative space* originario: una visione del luogo come laboratorio aperto a tutti, partecipativo, privo di gerarchie interne, sostenuto da un tipico approccio *do it yourself* e di autogestione da parte degli artisti. A questi era riservata la massima libertà espressiva che si esprimeva anche attraverso l'utilizzo e l'integrazione all'interno dei loro lavori dei materiali propri dell'edificio. Tale autonomia è ben espressa dalle parole di Jeffrey Lew, fondatore dello spazio, che afferma come «mostrare a 112 era una licenza a fare tutto quello che volevi. La regola era che non ti era permesso di disturbare gli altri artisti che stavano già lavorando lì. Se potevi lavorare all'interno della cornice, bene. Se facevi qualcosa allo spazio, lo risistemavi nella maniera più ragionevole che potevi. E le persone lo facevano. C'era una grande quantità di lavoro di squadra».¹²⁶

Gain Ground è l'espressione della interdisciplinarietà e versatilità di questi spazi in quanto fondato nel 1969 da Robert Newman, poeta e artista ma attivo anche in veste di direttore di galleria e scrittore d'arte. Dichiarò Newman che l'obiettivo era quello di «fornire un'arena speciale per alcuni dei miei amici poeti che stavano approcciando nuove dimensioni o azioni, verbali/visuali, intermediali o qualsiasi cosa».¹²⁷. Seppur di breve durata questo spazio ha ospitato importanti eventi artistici tra cui *Room Piece*

¹²⁵ Billy Apple, Apple, in Apple, *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1959-1975*, cit., pp. 22-27, qui p. 22.

¹²⁶ R. Brentano, M. Savitt, *112 Workshop/112 Greene Street*, New York University Press, New York, 1981, si ha un estratto in Apple, *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1959-1975*, p. 38.

¹²⁷ R. Newman, "Gain Ground", in Apple, *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1959-1975*, cit., pp. 18-21, qui p. 18.

di Vito Acconci. Nell'arco di tre settimane l'artista trasporta ogni fine settimana oggetti, materiali, documenti dalla sua casa dentro lo spazio che diventa di fatto un magazzino, un'estensione dell'abitazione dell'artista, il quale afferma «la galleria è usata come un punto nel mio soggiorno»¹²⁸.

Lo spazio 98 Greene Street viene fondato nel 1969 dai collezionisti Holly and Horace Solomon all'interno del loro loft riconvertito a spazio per artisti. Questo diventa un luogo di incontro per molti artisti noti tra cui Gordon Matta-Clark, Andy Warhol, Jasper Johns. 98 Greene Street insieme a 112 Workshop/112 Green Street e Food, un artist-run restaurant fondato dalla ballerina e fotografa Carol Godden e da Gordon Matta Clark, costituiscono i pilastri su cui si viene a creare «una scena per l'arte partecipativa, performativa e le installazioni in Soho».¹²⁹

Interessante è l'esperienza di *10 Bleecker Street*, uno spazio nato come parte di un progetto portato avanti dall'Institute for Art and Urban Resources fondato da Alanna Heiss e Brandan Gill nel 1971. L'obiettivo dell'istituto non profit era quello di «sviluppare siti temporanei per l'arte, che potessero consentire tanti e tanti spazi differenti per mostre, e usare le risorse della città, che erano veramente fantastiche perché era il 1970»¹³⁰ afferma Alanna Heiss. 10 Bleecker Street è stato il primo edificio utilizzato da Heiss, la quale ironicamente annota tra i vari pregi dello spazio quello di essere «coperto da fuliggine nera a causa dell'incendio e perciò era l'opposto di uno spazio pulito e bianco»¹³¹. Altre realtà nate a partire dall'Institute sono Idea Warehouse, uno spazio diffuso su sei edifici destinato alle performance d'arte, e Clocktower Gallery, situato al piano più alto di un palazzo del 19esimo secolo che ospita vari eventi tra cui le mostre di Joel Shapiro, James Bishop e Richard Tuttle.

In “Punti Ciechi: dall'Attivismo all'Alternativo” Melissa Rachleff prende in considerazione alcune esperienze tralasciate da Jacki Apple nel suo volume ma che costituiscono un tassello imprescindibile all'interno del variegato mosaico che costituisce l'ondata alternativa. Si tratta di quelle organizzazioni e quegli spazi nati da

¹²⁸ V. Acconci, “Room Piece”, in Apple, *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1959-1975*, cit., p. 19.

¹²⁹ L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 122.

¹³⁰ H. Tam, “Interview with Alanna Heiss”, in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., pp. 62-66, qui p. 63.

¹³¹ *Ibidem*.

artisti che, impegnati attivamente contro la politica americana e in particolare contro la guerra in Vietnam e le discriminazioni razziali e di genere, hanno dato vita a interventi, gallerie, laboratori dove le operazioni artistiche ed espositive si caricano maggiormente di valori sociali, ideologici e politici.

Tra le prime e più importanti organizzazioni di artisti si ricorda Art Workers' Coalition (AWC) fondata nel 1969 per opporsi ai grandi musei americani e in particolare al Museum of Modern Art visto come espressione di una lobby di potere, non democratica e non inclusiva. La nascita del gruppo avviene in seguito ad un evento del 1968 che ha come cornice il MoMa stesso e vede come protagonista l'artista greco Takis il quale, per opporsi alle decisioni curatoriali operate dalla direzione del museo che non prese in considerazione le specifiche richieste degli artisti, rimuove la sua opera dalla mostra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Tra le figure che aderiscono alla AWC ci sono Carl Andre, Hans Haacke, Dan Graham, ma anche critici come Lucy Lippard e *dealer* come Seth Siegelaub.

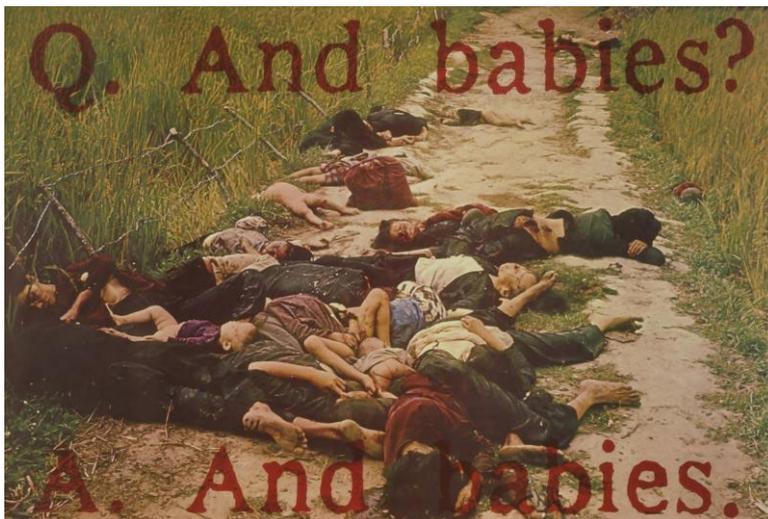


Figura 7

A poche settimane da questo evento, in opposizione alle scelte operate da un'altra importante istituzione newyorkese quale il Metropolitan Museum, inizia l'azione del Black Emergency Cultural Coalition (BECC). BECC, nato per opporsi alle discriminazioni razziali all'interno del sistema dell'arte, fa partire un'azione di protesta contro la contraddittorietà della mostra *Harlem on my Mind* in quanto «una

mostra fotodocumentario organizzata da un curatore bianco»¹³² e incentrata su Harlem, noto quartiere abitato da minoranze etniche.

L'identità culturale era una questione molto dibattuta in quegli anni poiché molte minoranze presenti in città non si vedevano riconosciute e rappresentate all'interno dei circuiti artistici ufficiali. Uno tra i primi spazi sorti tra le minoranze etniche di New York è The Studio Museum, fondato ad Harlem nel 1968 in seguito ad una protesta rivolta al Whitney Museum che aveva escluso artisti afroamericani dalla mostra *The 1930s: Painting and Sculpture in America*. The Studio Museum nasce come risposta alla mancata rappresentazione di artisti di colore all'interno del mondo dell'arte e con l'obiettivo di istituire uno spazio collettivo e democratico privo di discriminazioni e rivolto alla comunità.

Tra gli altri spazi alternativi che condividono lo stesso sentimento di denuncia rientra El Museo del Barrio fondato nel 1969 dall'artista ed educatore Rafael Montanez Ortiz con lo scopo di creare un museo per la comunità portoricana di New York. Ortiz afferma che lo scopo del Museo del Barrio è rappresentare una «pratica alternativa al museo ortodosso, che [fallì] ad incontrare [i suoi] bisogni per un'autentica esperienza etnica».¹³³ Nel corso degli anni El Museo del Barrio ha cambiato spesso sede ampliando costantemente i suoi programmi e obiettivi fino a diventare un museo tuttora attivo con un *focus* rivolto all'intera cultura latina e caraibica.

Con lo scopo di creare spazi e centri per la condivisione, la promozione e la tutela della cultura portoricana nasce anche Taller Borricua, fondato nel 1970 da un collettivo di artisti e strettamente collegato con le attività di El Museo del Barrio.

Melissa Rachleff nota come a differenza della prima categoria di spazi alternativi osservati, molti di queste *ethnic-specific organization* assumono atteggiamenti aperti e favorevoli ai finanziamenti pubblici non più visti come limite alle spontaneità e libertà creativa ma come sostegno indispensabile per allargare il *range* di possibilità artistiche ed espositive. Un esempio virtuoso di collaborazione tra finanziamenti governativi e realtà indipendenti è Artists Space nato come tentativo da parte del New York State Council on the Arts (NYSCA) di dar vita a nuovi approcci alternativi per

¹³² L. Lippard, *Biting The Hand: Artists and Museums in New York since 196*, cit. p. 83.

¹³³ R. Ortiz, *Culture and The People*, in "Art in America 59", no. 3 (May-Jun 1971): 27, un estratto in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 116.

la produzione e promozione artistica. Fondato nel 1972 da Trudie Grace, già direttrice del NYSCA, e lo storico dell'arte Irving Sandler, Artists Space restituisce un ruolo primario agli artisti stessi chiamati a compiere scelte curatoriali e a selezionare artisti emergenti da esporre all'interno.

Tuttavia, nonostante il nuovo rapporto e utilizzo dei finanziamenti pubblici a sostegno di queste iniziative, il mondo mainstream dell'arte continua a mostrarsi indifferente verso la produzione artistica realizzata sia da minoranze etniche sia da donne. Quest'ultime infatti erano relegate ad una posizione subalterna e vittime di discriminazioni all'interno del mondo dell'arte dove non erano rappresentate tanto quanto gli uomini. Il movimento femminista, che a partire dagli anni '60 partecipa a quel clima di rivolte e rivendicazioni sociali e politiche chiedendo il riconoscimento dell'uguaglianza di genere, caratterizza molte esperienze artistiche di questi anni e porta alla nascita di vari spazi indipendenti. Tra le organizzazioni c'è WAR (Women Artists in Revolution) che muove una denuncia trasversale diretta non solo alle grandi istituzioni museali ma agli stessi collettivi artistici, tra cui AWC, costituiti da una quasi totalità da uomini. A dimostrazione di quanto le posizioni di WAR fossero radicali e rivoluzionarie Lucy Lippard afferma che «era un'avanguardia spaventosa per quelle di noi che non avevano ancora colto il messaggio femminista»¹³⁴. Fondamentale il ruolo giocato da A.I.R. Gallery che costituisce il primo esempio di *artist run spaces* negli Stati Uniti dedicato a sole donne artiste. A partire dagli anni '80 il movimento femminista allargherà i propri obiettivi assumendo un approccio sempre più intersezionale ponendo una crescente attenzione anche a questioni razziali, di classe e sessualità, dando così vita a nuovi spazi tra cui Art in General e Exit Art.

Con il termine “Storie Parallele” Melissa Rachleff si ricollega a quanto detto da Papo Colo, artista e fondatore dello spazio Exit Art, che afferma come «gli spazi alternativi sono società alternative, che costruiscono storie parallele. Gli alternativi sono stati associati al giovane, nuovo, o inusuale, ma come il concetto invecchia, questi sono diventati più saggi e profetici».¹³⁵

¹³⁴ L. Lippard, *Biting The Hand: Artists and Museums in New York since 196*, cit. p.95.

¹³⁵ P. Colo, “Altern The Native”, in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 15.

In “Storie Parallele” si fa riferimento alla risposta del movimento alternativo di fronte ai grandi cambiamenti sociali, politici, economici avvenuti tra gli anni '70 e '80. In particolare si fa riferimento al cambiamento avvenuto con il passaggio dall'iniziale sostegno del governo verso i nuovi spazi grazie ai finanziamenti pubblici, ad una progressiva eliminazione degli stessi. Infatti i duri anni di conservatorismo politico di Reagan e Bush portano ad un taglio definitivo dei fondi durante gli anni '90. Questo ha come obiettivo quello di disincentivare la produzione all'interno di questi spazi di lavori considerati scabrosi, attuando di fatto una rigida censura che caratterizza la cosiddetta Culture War¹³⁶. Sotto accusa sono gli artisti, gli eventi, le mostre e i progetti che utilizzano un linguaggio provocatorio e disinibito con lo scopo di mettere in risalto le contraddizioni della società e sensibilizzare su tematiche come il razzismo, la sessualità e l'Aids che proprio a partire dagli anni '80 inizia a colpire duramente anche molti membri del movimento artistico newyorkese. La nascita di una grande varietà di nuovi spazi alternativi si inserisce all'interno di un contesto caratterizzato da queste denunce sociali, dalla crisi economica in cui piomba New York, dalla contemporanea crescita e prosperità del mercato d'arte negli anni '70 e dal nascente fenomeno di gentrificazione che colpisce quartieri come Soho.

Tra i progetti più ambiziosi compare il *P.S.1* fondato da Alanna Heiss e il critico teatrale Brendan Gill nel 1976. Questo spazio prende vita all'interno di una scuola pubblica abbandonata in Long Island City quando Alanna Heiss decide, dopo anni dedicati al recupero di spazi urbani attraverso la creazione di progetti artistici perlopiù temporanei, come lei riporta di «allontanarmi dagli spazi alternativi, e spendere le mie energie su un unico posto»¹³⁷. Lei stessa afferma che *P.S.1* era l'opposto di un *alternative space*, rappresentava il tentativo di sovvertire la struttura canonica del museo, era di fatto un «anti-museo»¹³⁸. La mostra inaugurale dello spazio dal titolo *Rooms* prevede 78 artisti invitati da Heiss a creare delle installazioni *site-specific* che dialogassero con il monumentale edificio. Tra gli artisti partecipano anche Vito Acconci, Joseph Kosuth, Gordon Matta Clark e Richard Serra e l'evento ottiene grande

¹³⁶ L. Rosati, M. A. Staniszewski affermano come “The resulting ‘Culture Wars’, which involved national debates on censorship, religion, and state funding of the arts, would alter the course of alternative spaces into the 1990s”. in *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 197.

¹³⁷ Tam, *Interview with Alanna Heiss*, cit., p. 65.

¹³⁸ Ibidem.

eco all'interno del mondo dell'arte. Nel corso degli anni l'attenzione del P.S.1 è sempre più rivolta ad approcci artistici sperimentali sia nazionali che internazionali e tra questi un esempio importante è la mostra *The Knot: Arte Povera* curata da Germano Celant nel 1985. Emblema di quella parabola di istituzionalizzazione degli spazi indipendenti, nel 2000 P.S.1 si trasforma da caposaldo della storia alternativa newyorkese ad affiliato del Museum of Modern Art, modificando definitivamente il nome in MoMa P.S.1 con il nuovo direttore Klaus Biesenbach nel 2010.

Un'identità ibrida caratterizza anche il New Museum fondato da Marcia Tucker nel 1977 che si presenta come nuova possibilità museale con una organizzazione innovativa e sperimentale. Marcia Tucker stessa, afferma che il New Museum non rappresenta un *alternative space* pur realizzando mostre ed occupandosi di artisti sconosciuti al circuito mainstream. «Io ero una storica dell'arte che aveva sempre lavorato nei musei, e se dovevo sfidare un paradigma, doveva essere il paradigma che conoscevo meglio»¹³⁹.

Obiettivo diverso quello perseguito da Martha Wilson, artista e fondatrice di Franklin Furnace, che nel 1976 istituisce questo spazio come negozio destinato a stampe, libri ed edizioni d'artista. I primi eventi curati da Wilson e Jacki Apple riguardavano letture pubbliche realizzate da artisti concepite come vere e proprie performance. Franklin Furnace nasce all'interno del Franklin Street Arts Center fondato in un ex grande magazzino al 112 Franklin Street in Tribeca. All'interno di questo spazio nasce un'ulteriore organizzazione la Live Injection Point at the Franklin Street Arts Center. Nuovi collettivi artistici prendono piede e tra questi un ruolo importante spetta a Collaborative Project, Inc. (Colab) fondata da David Little e Alan Moore nel 1977. L'attività di Colab avviene prevalentemente in maniera nomadica organizzando eventi, mostri ed incontri temporanei negli edifici abbandonati della città. Tra le mostre più importanti rientra *Real Estate Building* del 1980, organizzata in uno edificio abbandonato di Delancey Street, con l'obiettivo di muovere una critica sul processo di gentrificazione che colpì i quartieri di Soho e Tribeca a metà anni '70 e Lower East Side a fine anni '70.¹⁴⁰

¹³⁹ M. Tucker, *A Short Life of Trouble: Forty Years in The New York Art World*, Berkeley: University of California Press, 2008, un estratto in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 121.

¹⁴⁰ L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 176.

Tra gli altri collettivi che nascono in questo periodo vi è Group Material fondato da undici membri tra giovani artisti, musicisti, educatori, scrittori e andando poi a ampliarsi nel corso del tempo. Negli anni ne hanno fatto parte anche Julie Ault, Félix González-Torres, Tim Rollins. L'obiettivo di questo gruppo è ben espresso all'interno del primo volantino da loro realizzato in cui dichiarano che «come artisti e lavoratori noi volevamo mantenere il controllo sui nostri lavori, direzionare le nostre energie sulle richieste delle condizioni sociali anziché sulle richieste del mercato dell'arte»¹⁴¹. Altri spazi che rappresentano la varietà di influenze, stili e tendenze di questi anni sono Fashion Moda fondato nel 1978 da Stefan Eins nel quartiere del South Bronx, lontano dall'affermato circuito alternativo di Soho, Lower East Side e East Village.



Figura 8

La scelta della posizione riflette una specifica volontà degli organizzatori in quanto, come afferma Joe Lewis, co-direttore dello spazio, «l'idea era di tirare fuori lo spazio alternativo dal centro di Manhattan».¹⁴² Fashion Moda porta avanti un importante piano di dialogo e collaborazione con la comunità del quartiere, invitando i giovani artisti attivi nella *graffiti art* a partecipare agli eventi. Diventa così un luogo di riferimento per la scena hip hop e dei graffiti che stava prendendo piede in quegli anni.

¹⁴¹ Ivi, p. 195.

¹⁴² H. Tam, "Interview with Joe Lewis", in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit., pp. 70-72, qui p. 70.

Nello stesso periodo compaiono molti spazi dedicati alle nascenti pratiche di Video e New Media Art non ancora riconosciute all'interno del circuito ufficiali nonostante i programmi specifici promossi dal NEA e dal NYSCA per la sovvenzione di queste. Tra le diverse realtà si ricorda The Kitchen, fondato dalla coppia di artisti Woody e Steina Vasulka nel 1971 in opposizione alla mancanza di attenzione rivolta alla Video Arte all'interno di musei e gallerie ufficiali. Il nome deriva dall'unico spazio rimasto a disposizione del Mercer Art Center, un complesso culturale di Soho, e utilizzato dagli artisti per le proiezioni dei loro lavori. Nel 1973 The Kitchen cambia sede ampliando il programma e includendo danza, performace e nuova musica sperimentale.

In "Affermare il Mainstream" si porta avanti una riflessione sulla relazione che *alternative spaces* e circuito istituzionale intrattengono e in particolar modo nella trasformazione degli spazi alternativi in gallerie non profit.

Negli anni '80 molti artisti e spazi cominciano a rifiutare il concetto di *alternative* in quanto marginalizzante e destinato a relegarli al di fuori di un circuito considerato ufficiale e legittimo mentre «i loro obiettivi erano rendere il mondo dell'arte più inclusivo e creare spazi tanto formidabili e legittimi quanto le sedi istituzionali della città»¹⁴³. In questi anni dunque molti spazi nascono con l'obiettivo di arricchire ed espandere la canonica visione di mondo dell'arte, considerato non più come centro ufficiale ai margini del quale risiedono gli spazi alternativi ma come un ecosistema non gerarchico ed inclusivo. Questo tentativo di alleviare la forte divergenza percepita tra i due sistemi si riflette ad esempio in collaborazioni per mostre ed eventi tra artisti emergenti ed artisti affermati al fine di unire le loro voci per contrastare e denunciare le ingiustizie culturali e politiche che caratterizzavano la società americana del tempo. La dimostrazione dell'incontro tra *alternative* e il mainstream si ha alla fine degli anni '80 con il crescente interesse mostrato da parte di numerosi musei americani verso gli artisti di colore. Questa nuova apertura verso parte delle tendenze artistiche fino a poco prima relegate ai circuiti non ufficiali permette alle organizzazioni non profit come Exit Art, Alternative Museum, The Drawing Center, Art in General di fungere da laboratori per *issue-based art* cercando di ampliare i confini propri del mondo dell'arte e «dimostrare la legittimità di artisti ignorati per troppo tempo, e farlo positivamente

¹⁴³ M. Rachleff, *Do It Yourself: Histories of Alternatives*, cit., p.35.

attraverso scambi collaborativi e creativi»¹⁴⁴. Come espressione di questo multiculturalismo artistico e identitario si interpreta la mostra *The Decade Show* co-organizzata e co-prodotta da Museum of Contemporary Hispanic Art, il New Museum e lo Studio Museum ad Harlem nel 1990. Con questa manifestazione «la giustapposizione di artisti noti, anche artisti riconosciuti, con artisti i cui lavori erano considerati specificatamente etnici o politici iniziò a buttare giù le barriere intorno alla ricezione critica degli artisti in favore di una prospettiva più ampia»¹⁴⁵. Tra gli artisti che prendono parte alla mostra ci sono Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Alfredo Jaar ma anche collettivi come Guerilla Girls e Gan Fury.

Molti critici e artisti hanno considerato questa nuova spinta culturale fornita dalle organizzazioni non profit negli anni '80 come un'ulteriore opportunità «che permetterà ed accetterà artisti da ogni background, senza stereotipi o incasellamenti»¹⁴⁶ come afferma Nilda Peraza. Molte di queste posizioni non considerano in maniera critica i finanziamenti governativi che sostengono le loro attività, finanziamenti verso cui Julie Ault rivolge invece una severa critica. Ault afferma come l'introduzione di fondi pubblici a supporto degli spazi alternativi abbia generato un processo di istituzionalizzazione di questi perdendo quella spontaneità e ricerca di sperimentazione artistica originaria. Se gli spazi alternativi sorti tra fine anni '60 e inizio anni '70 ponevano al centro del loro interesse gli artisti e il bisogno di operare in maniera autonoma e svincolata da un circuito ufficiale, l'ingresso dei finanziamenti in tali realtà comporta l'istituzione di un *board* amministrativo e una sistematizzazione in termini di organizzazione delle attività di programmazione, di gestione dei fondi e di rendicontazione delle spese che inevitabilmente vincolano le operazioni artistiche. Afferma Julie Ault che «un dilemma significativo affrontato dagli spazi e dalle strutture alternative è l'inizio della burocrazia e della gerarchia. L'apertura e l'impegno alla flessibilità nella programmazione così come alle operazioni giornaliere sono spesso sacrificate per le richieste di una stabilità amministrativa, che esige processi convenzionali, statici, amministrativi (...). Sotto

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

queste condizioni è difficile restare spontanei o dibattere di questioni fondamentali di filosofia e scopi.»¹⁴⁷.

La percezione della storia degli spazi alternativi non è univoca e priva di sfumature. La nascita e il fiorire di questi spazi procedono in maniera parallela agli sviluppi politici, economici e culturali che hanno caratterizzato la vita di New York nella seconda metà del XX secolo relegandoli ad una posizione generalmente marginale e decentrata rispetto al mondo dell'arte ufficiale.

Più sfumata è la posizione di Lauren Rosati nel suo saggio *In Other Words: The Alternative Space as Extra-Institution* prende le distanze dalle affermazioni di Julie Ault la quale, di fronte alla chiusura di molti spazi originari, parla di «disintegrazione (...) della sfera di arte alternativa»¹⁴⁸. Rosati fa notare che nel terzo millennio «una rete culturale di spazi alternativi in New York persiste»¹⁴⁹. Partendo proprio dalle trasformazioni subite nel corso degli anni dagli spazi, tra quelli costretti a chiudere a causa dell'aumento del costo della vita nel quartiere, altri inglobati all'interno di istituzioni ufficiali o altri diventati essi stessi istituzioni, sottolinea come «diventa evidente che i precedenti modelli di spazi alternativi non erano più sostenibili e erano necessari approcci innovativi»¹⁵⁰. *Gli alternative spaces* non raggiungono il termine del loro corso ma hanno solo modificato la loro natura assumendo nuove sembianze. Nel contesto culturale del nuovo millennio spicca una maggiore collaborazione tra circuito mainstream ed alternativo, due modelli di produzione e promozione artistica che instaurano un dialogo tra loro più strutturato ed inclusivo. A dimostrazione di questo nuovo rapporto, compare anche una nuova forma di cooptazione delle «strategie alternative da parte delle gallerie dominanti e dei musei».¹⁵¹

La distinzione dicotomica che veniva rintracciata nei decenni passati come base del rapporto tra gli *alternative spaces* e il sistema istituzionalizzato viene dunque superata, dando vita a una nuova relazione che prevede tendenze artistiche sperimentali e innovative che non si presentano più come anti-istituzionali bensì «extra-

¹⁴⁷ J. Ault, *Of Several Minds Over Time*, di cui un estratto in M. Rachleff, *Do It Yourself: Histories of Alternatives*, cit p. 38.

¹⁴⁸ Ault, *For the Record*, cit., p. 3.

¹⁴⁹ L. Rosati, "In other words: The alternative space as extra-institutional", in L. Rosati, M. A. Staniszewski *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, cit. pp 41-44, qui p. 41.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

istituzionali»¹⁵². Riguardo queste nuove tipologie di *alternative* afferma Rosati che «mentre molti di questi nuovi spazi potrebbero non riflettere le motivazioni apertamente politiche o trasgressive dei loro predecessori, la loro adozione di nuovi modelli- effimeri, migratori, concettuali, collaborativi- rappresenta un gesto politico ugualmente potente»¹⁵³. Si formano dunque nuovi paradigmi che cercano di stimolare e incentivare un atteggiamento sempre più sperimentale, inclusivo ed interdisciplinare, all'interno del mondo dell'arte.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

2.2 *Souvenir D'Italie: Gli spazi indipendenti italiani*

L'ondata rivoluzionaria che ha inizio con il '68 genera anche in Europa un clima di protesta e richiesta di cambiamento che riguarda l'ambito sociale, politico, economico e culturale. A livello artistico le riflessioni processuali, minimaliste e concettuali che si diffondono in America e che riflettono questo nuovo rapporto tra arte e società, trovano varie declinazioni in base ai contesti geografici nei quali si inseriscono.

In Italia è il movimento dell'Arte Povera, composto da un gruppo di giovani artisti gravitanti a Torino, coordinati dal critico militante Germano Celant e protagonisti di una serie di mostre e testi critici che vanno dal 1967 fino al 1971, che si allinea alle produzioni più sperimentali del panorama artistico internazionale con cui condivide quel desiderio di rinnovamento artistico e sociale. L'allineamento del gruppo con le tensioni sociali del momento si percepisce dai toni utilizzati da Celant in quello che viene considerato il manifesto programmatico del movimento, *Arte Povera: Appunti per una guerriglia* pubblicato sulla rivista *Flash Art* nel 1967. Di fronte ad un sistema dominante ed omologante, Celant rivendica come il movimento «non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, (...) aspira a presentarsi improvviso, inatteso rispetto le aspettative convenzionali, un vivere asistemico, in un mondo in cui il sistema è tutto»¹⁵⁴. Seppur fortemente inserito all'interno dei circuiti di gallerie e spazi istituzionali, la storia del movimento dell'Arte Povera si lega anche all'esperienza dello spazio torinese Deposito D'Arte Presente. Questa associazione, aperta dal gallerista Gian Enzo Sperone nel 1967 ed attiva fino al 1969, diventa un importante centro di mostre e performance teatrali. Sperone propone all'interno dello spazio un programma alternativo con l'intento di sganciarsi dalle logiche di mercato che regolano le gallerie tradizionali e contemporaneamente cercando di colmare un vuoto istituzionale di supporto alle nuove sperimentazioni artistiche¹⁵⁵.

A partire dal '68 le rivolte sociali in Italia hanno avuto un andamento costante perdurato per gran parte degli anni Settanta, alternando a mobilitazioni e proteste pacifiche dei momenti di grande drammaticità che sfoceranno nei cosiddetti Anni Di

¹⁵⁴ G. Celant, *Arte Povera: Appunti per una guerriglia* in "Flash Art", 1967 <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

¹⁵⁵ L. Balbi, *Il non-profit in Italia: una ricostruzione storica e alcune prospettive per un rapporto con le collezioni istituzionali*, cit., p. 95.

Piombo. Il contesto sociopolitico di questi anni è caratterizzato da un crescente numero di forme partecipative organizzate che intervengono nei vari ambiti sociali per avanzare richieste ed attivare mobilitazioni. Questa tendenza partecipativa trova una nuova spinta con il decentramento amministrativo del 1970, che porta a una distribuzione del potere, non più accentrato nelle mani dello Stato, ma dislocato nelle regioni per facilitarne la gestione. Molti interpretano la nuova delega del potere nelle mani degli enti locali come una possibilità di partecipazione diretta nella gestione della comunità locale, atteggiamento questo che ha una sua particolare declinazione in ambito artistico. Questa spinta alla partecipazione genera infatti l'attivazione di molti *operatori estetici* che intendono utilizzare le pratiche artistiche per mobilitarsi e inserirsi all'interno del dibattito politico e sociale di quegli anni. Uno dei principali obiettivi perseguiti da questi operatori era quello di dare visibilità alle zone marginali, periferiche, esterne ai grandi centri di produzione e distribuzione culturale, attuando di fatto un decentramento culturale¹⁵⁶. A partire da queste istanze molti artisti si uniscono in collettivi autogestiti e militanti dove la pratica artistica si sposta nello spazio urbano e si inserisce all'interno di mobilitazioni sociali e politiche al fine di intervenire attivamente e promuovere un miglioramento reale della società. Tra questi si ricordano il Collettivo Lavoro Uno nato a Milano nel 1972-73, il Collettivo Autonomo di Porta Ticinese anche questo di Milano del 1974, gli Ambulanti sorti a Napoli nel 1975, il Gruppo Salerno 75 del 1975, il Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano del 1976.¹⁵⁷ Fondamentale fu il contributo di Enrico Crispolti nel raccogliere queste testimonianze presentandole all'interno della Biennale di Venezia dal titolo *Ambiente come Sociale* del 1976.

La marginalità e la perifericità dai circuiti ufficiali del sistema istituzionalizzato caratterizzano anche molte delle prime esperienze di spazi gestiti da artisti e spazi indipendenti, che proprio al fine di dare nuova visibilità alla scena artistica locale danno vita a importanti iniziative alternative. Alla base di queste nuove spinte dal

¹⁵⁶ Enrico Crispolti parla di decentramento culturale in relazione alla ricerca di un'utenza alternativa a cui le nuove pratiche artistiche devono rivolgersi inserendosi in una dimensione sociale. Crispolti afferma «Una ricerca di utenza alternativa significa ricerca di canali adeguati di comunicazione, cioè di canali diversi da quelli tradizionalmente elitari della comunicazione artistica. E questa utenza alternativa si realizza nella sollecitazione e nella rispondenza a una risposta di base. In questa dimensione si parla di decentramento culturale» in E. Crispolti, «Arti Visive e partecipazione sociale», De Donato, Bari 1977, compare in A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, Johan & Levi, Monza, 2015 p. 42.

¹⁵⁷ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, cit.

basso vi è la necessità di colmare il vuoto istituzionale generato dalla mancanza di politiche pubbliche in grado di sostenere ed incentivare le pratiche contemporanee e di creare nuovi centri di dibattito e confronto artistico e culturale al di fuori della scarsa rete istituzionale che vedeva principalmente Roma e Torino come nuclei principali.

Molte di queste realtà si inseriscono all'interno di circuiti internazionali creando delle vere e proprie reti di comunicazione e collaborazione con altri spazi fuori dai confini italiani accomunati dai medesimi intenti.

Tra i primi spazi gestiti da artista, nati con la volontà di autonomia rispetto al sistema artistico istituzionale, spicca Zona, sorto nel 1974 a Firenze in via San Niccolò 119r dalla volontà di un collettivo di artisti, musicisti, poeti e architetti attivo nel capoluogo toscano e composto da: Maurizio Nannucci, Paolo Masi, Mario Mariotti, Giuseppe Chiari, Massimo Nannucci, Albert Mayr, Gianni Pettena, Alberto Moretti. La marginalità culturale che colpisce Firenze la esenta dall'avere un vero e proprio mercato e collezionismo artistico, ma non la priva di una vitalità e sperimentazione culturale già manifestata in esperienze precedenti a Zona come il Centro Ricerche Estetiche F Uno, che, a partire dal 1967, si impegna al fine di allineare le ricerche artistiche classiche alle nuove tecnologie. Molti artisti del Centro costituiscono il gruppo fondatore di Zona, progetto nel quale riversano la voglia di dar vita a un dialogo in linea con le innovazioni artistiche e culturali del momento e che inserisca Firenze all'interno di una rete nazionale e internazionale di condivisione, confronto, aggiornamento e divulgazione artistica. Come afferma Maurizio Nannucci, personalità di spicco dello spazio, Zona era una realtà «non-gerarchica e guidata da ideali democratici come quello per cui la produzione di arte dovrebbe essere non-omogenea, contraddittoria, variegata e articolata, diffusa e rumorosa, e non identificabile in termini, valori e aspettative tradizionali»¹⁵⁸. Zona nasce come un progetto completamente autofinanziato dal gruppo di artisti e con l'obiettivo di essere un'alternativa al sistema dell'arte istituzionale che, non solo limita ed ostacola fortemente le pratiche contemporanee al di fuori delle grandi metropoli, ma non accoglie le nuove proposte chiudendosi in maniera gerarchica ed elitaria. Proprio la scena fiorentina di quegli anni viveva una nuova apertura al contemporaneo

¹⁵⁸ M. Nannucci, "Zona, Florence", in *Artist-Run Spaces*, materiali a. c. di G. Detterer, M. Nannucci, JRP/Ringer, Zurigo, 2012 pp.254-276, qui p.257.

testimoniata dall'attività di realtà quali le gallerie Schema ed Arena, il centro di produzione video Art Tapes 22 e le Edizioni Exempla¹⁵⁹, dimostrando un atteggiamento tutt'altro che provinciale.

Il primo evento – rassegna organizzato da Zona dal nome *Per Conoscenza* e durato dal 5 maggio al 15 luglio 1975, si pone come obiettivo quello di dare visibilità e far conoscere agli artisti che animano la scena toscana del periodo; tra questi, oltre ai fondatori partecipano anche Ketty la Rocca, Renato Ranaldi, Lapo Binazzi e gli Ufo, Adolfo Natalini e un giovane Bill Viola che presenta la video-installazione *Il Vapore*.¹⁶⁰ Nel 1997 ha luogo la rassegna *Monografie* curata da Mario Mariotti, e come nel caso di *Per Conoscenza* anche questo evento è caratterizzato da una «spontaneità volutamente aliena da rigide programmazioni»¹⁶¹ che, opponendosi alla durata temporale delle mostre realizzate nei contesti istituzionali, propone in alternativa la successione di eventi quotidiani curati giorno dopo giorno da un artista diverso.

Di grande importanza è la dimensione internazionale nella quale Zona agisce inserendosi in una comunità sovranazionale di *artist-run-spaces*, che propongono pratiche di promozione e distribuzione artistica alternative alle logiche istituzionali. Come afferma Caterina Toschi «in una dimensione come quella fiorentina, piuttosto localista in quanto a politiche culturali, la presenza di Zona all'interno di questo circuito internazionale di contatti offre una possibilità di evasione ai suoi artisti»¹⁶². Si istituisce così un vero e proprio *network* fondamentale per unire spazi che condividono la stessa perifericità, per far conoscere il lavoro degli artisti locali all'estero, per mantenersi aggiornati sulle novità e per istituire rapporti collaborativi per mostre, eventi e pubblicazioni a livello internazionale. Infatti, anche la piccola editoria e la piccola stampa sono pratiche condivise da molti spazi autogestiti che vicendevolmente utilizzano questa rete di conoscenze e collaborazioni per far circolare i lavori prodotti in modo indipendente e al di fuori dai contesti della grande distribuzione. Anche queste piccole produzioni facilmente replicabili e circolabili a basso costo acquistano dunque

¹⁵⁹ Zona non profit art space, <https://zonanonprofitartspace.it/> [ultimo accesso 25 gennaio 2021]

¹⁶⁰ C. Toschi, “Lo spazio Zona e la scena internazionale degli *artist-run spaces*: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effemero (1974-1985)”, in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, materiali a c. di A. Acocella, C. Toschi, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 39- 62.

¹⁶¹Ivi, p.47.

¹⁶² M. Nannucci, *Zona, Florence*, cit., p.257.

un valore artistico in opposizione alla canonica definizione di opera d'arte. Grande importanza acquista così la mostra *Small Press Scene/ Documents of Alternatives in the Press* tenuta presso Zona nel 1975 e dedicata interamente alla piccola stampa nazionale e internazionale, presentata per la prima volta come categoria artistica indipendente¹⁶³.

Lo spazio Zona chiude definitivamente a metà anni '80 mentre rimane in vita il progetto *Zona Archives* portato avanti da Maurizio Nannucci a Firenze dove sono raccolti e documentati le relazioni, gli scambi e la circolazione di lavori, editoria e piccola stampa che Zona ha portato avanti negli anni.

Sempre nella seconda metà degli anni Settanta ha luogo a Roma l'esperienza dell'associazione non profit Jartrakor fondata dall'artista Sergio Romano, e dagli allora studenti di medicina Anna Homberg e Cesare Pietroiusti. Jartrakor vuole essere un luogo di confronto e apertura verso le nuove sperimentazioni artistiche come dimostra il contributo apportato dallo spazio nel sostegno e promozione del movimento Eventualista. L'attività di Jartrakor è strettamente connessa a quella della *Rivista di Psicologia dell'Arte*, nata nel 1979 come «organo scientifico della Galleria»¹⁶⁴ e tuttora attiva.

Parte del gruppo di Zona, Maurizio Nannucci, Massimo Nannucci, Paolo Masi e Massimo Bartolini insieme ad altri artisti tra cui Mario Airò, Remo Salvatori, Paolo Parisi, Marco Bagnoli inaugurano nel 1998 a Firenze BASE/Progetti per l'Arte, un nuovo spazio non profit destinato a essere un luogo di raccolta delle ultime novità e sperimentazioni artistiche a livello nazionale ed internazionale ma anche uno spazio fisico destinato alla realizzazione di progetti artistici da parte di artisti invitati dal collettivo. Gli obiettivi del collettivo sono quelli di costituire una mediazione tra il pubblico e l'arte e di dar vita a uno spazio dove il dialogo fosse aperto, inclusivo e stimolante permettendo dunque una promozione e distribuzione alternativa del patrimonio artistico a cui tutti possano attingere.¹⁶⁵ L'approccio trasversale e inclusivo

¹⁶³ G. Detterer, "The spirit and Culture of Artist Run Spaces", in G. Detterer e M. Nannucci, *Artist-Run Spaces*, cit. 2012 pp. 10-49, qui p. 19.

¹⁶⁴ *Rivista di Psicologia dell'arte* http://rivistadipsicologiadellarte.it/?page_id=12 [ultimo accesso 20 gennaio 2021].

¹⁶⁵E. Delfini, *Not For Profit, just for culture*, 2009 p.11 https://issuu.com/eugeniadelfini/docs/not_for_profit_just_for_culture [ultimo accesso 20 gennaio 2021].

di BASE è dimostrato dalle differenti personalità artistiche che costituiscono il collettivo. Si tratta di artisti eterogenei da un punto di vista anagrafico e stilistico ma tuttavia questo ha permesso un'apertura e diversificazione maggiore nelle scelte artistiche e progettuali dello spazio. Tra i vari eventi realizzati rientrano la mostra personale di Sol LeWitt il quale presenta il lavoro *Red Room*, Cesare Pietroiusti con *Tutto quello che trovo* nel 1999, Antoni Muntadas con *La Percezione richiede Partecipazione* nel 2000, Rirkrit Tiravanija con *Qualsiasi (TV)* nel 2004. Dalle varie manifestazioni che si sono succedute all'interno dello spazio si può rintracciare un elemento comune visto come missione fondativa di BASE ovvero quello di essere, come dice Lorenzo Bruni, «un'utopia praticata giornalmente, che si interroga costantemente su qual è e quale dovrebbe essere il ruolo dell'artista rispetto alla società e su cosa possiamo considerare arte oggi e perché».¹⁶⁶



Figura 9

La scena di Bologna è caratterizzata dalla presenza di Neon, prima associazione non profit italiana, nata nel 1981 per volere di Gino Gianuzzi a Via Solferino. Come ricorda Gianuzzi in un'intervista del 2018 «Neon è nata senza un progetto predefinito, è (stata) un'azione dadaista/ situazionista/ anarchica. Post '77, post-punk, in un momento di passaggio delle nostre esistenze, Neon si trova a raccontare il lavoro di

¹⁶⁶Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, *Alla maniera d'oggi. Base a Firenze, Prato* http://www.baseitaly.org/alla_maniera_di_oggi.pdf [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

una generazione di artisti giovani in anticipo sul momento in cui il mercato ha deciso di dare una definizione e una collocazione alla categoria “giovane artista”¹⁶⁷. In questa fase transitoria la città di Bologna risponde con un rinnovato fermento artistico all’interno del quale si inserisce la voglia di questo piccolo gruppo di artisti, che oltre Gianuzzi vede protagonisti Valeria Medica e Maurizio Vetrugno, di dar vita a uno spazio dove incontrarsi, confrontarsi senza tuttavia avere ben a mente un progetto ben delineato.

Fondamentale la presenza di Francesca Alinovi una giovane critica, fortemente aggiornata sulla scena newyorkese contemporanea e particolarmente attenta alla nascente ondata graffitista ed al movimento *new wave* americano, che introduce le nuove sperimentazioni d’oltreoceano nell’ambiente bolognese. Alinovi è stata critica e teorica dell’Enfatismo¹⁶⁸, movimento-meteora che riunisce un gruppo di giovani artisti della scena bolognese, tra cui rientravano gli stessi fondatori di Neon, e che vede proprio lo spazio di Via Solferino come sede delle due prime mostre.

Proprio a seguito della tragica scomparsa di Alinovi, Neon interrompe la sua attività riprendendola nel 1988 e improntando il nuovo approccio sulle pratiche dei giovani artisti e la loro promozione. Gianuzzi nota come questa scelta è «dettata da motivi generazionali»¹⁶⁹ in quanto risponde all’esplicita mancanza di un interesse da parte delle istituzioni verso l’attività dei giovani artisti e le nuove produzioni. Neon diventa così vetrina di lancio per molti giovani come Maurizio Cattelan, che fa qui la sua prima apparizione pubblica con il cartello *Torno Subito*, ma anche, tra gli altri Alessandro Pessoli, Eva Marisaldi e Tommaso Tozzi e Luca Vitone.

Negli anni la natura imprevedibile e indefinibile di Neon si declina in varie esperienze che vanno dalla partecipazione ai «salotti buoni dell’arte contemporanea»¹⁷⁰ come le fiere di Art Basel e Arte Fiera, alla nascita di Neon>Campobase nel 2003 nella nuova sede di Via Zanardi come laboratorio/base operativa dove avviare un «superamento dell’idea di galleria, in direzione della costruzione di uno spazio comune in cui

¹⁶⁷ S. Nastro, *Neon a Modica. La storia della Gloriosa galleria bolognese in mostra a LaVeronica*, in “Artribune”, 2018 <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/12/neon-a-modica-la-storia-della-gloriosa-galleria-bolognese-in-mostra-a-laveronica/> [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

¹⁶⁸ F. Alinovi, *Enfarte – Il pianeta dell’enfasi che si fa arte*, in “Flashart”, 115, 1983 <https://flash---art.it/article/enfarte-il-pianeta-dellenfasi-che-si-fa-arte/> [ultimo accesso il 25 gennaio 2021].

¹⁶⁹ E. Delfini, *Non for profit, just for culture*, cit.

¹⁷⁰ Ibidem.

generare scambi, progetti, collaborazioni»¹⁷¹; e alla partecipazione nel territorio milanese con progetti come Neon>Projectbox attivato tra il 2003 e 2004 e Neon>Container del 2005. Sempre al 2005 risale l'apertura all'interno del complesso culturale della Fabbrica del Vapore di Neon>fdp, una realtà che riprende le modalità di programmazione autonoma portate avanti dallo spazio bolognese con il quale istaura un costante dialogo. Nell'intervista del 2009 con Eugenia Delfini, Gianuizzi manifesta la difficoltà di avviare un rapporto con le istituzioni a causa della mancanza di intermediari in grado di istaurare un dialogo costruttivo e funzionale con le organizzazioni non profit e soprattutto per la mancanza di finanziamenti. L'esperienza di Neon>Campobase termina nel 2011 dopo trent'anni di attività.

Milano costituisce un caso emblematico all'interno del panorama artistico degli ultimi decenni del XX secolo. A partire dagli inizi degli anni '80, il capoluogo lombardo diventa infatti l'espressione della ripresa economica e sociale del paese, città che si delinea sempre di più come principale attore all'interno dei nuovi sviluppi nel campo dell'industria, della moda, del design. Afferma Luca Cerizza che «su questo terreno economico e sociale, si crea un nuovo tessuto connettivo per l'arte contemporanea cosiddetta "di ricerca", che si pone anche e soprattutto come alternativa alla cultura più tradizionale e acriticamente postmoderna»¹⁷². Contribuisce a questo nuovo fermento artistico l'accentrarsi nel capoluogo lombardo di una serie di importanti personalità attive all'interno delle accademie e università che stimolano i giovani studenti a incentivare approcci innovativi e sperimentali, prendendo le distanze dalla scena ufficiale dell'arte italiana inserendosi in circuiti internazionali. Se a livello istituzionale Milano è relegata ad una condizione di marginalità rispetto a Roma e Torino dove si concentravano le principali istituzioni culturali, è a partire da questa situazione di isolamento che, grazie all'iniziativa di privati, si delinea una nuova scena artistica che si declina «soprattutto attraverso iniziative in proprio, occupazioni di spazi dismessi, spazi non profit come Viagarini e Careof e le nuove gallerie private»¹⁷³.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² L. Cerizza, "(Thinking) outside of the box. Iniziative private e lentezze pubbliche a Milano (1985-2010)", in *Souvenir d'Italie. A nonprofit art story*, a c. di P. Brusarosco, M. Farronato, Mousse, Milano, 2010, pp. 176-178, qui p. 177.

¹⁷³ Ibidem.

Nell'autunno del 1984 un gruppo di studenti del corso di Progettazione Architettonica tenuto da Corrado Levi al Politecnico di Milano decide di occupare l'ex fabbrica Brown Boveri, un complesso di circa 20.000 mq espressione dello sviluppo industriale che aveva vissuto la città nella prima metà del XX secolo, situata nel quartiere Isola. L'iniziale gruppo formato da Esther Musatti, Elena Giorcelli, Pier Vincenzo Rinaldi, Francesco Garbelli, Milo Sacchi, Stefano Sevegnani e Andrea Andronico presto si amplia andando ad includere un numeroso insieme di architetti, artisti e musicisti.

Fondamentale il ruolo svolto da Corrado Levi che, grazie al suo inserimento all'interno della scena culturale e artistica italiana e al suo costante aggiornamento sulle novità d'oltreoceano, dove osserva in prima persona i fermenti dell'East Village e il diffondersi delle nuove espressioni artistiche come il graffitismo, trasmette agli studenti conoscenze trasversali dall'architettura all'arte, dalla musica alla letteratura. Ricorda Stefano Arienti l'approccio interdisciplinare e le possibilità di dialogo e confronto che proponeva Corrado Levi durante le sue lezioni invitando artisti come Tony Cragg, Daniel Buren e Carol Rama e annota come «aveva trasportato qui alcuni elementi che aveva captato oltreoceano, ad esempio le esperienze di incursione degli artisti in spazi abbandonati dalla città (...). Gli studenti di Levi furono conquistati da questi racconti di nuovi scenari newyorkesi e decidono di provare a replicare un episodio simile a Milano.»¹⁷⁴

Nel 1985 si ha l'inaugurazione della prima mostra organizzata all'interno dell'ex fabbrica dove gli artisti, ricusando l'autorialità propria di esperienze come la Transavanguardia e adottando un atteggiamento più vicino alle patiche Fluxus, presentano opere che nascono da un utilizzo/riutilizzo, manipolazione e integrazione degli elementi presenti all'interno del complesso stesso. La condizione di rovina e abbandono in cui verte lo spazio, volutamente lasciato in questo stato, diventa dunque il punto di partenza della creazione delle opere stesse le quali vi si inseriscono all'interno istaurando un dialogo decisamente innovativo per il panorama italiano. Tra i vari lavori che animano la "Cattedrale", nome attribuito dai giovani artisti alla Fabbrica, si ricordano le *Muffe* di Stefano Arienti ottenute attraverso un'applicazione diretta di gessetti colorati sui muri corrosi, scrostati dell'edificio; come afferma

¹⁷⁴ F. Garutti, "Spaces of Independence", in P. Brusarosco, M. Farronato, *Souvenir d'Italie. A nonprofit art story*, a c. di P. Brusarosco, M. Farronato, cit., pp. 188-201, qui p. 188.

l'artista «le mie opere nacquero proprio cercando una sintonia con quello spazio»¹⁷⁵
L'esperienza della Brown Boveri diventa un'emblematica dimostrazione di quella
«volontà di agire in uno spazio franco, uno spazio libero, senza vincoli commerciali
né alcuna committenza»¹⁷⁶ che sarà condivisa da altre realtà milanesi.

Dal 1989 nella zona di Porta Venezia si avvia l'esperienza dello Spazio di Via Lazzaro
Palazzi, dal nome della via in cui ci si trovava, nata a partire da un gruppo di ex allievi
di Luciano Fabbro presso l'Accademia di Brera e che erano entrati in contatto con
realtà quali la Casa degli Artisti, fondata nel 1978 da un gruppo di artisti tra cui lo
stesso Fabbro, Hidetoshi Nagasawa, e la storica dell'arte Jole de Sanna, come centro
di ritrovo creativo e produzione artistica.

Tra gli artisti dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi ci sono Mario Airò, Enzo
Buonaguro, Bernhard Rüdiger, Stefano Duginani e Liliana Moro; quest'ultima nota
come «usare la dicitura “spazio” di Via Lazzaro Palazzi era organico all'idea di
produrre letteralmente “spazio”, attraverso i lavori ma anche attraverso i contenuti
della rivista *Tiracorrento*»¹⁷⁷. La rivista, redatta dagli artisti in bianco e nero e
distribuita per posta o a mano, era parte integrante del progetto di Via Lazzaro Palazzi,
il cui intento era di creare un luogo di dibattito e confronto sulle pratiche tradizionali
di produzione e distribuzione all'interno del circuito artistico. Nota Bernhard Rüdiger
come la scelta di un'indipendenza creativa in quel contesto significava «affermare la
necessità di una forza individuale, la singolarità della forma» e continua affermando
«pensavamo la forma come un'azione, quindi fortemente individuale, nel senso in cui
ognuno percepisce il mondo, attraverso le proprie conoscenze ed il proprio corpo che
è unico. Eppure, affermavamo, al tempo stesso, che una forma creata ha un valore
fortemente politico»¹⁷⁸.

Proprio *Politica: del, per, o riguarda il cittadino* è il titolo della prima mostra
realizzata l'anno prima della nascita dello spazio dal nucleo fondante del gruppo
presso Novi Ligure con lo scopo di «portare l'arte in città» e di «produrre uno
spostamento, ri-concepire il formato»¹⁷⁹. Importante è la mostra *Avanblob* del 1990

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ivi, p. 189.

¹⁷⁷ Ivi, p. 196.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

dove il collettivo di Via Lazzaro Palazzi è invitato ad esporre presso l'allora giovane galleria di Massimo De Carlo, sin da subito interessato alle sperimentazioni dei giovani artisti. Il gruppo presenterà l'ultima mostra nel 1992.

Il trasferimento di Alberto Garutti, che da Bologna è chiamato ad insegnare presso l'Accademia di Brera, comporta il conseguente trasferimento di un gruppo di suoi studenti che lo seguono nel capoluogo lombardo e vanno a condividere in uno spazio/casa presso Via Fuggi. La realtà di Via Fuggi e poi dal 1997 al 1998 di Via Poerio non è da considerarsi come un vero e proprio spazio indipendente bensì come un luogo di confronto costante, ma anche uno spazio per feste, un centro di scambio di idee e riflessioni per un gruppo di giovani che si stava inserendo all'interno del circuito artistico milanese. Ricorda Giuseppe Gabellone come «vivere insieme voleva dire parlare e scambiare contenuti 24 ore su 24, è stato un momento di formazione estremamente energetico. Stavamo svegli sempre, lo spazio era spessissimo attraversato da molte persone, Massimo De Carlo a volte trascorrevva addirittura la notte nell'appartamento e anche Maurizio Cattelan passava di lì di frequente»¹⁸⁰. Non si formò mai un collettivo e lo spazio non fu mai sede di mostre le quali venivano organizzate in altri luoghi, come nel caso di *We are moving* del 1994 curata da Alberto Garutti e Roberto Daolio presso Viafarini che in qualche modo sancisce «l'arrivo di un nuovo gruppo di artisti, di persone a Milano»¹⁸¹ e *Transatlantico* sempre presso Viafarini e curata da Alberto Garutti e Giacinto di Pietrantonio nel 1995.

Nel 1987 da un'idea di Mario Gorni, Dino Ferruzzi, Zefferina Castoldi, Diego Bianchi, Meri Gorni e Tommaso Bressan nasce a Cusano Milanino, Careof, uno spazio che insegue vari obiettivi tra cui quelli di essere centro promotore di giovani artisti, di portare avanti vari progetti a sostegno delle pratiche artistiche come la creazione di un archivio comprendente materiali e documenti sull'arte contemporanea che possa essere accessibile da tutti. Come afferma Chiara Agnello «sin dalla sua nascita Careof è stato pensato come piattaforma di sperimentazione per artisti, critici e curatori»¹⁸² e proprio questa apertura alle novità, alle voci emergenti e contemporanee lo rende un punto di riferimento nella scena *off* di Milano. A partire dal 2008 Careof è situato

¹⁸⁰ Ivi, p. 198.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² E. Delfini, *Non for profit, Just for Culture*, cit.

all'interno del complesso della Fabbrica del Vapore dove continua a svolgere un fondamentale ruolo nella promozione, ricerca, archiviazione e progettazione nel settore artistico.

La storia e lo sviluppo di Careof si lega fortemente a quella di un'altra realtà poco più giovane che nasce a Milano: Viafarini.

Come si legge nel comunicato stampa della *mission* dello spazio dal 3 luglio 1991 è attiva a Milano Viafarini, un'associazione non profit fondata da Patrizia Brusarosco con lo scopo di promuovere la ricerca artistica: pittura, scultura, fotografia, performance, installazioni architettura, design, comunicazione.¹⁸³ Patrizia Brusarosco afferma di essere rimasta colpita dalla realtà delle organizzazioni no-profit americane, composta da spazi come Artist Space e White Columns da cui è rimasta affascinata «per il carattere strutturato e nello stesso tempo dinamico e flessibile della loro organizzazione»¹⁸⁴. Spinta da un malcontento nei confronti della situazione dell'arte contemporanea in Italia ed avendo in mente «una certa idea “anni settanta” del mondo dell'arte»,¹⁸⁵ decide di dar vita a uno spazio che possa essere un punto di riferimento per i giovani artisti e per la loro crescita, che possa supportarli nella mobilità internazionale e nella ricerca di finanziamenti per lo sviluppo di progetti, e che fosse allo stesso tempo uno spazio di diffusione e condivisione delle pratiche contemporanee aperto e inclusivo. Come afferma Alessandra Galasso «all'inizio degli anni '90 si andava a Viafarini - nella sede originaria di Via Farini 35 a Milano - per respirare l'aria delle *Kunstverein* tedesche, delle istituzioni non profit e degli *artist run spaces* statunitensi. In Italia Viafarini costituiva una novità assoluta.»¹⁸⁶

Tra le prime iniziative che lo spazio ha prodotto ci sono state: la fondazione dell'Archivio, in occasione della quale le artiste Laurie Palmer e Federica Thiene organizzano, con i primi materiali raccolti da artisti italiani e americani, l'evento *Immagini Proiettate*¹⁸⁷; *Membership ViaFarini* per il quale 80 artisti, tra cui Maurizio Cattelan, Stefano Arienti, Liliana Moro e Eva Marisaldi, hanno realizzato e donato

¹⁸³ P. Brusarosco, M. Farronato, *Souvenir d'Italie. A nonprofit art story*, Mousse, Milano, 2010, p. 26.

¹⁸⁴ Ivi, p. 24.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ A. Galasso, “Brave New World”, in P. Brusarosco, M. Farronato, *Souvenir d'Italie. A nonprofit art story*, cit., p. 120.

¹⁸⁷ P. Brusarosco e M. Farronato, *Souvenir d'Italie, A nonprofit art story*, cit., p. 27.

ciascuno un manifesto autografo che esprimesse gli obiettivi e le pratiche di Viafarini con l'intento di mettere tale produzione in vendita e attivare una raccolta fondi così da poter allargare la rete di membri dello spazio. Nel corso degli anni numerosi critici e curatori sono stati invitati a collaborare e curare eventi, mostre, programmi all'interno di Viafarini tra cui Angela Vettese, Gabi Scardi, Francesca Pasini e Alessandra Galletta e come nota Brusarosco «anche questa pluralità costante di contributi è stata una garanzia di qualità e continuità».¹⁸⁸



Figura 10

Così come *Careof*, anche Viafarini si è impegnata, sin dalla sua fondazione, in una meticolosa raccolta e catalogazione dei portfolio e dei materiali relativi alle pratiche dei giovani artisti che entravano in relazione con lo spazio. Nel 1994 le due realtà milanesi decidono allora di unire i singoli archivi costituendone uno unico che sarà alla base di *DOCVA*, il *Documentation Center for Visual Arts* fondato nel 2008 e attualmente situato all'interno della Fabbrica del Vapore di Milano. Un fondamentale contributo alla storicizzazione dell'attività di Viafarini (ma anche di altre realtà indipendenti della scena artistica di Milano negli anni '80 e '90) è rappresentato dal volume edito da *Mousse* nel 2010 *Souvenir D'Italie. A nonprofit art story* curato da Patrizia Brusarosco e Milovan Farronato. Nel corso degli anni si sono succeduti molte importanti personalità del circuito artistico nel ruolo di curatore dell'Archivio come:

¹⁸⁸ E. Delfini, *Non for profit, Just for Culture*, cit.

Gabi Scarbi, Mario Gorni, Alessandra Galasso, Alessandra Galletta e Milovan Farronato.

Fondamentale è stato il sostegno operato da Viafarini per incentivare e stimolare un dialogo costante a livello internazionale che permettesse ai giovani artisti italiani di inserirsi al di fuori di un circuito limitatamente nazionale. Con questo intento Viafarini promuove nel corso degli anni vari progetti tra cui *Internet Access*, una mostra-evento che si pone come possibilità di confronto sulla dimensione non profit a cui partecipano varie realtà europee e americane, la nascita di *Artbox*, una banca dati in costante aggiornamento sulle possibilità di concorsi, finanziamenti, borse di studio, stage e opportunità a disposizione degli artisti, *Milano on the move*, un programma di residenza per i direttori di residence stranieri a cui è permesso di giungere nel capoluogo lombardo entrando così in dialogo con la scena artistica locale, *VIR Via Farini in residence*, un centro di residenza per artisti internazionali¹⁸⁹.

Viafarini ha svolto un ruolo fondamentale per i giovani artisti italiani offrendo loro una prima possibilità di visibilità, confronto e accesso all'interno del mondo dell'arte, occupandosi così di quel mercato primario che era poco praticato dalle gallerie perché molto rischioso. Tuttavia, come ricorda Angela Vettese, proprio l'autonomia dal sistema di mercato artistico e la dipendenza da soli bandi permetteva a Viafarini di compiere un lavoro che «in questo modo stanca ma è l'unico che consenta di non venire a compromessi eccessivi quando si tratta giovani artisti senza mercato»¹⁹⁰.

Stefano Baia Curioni riconosce infatti a Viafarini e Careof il ruolo di agenzie non profit che permettono «ai giovani artisti di farsi conoscere, introducendoli nel sistema professionale dell'arte. Così facendo, aiuta il sistema a percepire potenziali nuovi talenti e, contemporaneamente per la sua stessa esistenza, incentiva i giovani a proporsi per un mestiere artistico»¹⁹¹.

Con la nascita e la diffusione di internet anche questo strumento diventa funzionale al generale desiderio di raccogliere informazioni, dar voce alle novità artistiche, creare un luogo di confronto e aggiornamento. Nel 1995 nasce a Milano per iniziativa del collettivo Premiata Ditta il progetto virtuale *UnDo.Net* che come viene riportato nella

¹⁸⁹ P. Brusarosco e M. Farronato, *Souvenir d'Italie, A nonprofit art story*, cit., p. 140.

¹⁹⁰ Ivi, p. 215.

¹⁹¹ S. B. Curioni, "Fare Arte, ViaFarini", in P. Brusarosco e M. Farronato, *Souvenir d'Italie, A nonprofit art story*, cit., pp. 208-210, p. 208.

descrizione del sito in veste di *mission* del progetto «UnDo.Net è un dispositivo di creazione del valore immateriale; pensato come “ecosistema” della cultura contemporanea, come modello partecipativo che sviluppi la condivisione di ricerche, risorse e conoscenze, la collaborazione e lo scambio.»¹⁹² Si trattava infatti di un network aperto dove viene consentita la partecipazione di tutti al fine di portare avanti un lavoro in progress di raccolta e archiviazione di notizie su mostre ed eventi, di realtà artistiche istituzionali ed esperienze alternative, di lavori video ed audio di artisti inseriti in apposite sezioni, di progetti artistici e molto altro. Tra i vari progetti sostenuti e divulgati da *UnDo.Net* vi è il Progetto Oreste nato nel 1997 in occasione di un evento-residenza estiva presso gli spazi della foresteria di Paliano, in provincia di Frosinone, che viene messa a disposizione degli artisti i quali nell’arco di un mese organizzano eventi, si confrontano su progetti futuri. «Chi è Oreste? Oreste non è nessuno. Non è un gruppo che produce opere collettive, non è un sindacato che rivendica riconoscimenti, non è un’associazione culturale. Per ora è un insieme variabile di persone, in prevalenza artisti italiani, che da circa due anni (...) lavora per creare spazi di libertà e operatività di idee, invenzioni, progetti.»¹⁹³ Questo è quanto riportato in occasione della partecipazione del gruppo Oreste alla Biennale di Venezia del 1999 curata da Harald Szeemann. Il gruppo, composto da un numero variabile di artisti tra cui Cesare Pietroiusti, Giancarlo Norese, Luca Vitone, Emilio Fantin, Federico Fazzi, Eva Marisaldi, Laura Palmieri intende agire con l’obiettivo di creare nuovi contesti relazionali di incontro, dibattito, scambio e riflessioni sul ruolo, sugli attori e sugli spazi dell’arte nella contemporaneità. Il primo di questi eventi fu il convegno di tre giorni *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?* tenuto presso lo spazio Link di Bologna nel 1997. Come spiega l’introduzione alla pubblicazione che segue il convegno, alla base di questo evento c’è stata la presa di consapevolezza su una rinnovata volontà, da parte degli artisti, di lavorare insieme, di «progettare, pensare, discutere, dare e ricevere informazioni, elaborare strategie comunicative non più da soli o soltanto con qualche sporadico specialista (il critico amico, il gallerista), ma soprattutto con altri artisti, anche portatori di poetiche e approcci operativi lontani,

¹⁹² *UnDo.Net* <http://1995-2015.undo.net/it/index.php?eventi=incorso> [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

¹⁹³ *Ibidem*.

ma con un palpabile senso di apertura e di libertà e un crescente interesse»¹⁹⁴. L'esperienza di Oreste, che terminerà nel 2001, rappresenta un importante lavoro di riflessione e confronto sul concetto di arte e le sue possibili declinazioni, proponendo un approccio nuovo slegato dalla produzione di un'opera e dal rapporto con uno spazio ma concentrandosi sul valore delle relazioni, delle sinergie e delle collaborazioni come modo per ripensare il lavoro artistico.

Il panorama storico dei primi spazi indipendenti in Italia si presenta caratterizzato dalla presenza di sporadici esempi di iniziative alternative che riescono ad attivare nuovi meccanismi di partecipazione, confronto, dialogo, promozione e produzione artistica in maniera autonoma dal circuito istituzionale. Pier Luigi Sacco rintraccia proprio nella scarsità quantitativa di queste esperienze, intese come circuiti fondamentali dove approcci sperimentali e progettualità innovative vengono testati, un motivo della difficoltà di far emergere i giovani artisti italiani all'interno di una rete internazionali. Nota infatti come «uno dei tanti motivi per cui la scena dell'arte giovane italiana ha fatto tanta fatica, per molto tempo, a farsi prendere sul serio all'estero è stato proprio la mancanza di una cultura progettuale che tipicamente trovava altrove la propria piattaforma di sviluppo elettiva, proprio in spazi come questo [Viafarini]»¹⁹⁵. Forse proprio per l'eccezionalità di queste esperienze concentrate negli ultimi decenni del XX secolo diventa ancora più fondamentale il ruolo che queste hanno avuto in qualità di capofila di una serie di iniziative autonome e dal basso che compaiono a partire dall'inizio del XXI secolo. Da notare come di fronte a questo cambio generazionale, realtà come Careof e Viafarini, che tuttora continuano la loro attività, assumono l'aspetto di «istituzioni storicizzate e capaci di porsi sullo stesso piano di altre realtà simili in altri paesi»¹⁹⁶.

A partire dall'esperienza delle realtà precedentemente analizzate, un numero sempre maggiori di spazi compaiono ciclicamente in tutto il territorio italiano dimostrando come il bisogno di dar vita a progettualità e modalità operative alternative al sistema

¹⁹⁴ AA.VV., *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*, Comunicazione, quotidianità, soggettività, Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane, Bologna, Link, 31 ottobre/2 novembre 1997, Charta, Roma, 1998, p. 7.

¹⁹⁵ P. L. Sacco, "Lunga Vita a Viafarini DOCVA", in P. Brusarosco e M. Farronato, *Souvenir d'Italia, A nonprofit art story*, cit., p. 213.

¹⁹⁶ Ibidem.

istituzionale sia ancora forte. L'origine di questa nuova spinta indipendente è da rintracciarsi per Lorenzo Balbi nella crisi finanziaria con cui l'economia mondiale si trova a fare i conti dal 2008. Proprio a partire da quell'anno rintraccia Balbi la comparsa «nei luoghi più disparati del paese, [di] spazi indipendenti di diversa forma e natura»¹⁹⁷. In particolare, come nota Eugenia Delfini, ciò che spicca da un'analisi delle organizzazioni non profit che agiscono nel campo artistico e culturale sorte dall'inizio degli anni duemila è il rapporto dialogico che si instaura tra l'attività progettuale che portano avanti e il contesto nel quale queste operano. Delfini afferma infatti che «il territorio locale, la sua storia socio-culturale e la collettività che lo anima, influenza l'attività progettuale dell'associazione»¹⁹⁸. È proprio la forte specificità territoriale italiana che fa da sfondo alla nascita di pratiche, ed iniziative indipendenti che sviluppano approcci e progettualità differenti in linea, da un lato con le caratteristiche contestuali, dall'altro con la volontà di inserirsi in una rete più ampia, di collegamento e confronto nazionale e internazionale.

A partire dalla seconda metà del decennio scorso, si ha un'ulteriore spinta al diffondersi di questi spazi che modifica nuovamente la visione che si ha di questi. «L'immaginario legato a questi spazi cambia radicalmente e si riconosce il valore anche di realtà poco consolidate, nate in sottoscala e completamente autofinanziate»¹⁹⁹. L'importanza e il valore di questi presidi alternativi è manifestata sia dall'attenzione ricevuta attraverso l'attivazione di forum, incontri, dibattiti sorti in numero sempre maggiore negli ultimi anni con l'intento di avviare momenti di confronto e discussione su queste nuove forme organizzative operanti nel contemporaneo, sia attraverso vari tentativi di mappatura di queste esperienze proposti da organismi pubblici e privati. Ciò che tuttavia appare chiaro è come i numerosi spazi indipendenti che animano il territorio nazionale sono la testimonianza di un'esigenza tuttora attuale di creare forme sempre nuove di confronto e sperimentazione artistica e culturale.

¹⁹⁷ L. Balbi, *Il non-profit in Italia: una ricostruzione storica e alcune prospettive per un rapporto con le collezioni istituzionali*, cit., p. 97.

¹⁹⁸ E. Delfini, *Non for profit, just for culture*, cit.

¹⁹⁹ L. Balbi, *Il non-profit in Italia: una ricostruzione storica e alcune prospettive per un rapporto con le collezioni istituzionali*, cit., p. 97.

CAPITOLO III

Analisi economica: fino a che punto ci si può dire indipendenti?

3.1 Indipendenti da chi? Il carattere relazionale delle produzioni culturali

Dare una definizione del concetto di spazio indipendente è un compito non semplice e la complessità di ciò risiede proprio nella difficoltà del definire e analizzare cosa si intenda per indipendenza in riferimento al campo della cultura. Come già accennato nel primo capitolo, al fine di comprendere il campo delle produzioni culturali bisogna prendere le distanze da una visione romantica di arte come creazione generata dal lavoro di un singolo artista genio ma analizzare quel lavoro considerando le diverse varianti che influenzano il processo artistico. Per capire meglio questo concetto si può fare riferimento alla posizione di due sociologi che hanno analizzato il mondo dell'arte e delle produzioni culturali evidenziando il carattere eteronomo di questo, sottolineando le relazioni e le tensioni che caratterizzano il lavoro artistico.

Il sociologo americano Howard Becker analizza la natura relazionale delle produzioni culturali definendo il mondo dell'arte come la risultante di una rete di azioni svolte da una serie di individui a partire dall'adesione a un determinato sistema di modelli convenzionali. La teoria di Becker, derivante dall'approccio dell'interazionismo simbolico, riconosce la produzione artistica come un tipo di lavoro frutto non dell'azione del solo artista, ma della collaborazione di vari soggetti il cui singolo lavoro concorre necessariamente alla realizzazione dell'opera d'arte. Come lui stesso afferma nella prefazione del suo libro *Artworlds* (1982), rispetto ad una «vaga e metaforica» visione di mondo dell'arte inteso come «le persone di maggior tendenza associate a quegli oggetti e quegli eventi che fanno notizia e che attirano prezzi astronomici»²⁰⁰ la sua visione di questo stesso mondo è intesa come «la rete di persone la cui azione cooperativa, organizzata attraverso le loro congiunte conoscenze di modelli convenzionali di fare le cose, produce il tipo di opera d'arte per cui il mondo dell'arte è noto»²⁰¹. L'approccio di Becker si distingue rispetto ad altre trattazioni sul

²⁰⁰ Becker, *Artworlds*, cit., p. X.

²⁰¹ Ibidem.

tema proprio per l'analisi del mondo dell'arte in quanto organizzazione sociale e non come teoria estetica. Ciò che delinea questa organizzazione sociale è la cooperazione tra gli individui che avviene secondo convenzioni e, dal rispetto di questi modelli convenzionali, si configurano i differenti mondi dell'arte. Becker parlando delle convenzioni afferma come «le persone che si coordinano per produrre un'opera d'arte non decidono le cose da capo. Al contrario loro fanno riferimento ad accordi ora diventati consuetudinari, accordi che sono diventati parte del modo convenzionale del fare le cose in arte»²⁰². Continua precisando come «le convenzioni rendono l'attività collettiva più semplice e meno costosa a livello di tempo, energia ed altre risorse; ma queste non rendono il lavoro non convenzionale impossibile, solo più costoso e difficile»²⁰³.

Il sociologo francese Pierre Bourdieu affronta l'argomento non in termini di mondo dell'arte bensì parla di campi di produzione culturale. L'attenzione di Bourdieu verso i campi ed i fenomeni culturali è motivata dal fatto che lui vi individua la massima cristallizzazione delle dinamiche sociali, dunque si concentra su questi per analizzare le logiche operanti all'interno dello spazio sociale in generale. Bourdieu conduce questa analisi sulle produzioni culturali attraverso l'utilizzo di quegli strumenti concettuali che costituiscono le fondamenta della sua sociologia: la nozione di campo, di *habitus*, di capitale. Per campo si intende la porzione di spazio sociale orientata non dal possesso di proprietà comuni, ma dal perseguimento di un unico fine ossia il capitale (Bourdieu riconosce varie forme di capitale: economico, culturale, sociale e simbolico). Lo spazio sociale è inteso come uno spazio agonico, di lotta tra *posizioni* e *prese di posizione*. Il conflitto alla base dello spazio sociale caratterizza la natura relazionale del campo, il quale non ha confini delineati e definiti ma cambiano di volta in volta in base agli equilibri scaturiti dalle relazioni di forza. Proprio all'inizio del saggio *The Fields of Cultural Production* il sociologo francese afferma come «per essere pienamente comprese, le produzioni culturali devono essere approcciate in termini relazionali, attraverso la costruzione del campo letterario, ossia lo spazio delle *prese di posizione* letterarie che sono possibili in un dato periodo in una data

²⁰² Ivi, p. 29.

²⁰³ Ivi, p. 35.

società»²⁰⁴. La peculiarità del campo delle produzioni culturali, nello specifico di quello artistico e letterario, risiede nel fatto che questi sono governati da due diversi *principi di gerarchizzazione*: un principio autonomo, proprio del campo culturale, e un principio eteronomo, proprio del campo di potere all'interno del quale il campo culturale è inserito. Nota Bourdieu come il campo «più autonomo è, ossia soddisfa la sua stessa logica in quanto campo nella maniera più completa possibile, più tende a sospendere o ribaltare il principio dominante di gerarchizzazione; ma anche che, qualunque sia il suo grado di indipendenza, questo continua ad essere affetto dalle leggi del campo nel quale è inserito, quelle del profitto economico e politico»²⁰⁵. Dall'inevitabile interconnessione di questi due logiche o principi di gerarchizzazione divergenti deriva l'impossibilità da parte del campo culturale di raggiungere una totale autonomia. Ciò che ne consegue è una costante tensione generata dalla lotta delle due spinte, quella autonoma e quella eteronoma, che caratterizzerà la natura del campo. A partire dalle posizioni dei due sociologi possiamo capire il livello di complessità del mondo delle produzioni artistiche e culturali, il quale non può essere giudicato e analizzato solamente sulla base di categorie estetiche ma richiede un'attenzione verso quel fitto insieme di relazioni che sostengono e influenzano la produzione culturale.

3.1.1 *Independents*: posizionamento istituzionale, ideologico ed estetico

La prima domanda che ci si pone di fronte ad una autodichiarazione di indipendenza è: da chi o da che cosa ci si dichiara indipendenti?

Per cercare di rispondere a tale quesito si può fare riferimento a settori della cultura affini a quello dell'arte contemporanea e delle realtà alternative di produzione e valorizzazione della stessa. Si nota come il termine *indipendente* compaia ripetutamente in riferimento al settore cinematografico, ma anche e soprattutto, come

²⁰⁴ P. Bourdieu, *The field of cultural production, or: The economic world reversed*, in "Poetics" vol. 12 issues 4-5, nov. 1983, pp 311-350, qui p. 311. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0304422X83900128> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

²⁰⁵ Ivi, p. 320.

affermano Hesmondhalgh e Meier, «il concetto di indipendenza è stato più importante nella musica popolare che in altre forme culturali»²⁰⁶.

Silvia Tarassi propone, all'interno del suo lavoro di ricerca sulla scena musicale indipendente milanese, una breve sintesi per punti delle principali caratteristiche generalmente associate alla nozione di indipendente nel contesto musicale: l'indipendenza e distacco dal controllo aziendale, l'adesione all'etica punk del DIY, il radicamento e la partecipazione nelle scene musicali locali, il carattere innovativo e originale, la creazione di un legame con un pubblico di esperti.²⁰⁷

A partire da questi attributi si nota per prima cosa come vengono definite indipendenti le piccole realtà di produzione musicale che non rientrano nelle grandi *corporations* «intese come integrate verticalmente, ben finanziate e grandi».²⁰⁸ Infatti, rivolgendosi generalmente all'ambito delle industrie culturali, in questo caso industria musicale, il termine *indipendente* fa riferimento a quel tipo di produzione che si pone in opposizione all' «oligopolio delle grandi compagnie con una fetta di mercato molto ampia, basate sulla dominazione della distribuzione, dei finanziamenti e della produzione»²⁰⁹.

Facendo riferimento al mondo della musica dunque si identificano come indipendenti quelle realtà che non rientrano all'interno del circuito *mainstream* di produzione e distribuzione discografica dominato dall'oligopolio delle cosiddette *majors*, termine con cui si è soliti indicare le cinque grandi compagnie Universal, Sony Music, EMI, Warner e BMG che si dividono il controllo della quasi totalità delle attività di produzione e distribuzione musicale.

Al fine di delineare il significato di indipendenza si può rintracciare uno specifico posizionamento che determinate forme di produzioni culturale assumono nei confronti

²⁰⁶ D.Hesmondhalgh, L.M Meier, "Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism" (2015), in *Media Independence* a c. di J. Bennet, N. strange, Routledge, Abingdon and New York, 2015 pp. 1-18, qui p. 1.

²⁰⁷ S. Tarassi, *Independent to What? An analysis of the Live Music Scene In Milan*, Tesi di Dottorato di ricerca in Culture della Comunicazione ciclo XXIV, Università Cattolica del sacro Cuore, Milano, 2010-2011, p.81.

²⁰⁸ Hesmondhalgh, *Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism*, cit., p. 1.

²⁰⁹ Ibidem.

di altre. A partire da questo posizionamento dialettico possiamo analizzare i due campi, quello indipendente e quello mainstream, cogliendone le differenze.

Partendo dallo specifico posizionamento istituzionale che vede le etichette discografiche indipendenti assumere una posizione di antagonismo rispetto alle *majors*, possiamo riconoscere la medesima opposizione tra spazi indipendenti e il cosiddetto sistema dell'arte contemporanea. In particolare, le attività proposte da questi spazi si caratterizzano come alternativa alle modalità operative proposte dalle grandi realtà artistiche riconosciute a livello istituzionale e dall'azione del mercato che influenza e limita le scelte operate dalle varie realtà.

Facendo riferimento alle prime esperienze storiche sia di spazi alternativi sia di etichette indipendenti si trovano delle similitudini anche a livello di posizionamento politico ed estetico rispetto a un sistema dominante. L'approccio *independent* delle prime etichette sorte all'interno dei fermenti della cultura punk e post-punk a partire dagli anni '70 si pone come conseguenza di una scelta ideologica di opposizione alle *majors* le quali appaiono come l'espressione di un modello capitalista oppressivo e ostacolante la produzione musicale che vuole essere libera, autentica, sperimentale. Gli indipendenti percepiscono le grandi case discografiche come legate a mere logiche mercatili e per questo rappresentano un ostacolo alla libertà creativa dell'artista il quale, in tale contesto, deve sottostare a dettami e richieste provenienti dal mercato al fine di rispondere all'unico obiettivo imposto dalle *majors*, ossia la massimizzazione dei profitti. Come reazione a questo, gli indipendenti, rifiutando le logiche capitalistiche del mercato, operano un rovesciamento politico di valori ponendo al centro della loro azione una totale attenzione alla libertà artistica e creativa senza doversi preoccupare di vincoli e censure. Per queste etichette la libertà artistica si riflette dunque in un'autonomia economica che determina una condizione di costante precarietà ma allo stesso tempo gli conferisce totale controllo sul piano lavorativo. Quest'idea fondata sul binomio indipendente/libertà creativa fuoriesce anche dal documentario *What is INDIE?*²¹⁰ in cui Dave Cool interroga musicisti e operatori della scena musicale indipendente contemporanea (il documentario risale al 2006) sul concetto di *indie* partendo proprio dalla complessità del termine.

²¹⁰ D. Cool, *What is INDIE?*, 2006.

Come esaminato nel primo capitolo la medesima opposizione a un determinato sistema politico di valori e ideologie caratterizza la nascita dei primi spazi alternativi newyorkesi e italiani. Negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni '60 si è visto come le grandi istituzioni museali vengono attaccate in quanto manifestazioni delle stesse contraddizioni, disuguaglianze e disparità proprie di quell'ordine sociale e politico dal quale ci si vuole allontanare e dichiarare indipendenti. Allo stesso modo le esperienze storiche italiane di spazi indipendenti nascono principalmente dal bisogno di colmare un vuoto avvertito a livello istituzionale e manifestato dal disinteresse verso i giovani artisti contemporanei i quali lamentavano la mancanza di occasioni e possibilità di lavoro, di momenti di confronto e dibattito, di incentivi alla produzione e valorizzazione della loro arte. Di fronte alle grandi realtà istituzionali che esercitavano un controllo totale sulla promozione e produzione artistica, si rivendicava una partecipazione diretta, inclusiva e democratica nel campo dell'arte e lo si faceva attivandosi concretamente, attraverso la creazione di nuovi spazi e sviluppando reti alternative di promozione e distribuzione dei lavori.

Grazie alla nascita di queste reti alternative, sorte nel campo della discografica così come degli spazi artistici, si è ottenuta una maggiore circolazione dei progetti promossi dalle realtà indipendenti fuoriuscendo da una dimensione prettamente locale. Si trattava di reti meno accessibili rispetto ai canali di distribuzione mainstream, e per questo si delinea anche un pubblico differente, di cultori ed esperti, che si attivano personalmente per raggiungere questi prodotti. Le reti hanno messo in comunicazione spazi e realtà simili tra loro, diffusi a livello nazionale ed internazionale, che condividevano gli stessi valori e le stesse modalità operative permettendo, da un lato, di allargare il proprio bacino d'utenza, e, dall'altro, di crearsi un network di riferimento con cui confrontarsi e dialogare.

Anche a livello estetico l'approccio indipendente trova una sua particolare declinazione. Originariamente la tradizione della discografia indipendente prende come riferimento l'approccio del *do it yourself* tipico della corrente punk. Questa scelta comporta la nascita di realtà dal basso, di esperienze inclusive dove la partecipazione è accessibile a tutti e nate dalla semplice volontà di realizzare musica. Per questo motivo le realtà indipendenti sono spesso caratterizzate da una forte mobilità e circolazione di persone, da strutture organizzative informali, fluide e

mutevoli che si oppongono alle rigide gerarchizzazioni proprie delle strutture aziendali delle grandi compagnie. L'idea di gruppi ristretti di lavoro e la necessità di partire da zero per organizzare le varie attività di produzione, promozione e distribuzione musicale, rispecchia quella difficoltà a cui Becker fa riferimento in relazione alla possibilità di seguire modelli non convenzionali per la produzione artistica. Intraprendere percorsi alternativi rispetto alle strategie già sperimentate e perseguite dal sistema mainstream, e dunque far riferimento alle sole possibilità organizzative e finanziarie di cui si dispone, comporta ostacoli quotidiani di fronte ai quali dei creativi approcci di *problem solving* sono sperimentati.

Una tendenza volutamente antiestetica caratterizza la cultura DIY per la quale non si ricerca una formazione musicale specifica e particolari abilità tecniche ma prevale una forte volontà di sperimentazione artistica, di rottura con il gusto tradizionale sostenuto dalle *majors*, di condivisione di idee innovative e di produzione di musica in maniera libera e autonoma senza sottostare a censure o limiti imposti dall'esterno. La libertà che gli artisti ottengono è manifestata ad esempio dalle sonorità casalinghe e *lo-fi* delle produzioni musicali indipendenti. Allo stesso modo, tale libertà caratterizza i tagli realizzati da Gordon Matta Clark all'interno degli edifici abbandonati di New York negli anni '70. Il medesimo approccio *do it yourself* è infatti alla base delle prime esperienze di occupazione di edifici abbandonati di Soho da parte di artisti alla ricerca di nuovi luoghi dove vivere, lavorare ed esporre le loro opere a partire dalla fine degli anni '60. L'estetica indipendente si manifesta nel tentativo di realizzare lavori che non rientrano nei canoni accettati dal sistema istituzionale, opere che all'interno di questo sarebbe stato impossibile realizzare. Non a caso gli spazi indipendenti sono stati degli apripista, hanno visto nascere espressioni innovative e rivoluzionarie che solo in un secondo momento sono state inglobate all'interno del circuito mainstream.

Per riassumere, la definizione di *independent* nel campo della produzione discografica si caratterizza a partire da un determinato posizionamento espresso a livello istituzionale, a livello ideologico e a livello estetico. Da un lato la cultura indie è stata l'espressione di possibilità alternative, inclusive e democratiche di produzione artistica, dove il processo creativo è svincolato dalle logiche di mercato, in opposizione a un sistema avvertito come ingerente, controllante e omologante. Dall'altro le difficoltà e gli ostacoli incontrati nell'esercitare questa autonomia sono stati molteplici

ed hanno spesso generato esiti non felici per le realtà indipendenti quali bancarotta o adesione a forme di cooptazione tra cui i processi di ‘born-out’ o ‘sell-out’ a cui fa riferimento David Hesmondhalgh²¹¹.

Un medesimo posizionamento istituzionale, ideologico ed estetico si rintraccia tra gli storici spazi indipendenti dell’arte in Italia. Agire in maniera alternativa al sistema istituzionale ha comportato anche in questo caso numerose problematiche relative alla gestione, alla sostenibilità e all’organizzazione. A partire da queste esperienze si è tuttavia mantenuta l’intenzione di sperimentare nuovi percorsi, attivando possibilità innovative e dai confini più fluidi, dove, rispetto a una opposizione netta nei confronti del sistema istituzionale, ci si apre verso tentativi di dialogo e ibridazione.

3.1.2 Gli Indipendenti oggi

L’approccio indipendente, che ha caratterizzato le prime esperienze nate a partire dalla fine degli anni ’60, ha subito una trasformazione nel corso del tempo e le attuali realtà definite indipendenti hanno mostrato dei cambiamenti rispetto ai primi spazi autonomi comparsi in Italia.

In occasione dell’edizione 2017 di NESXT, festival dell’arte indipendente che ha luogo a Torino, Radio Papesse, progetto di arte e radio *on demand*, ha cercato interrogando una serie di interlocutori attivi all’interno del mondo dell’arte in veste di artisti, curatori, storici dell’arte e operatori, di delineare un vocabolario dell’indipendenza e una possibile definizione di questa al giorno d’oggi. I vocaboli più ricorrenti sono: libertà, verità, scambio, liquido, altro da sé, dialogo ma anche possibilità, mercato, autonomia. La registrazione che deriva dal progetto comincia affermando come “l’indipendenza è sicuramente essere liberi sia di pensare sia di fare ed anche di sbagliare” sottolineando poi come di fatto rappresenti “la negazione dell’essere dipendenti”. L’indipendenza si può esprimere come la creazione di contesti

²¹¹ Per *sell-out* si intende quando «gli indipendenti abbandonano gli impegni politici ed estetici precedentemente mantenuti per guadagni finanziari» mentre per *born-out* si intende come «l’alterità istituzionale può essere mantenuta solo per un breve periodo prima che le risorse umane e finanziarie si esauriscono» da D. Hesmondhalgh, *Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre*, in “Cultural Studies” vol. 13 issues 1, 1999, pp. 34- 61, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/095023899335365> [ultimo accesso 15 marzo 2021] qui p. 36.

“attraverso i quali si può affermare questa resistenza” ma allo stesso modo si ricorda come si è “contemporaneamente dipendenti e indipendenti da una pluralità di fattori che variano nel tempo, variano al nostro spostarci nello spazio, variano al variare dell’importanza che noi attribuiamo a questi fattori”. Si fa riferimento al fatto che indipendenza non corrisponde ad autonomia e come “spesso la condizione di indipendenza di un processo, di un progetto, di una realtà si configura come un insieme molto vasto di forme di dipendenza da un numero molto ampio di fattori” o a come l’indipendenza dell’arte corrisponda ad una “libertà economica che garantisca di fare, di sospendere, avere tempo per pensare e di provare”. Una voce riporta che “sono talmente tante le indipendenze che non esiste un’idea di indipendenza in sé. È come se fosse una possibilità” mentre un’altra nota come “anche la condizione di interdipendenza che c’è all’interno di questa situazione è uno degli elementi qualificativi di queste esperienze”. Infine, un’ultima voce afferma come l’indipendenza non sia dell’artista o degli spazi ma “è quella dell’arte, è un’astrazione, siamo nel campo delle idealità. L’arte è un’idealità perpetuamente compromessa”. Da queste voci che si accavallano, si confondono, si incontrano e si scontrano si ottiene una manifestazione sonora della molteplicità di significati ed interpretazioni che si celano dietro questo tema e quindi dell’impossibilità di individuare una definizione univoca di indipendenza.²¹²

A dimostrazione della non linearità del termine si nota che nel concetto-cappello di spazio indipendente siano racchiuse una moltitudine di realtà che presentano caratteristiche estremamente differenti tra di loro. Il direttore del Museo Mambo di Bologna Lorenzo Balbi, nel tentativo di riassumere le varie tipologie di realtà “indipendenti”, fa riferimento a: progetti che si autosostengono, spazi proto-gallerie, spazi di collezionisti privati interessati alla sfera progettuale di produzione, spazi che nascono in seguito ad un’occupazione illegale di una sede e che sono autogestiti, spazi che nascono come esiti di bandi o contributi da enti sia pubblici sia privati, proto-

²¹² *Le parole dell’indipendenza Radio Papesse @NESXT 2017*, a c. di. C. Haupt, Radio Papesse, 2018 <https://www.radiopapesse.org/it/archivio/sonora/le-parole-dell-indipendenza> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

istituzioni, *project spaces* commerciali²¹³. Le differenze tra gli spazi si colgono in base a vari criteri: economico, gestionale, statutario, ideologico. Interfacendosi con una varietà di possibilità del genere, cercare di tracciare una definizione di indipendenza attribuibile a tutti gli spazi appare ancora più difficile. Malgrado l'indecifrabilità, questo termine continua ad essere utilizzato per riferirsi a determinate forme di organizzazioni artistiche, come appellativo per distinguere quelle esperienze avvertite come altre, alternative, sperimentali.

Nel corso degli ultimi dieci anni un'attenzione sempre maggiore è stata rivolta al pensiero e alle pratiche artistiche indipendenti e questo è manifestato da rassegne, mappature, progetti di ricerca su questo tema. Nel 2011 prende vita il progetto *Artissima LIDO* curato dagli artisti Christian Frosi, Renato Leotta e Diego Perrone con il quale si vuole avviare un approfondimento degli spazi indipendenti gestiti da artisti di cui si è visto un proliferare negli ultimi anni. Questo lavoro è stata una naturale continuazione del progetto *Eroina* avviato da Frosi e Perrone nel 2010, per il quale i due artisti avevano intrapreso un importante viaggio lungo l'Italia alla scoperta delle differenti realtà artistiche presenti sul territorio. Nel 2012 viene pubblicato *Italian Conversations. Art in the age of Berlusconi*, progetto finale che ha seguito il viaggio intrapreso dal collettivo olandese Fucking GoodArt attraverso la Penisola. I due artisti olandesi hanno intervistato numerose personalità del mondo dell'arte e della cultura cercando di analizzare l'attuale contesto culturale italiano, ponendo particolare attenzione alle realtà spontanee e autonome. Nel 2018 viene pubblicato il report *Italian Cluster*²¹⁴ realizzato dall'artista Giulia Ratti e dalla curatrice Giulia Floris. Le autrici hanno approfondito l'attuale realtà dei *project space* italiani intraprendendo un'indagine sviluppata attraverso un campione di questionati inviati a un ampio numero di spazi che operano nel campo della ricerca e della produzione di arte contemporanea e non hanno una natura prettamente commerciale. Al fine di arricchire la ricerca sono state realizzate delle interviste a svariate personalità che operano nel campo dell'arte e della cultura e che interagiscono in modalità e forme differenti con

²¹³ *Portafortuna – Talk – Non Profit e Istituzioni*, a c. di M. Aiazzi Mancini, A. Fredianelli, S. Giuri, Radio Papesse, 2020, <https://www.radiopapesse.org/it/archivio/lectures/portafortuna> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

²¹⁴ G. Floris, G. Ratti, *Italian Cluster*, Cluster Report, 2018 <https://www.clustereport.com/> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

il settore dei *project space*. Questo report risulta un importante strumento per analizzare la questione in quanto, seppur limitato a un numero parziale di spazi, testimonia la varietà di realtà presenti attualmente sulla penisola e offre numerosi spunti di riflessione sulla programmazione, la sostenibilità e l'organizzazione di ciò che viene definito indipendente. Quanto fuoriesce dal report è la consolidata difficoltà che si incontra nel cercare di definire tale concetto e per questo, con l'obiettivo di disincentivare ulteriori fraintendimenti, le autrici utilizzano un termine volutamente meno equivoco quale quello di *project space* - spazio progetto.

Dal report si nota come la grande fioritura di *project space*, avvenuta dalla fine della prima decade degli anni Duemila, sia in larga parte legata alla crisi economica mondiale del 2008 e dai conseguenti tagli che hanno toccato qualsiasi aspetto della vita tra cui ovviamente il settore artistico-culturale. Queste manifestazioni nascono come reazione alla crisi, ad un'atrofia di stimoli, di istituzioni e di progettualità. Sono azioni generate dal basso che nascono dalla voglia e dall'esigenza di sperimentare, lavorare con l'arte, produrre e promuovere in maniera spontanea i propri lavori attivandosi in prima persona. La necessità di creare, confrontarsi, mettersi in relazione è dunque alla base di queste forme di aggregazione e promozione culturale. Sono realtà giovani, estrose, inclusive e democratiche, dove l'approccio relazionale è fondamentale e agisce contemporaneamente a livello fisico e digitale. Sono spazi di ricerca, di studio, di lavoro, di creatività, di condivisione e di produzione culturale.

Si nota, inoltre, come la giovane generazione di spazi nati principalmente negli ultimi dieci/quindici anni rifiutino quel carattere antistituzionale che si rintracciava invece nei primi spazi autonomi comparsi sulla penisola a partire dagli anni '70. Questo viene confermato da Diego Perrone che nota come, dalle interviste svolte durante il progetto Eroina, si sia manifestata tra gli spazi più recenti una mancanza di quell'ideologia antisistema che invece caratterizzava i lavori delle realtà storicizzate e di nicchia. L'interesse principale che muove gli spazi più giovani non è tanto perseguire un'ideologia di antagonismo verso il sistema dell'arte, quanto una ricerca di maggior apertura e dialogo proprio con le istituzioni.

Molte delle attività promosse da queste realtà trovano un riscontro con le agende delle politiche culturali e politiche giovanili in quanto vengono promosse azioni di rigenerazione urbana, produzione culturale, attivazione territoriale ma tuttavia sono

proposte che faticano ad essere riconosciute, anche a causa della difficoltà di interagire con gli enti territoriali ed istituzionali. La difficoltà di istituire un dialogo sistematico e perdurante con gli enti istituzionali rimane, infatti, una delle principali difficoltà avvertite dagli spazi che influisce sulla mancata riconoscibilità di questi e della loro progettualità. Gli spazi indipendenti assolvono, tuttavia, un ruolo sempre più importante all'interno del sistema dell'arte italiano, tanto da essere considerati, in determinate circostanze, un completamento della filiera produttiva che va dalla galleria al collezionista, passante per il museo. Il *project space* sopperisce in molti casi a dei vuoti generati all'interno di tale filiera, vuoti sorti dalla mancanza di sostegno a determinate attività e alla professionalizzazione per i giovani artisti e gli operatori. Da un lato si nota come questa tipologia di spazio rappresenti il luogo deputato alla produzione artistica. Infatti, a differenza dei musei e delle istituzioni più consolidate che raramente sostengono azioni di produzione artistica, il *project space* diventa una fucina creativa dove gli artisti operano in maniera libera e incontrollata realizzando lavori nuovi.

Dall'altro lato lo spazio progetto viene visto come un'anticipazione della galleria e come anello di congiunzione, dal punto di vista della carriera dell'artista, tra l'Accademia e il mondo del mercato vero e proprio. Se per una galleria d'arte investire su artisti emergenti può essere estremamente rischioso e potrebbe risultare poco conveniente, il *project space* diventa strumento ideale per permettere agli artisti di ottenere una visibilità iniziale, cominciando così a esibire i loro lavori e farsi conoscere. Esso rappresenta dunque una possibilità di professionalizzazione per gli artisti ma allo stesso per curatori e operatori interessati alla ricerca e alla promozione dell'arte contemporanea, un momento di formazione collettivo in cui la crescita e la condivisione assumono un ruolo centrale.

Si instaura dunque un rapporto complementare tra il *project space* e la galleria d'arte che trova un riscontro anche nell'apertura verso le realtà indipendenti da parte delle fiere d'arte, all'interno delle quali acquistano uno spazio sempre maggiore.

ArtVerona è stata la prima fiera in Italia ad aprirsi a tali realtà. A partire dal 2010 viene avviato, da un'idea di Cristiano Segnanfredo, il format *Independents* che nel 2015 cambia impostazione e diventa I6-Spazi Indipendenti (6 per il sesto anno dell'iniziativa). ArtVerona dedica una sezione a queste realtà indipendenti, spazi non

profit, associazioni, fondazioni, collettivi alle quali viene concesso gratuitamente uno spazio all'interno della fiera. In questo modo tali progetti ottengono la possibilità di esporre il loro progetto all'interno di un contesto commerciale, facendosi conoscere e intercettando l'attenzione di un pubblico che raramente raggiungono, ossia quello dei collezionisti. Allo stesso modo, il progetto Artissima LIDO si inserisce all'interno dell'omonima fiera d'arte torinese e contestualmente a Milano, negli ultimi anni, è stata rivolta un'attenzione particolare agli spazi indipendenti all'interno dell'Art Week che avviene in concomitanza della fiera d'arte milanese Miart. L'attenzione che le fiere stanno rivolgendo ai *project space*, che ottengono così un palco privilegiato per far conoscere i propri lavori, attesta la curiosità e l'interesse che generano nei confronti di un pubblico differente. Rapportarsi con un contesto fieristico e allo stesso tempo inserirsi in una rete cittadina rappresenta per questi spazi da un lato la possibilità per ampliare la rete di conoscenze e stringere nuovi rapporti, ma allo stesso tempo permette loro di importare all'interno di un nuovo contenitore un lavoro che ha una forte connotazione territoriale.

Questi spazi nascono in relazione a un territorio e si strutturano in base alle caratteristiche di questo. Infatti, nonostante una densa concentrazione di spazi indipendenti all'interno delle grandi città, queste sono realtà disseminate in maniera trasversale su tutta la penisola, e che proprio a partire da un determinato rapporto con un contesto, con una comunità e con delle specifiche esigenze locali si generano e si autodefiniscono. Nei contesti più marginali e periferici queste realtà spesso nascono dalla necessità di sopperire a delle mancanze concrete all'interno del territorio, per creare nuove possibilità, per incentivare occasioni alternative di confronto, di scambio e di condivisione. Questa è una condizione di quelle aree definite interne, ossia quelle aree situate ad una distanza considerevole dai grandi centri di offerta dei servizi essenziale e che hanno subito nel corso degli anni un crescente processo di marginalizzazione²¹⁵. Lì dove mancano centri di aggregazione e dibattito artistico e culturale, queste realtà rappresentano delle vere e proprie soluzioni alternative. Questa spinta iniziale muove dunque dal basso, dalla singola volontà di dar vita a qualcosa di

²¹⁵ *Strategia nazionale per le Aree interne: definizioni, obiettivi, strumenti e governance*, documento tecnico collegato alla bozza di Accordo di Partenariato 2014-2020 trasmessa alla CE il 9 dicembre 2013 <https://bit.ly/30PKkFA> [ultimo accesso il 15 marzo 2021].

nuovo e che richiede una programmazione stimolante e dinamica e una ricerca di supporto economico che permetta di realizzarla.

A partire da questo si rintraccia un ulteriore aspetto che fuoriesce dal report del 2018, ovvero la temporalità limitata propria di questi spazi progetto, i quali, rispetto alla continuità d'azione che caratterizza realtà istituzionali, hanno una vita relativamente breve. Una delle cause principali della precarietà di queste attività è la mancanza di finanziamenti e di sostegni strutturali che ne garantiscano la sostenibilità. Allo stesso tempo però, ciò che si nota è come l'essere svincolati da un contesto puramente commerciale e lavorare in un'ottica no-profit consenta agli spazi di agire in maniera libera e spontanea, di creare relazioni sinergiche tra artisti ed operatori con i quali si instaura una vera e propria collaborazione. Le stesse opere prodotte all'interno di questi spazi dimostrano la loro natura sperimentale e svincolata da dinamiche commerciali in quanto molto spesso si tratta di lavori impossibili da commercializzare. Liberati dal pensiero della vendita delle opere, gli artisti dispongono della massima libertà d'azione e di organizzazione del loro lavoro. Per molti, è proprio in virtù di tale libertà di sperimentazione e totale controllo sul processo creativo che si rintraccia quell'attestazione di indipendenza.

La creatività artistica, che si manifesta attraverso le attività ed i progetti promossi, si declina anche in creatività strategica che garantisce una continuità d'azione nonostante la mancanza di finanziamenti stabili e costanti. Lo spazio indipendente diventa dunque catalizzatore di una sperimentazione culturale innovativa e dinamica e contemporaneamente di una sperimentazione di nuove modalità di sostentamento. La non dipendenza da forme sistematiche di contributi ed entrate comporta un'esposizione maggiore al rischio di precarietà per questi attori ma, allo stesso momento, fa sì che questi propongano e attivino forme di sostenibilità alternative e sempre più innovative.

Facendo un confronto con il passato, rispetto alle prime esperienze indipendenti considerate spontanee manifestazioni collocate al di fuori del sistema dell'arte riconosciuto e strutturato, ciò che si è notato negli ultimi anni, è il crescente numero di tentativi di apertura e integrazione di queste realtà all'interno del dibattito sulla valorizzazione e produzione d'arte contemporanea. Sebbene si presentino come spazi eterogenei a livello di gestione, attività, vocazione, professionalizzazione e

sostenibilità, queste realtà sono considerate un'attestazione dell'energia e vivacità della creatività contemporanea.

Seppur un numero sempre maggiore di nomenclature e definizioni stia circolando per rivolgersi a tali sperimentazioni artistiche, a dimostrazione della volontà di utilizzare una terminologia meno equivoca ma altrettanto in linea con l'effervescenza, la spontaneità e l'autonomia che le caratterizza, il concetto di spazio indipendente continua a essere ampiamente utilizzato per riferirsi a questi fermenti. Se da un lato è il sistema stesso a rivolgersi ai *project space* utilizzando l'appellativo di spazio indipendente, dall'altro rimane, in alcuni casi, frutto di una scelta consapevole da parte degli artisti, operatori, curatori stessi per auto-dichiarare un approccio autonomo, autodeterminato e alternativo. Questo termine ha acquisito ormai un significato storico, che rimanda a determinati manifestazioni e rivendicazioni mosse, nel corso degli anni, a livello sociale-economico, artistico, politico e culturale considerate come precedente storico da prendere a riferimento. Tuttavia, il progressivo allontanamento da tali posizionamenti e la comparsa di nuove forme di relazioni e collaborazioni con il sistema dell'arte attesta la nascita di organizzazioni sempre più multidisciplinari e interdipendenti.

3.2 La crisi dell'indipendenza: la sostenibilità economica

La nozione di indipendenza legata all'attività delle organizzazioni che si occupano di produzione e valorizzazione dell'arte contemporanea entra in crisi nel momento in cui ci si interroga sulle modalità in cui tali spazi riescono a sostenere economicamente la propria progettualità. In economia aziendale si fa riferimento al concetto di autonomia come alla forma di indipendenza del soggetto economico nei confronti di terzi e a quella di indipendenza dell'azienda nei confronti del reperimento delle risorse. Da un punto di vista economico dunque l'indipendenza rappresenta una condizione di autosufficienza per cui non si necessita del supporto di altri soggetti per sostenersi. Nel caso degli spazi cosiddetti indipendenti, ciò che genera ambiguità e complessità è la necessaria attività di ricerca di forme di finanziamento al fine di operare e sviluppare i propri progetti, che necessariamente pone lo spazio in una condizione di dipendenza. Nel report *Italian Cluster*, una particolare attenzione è rivolta alle forme di finanziamento a sostegno dell'attività dei *project space* e si nota come, il progressivo abbandono del posizionamento antistituzionale che caratterizzava originariamente queste realtà, ha comportato una maggior apertura verso fonti di finanziamento alternative all'autosostentamento per lo svolgimento delle proprie attività.

Una caratteristica importante che emerge è che, essendo tali spazi spesso considerati come momento di passaggio dal mondo dell'Accademia ad un'attività professionale vera e propria, questi rappresentano un'iniziale possibilità per interfacciarsi con il mondo e le dinamiche di produzione, promozione e valorizzazione dell'arte in maniera libera e informale. Per gli spazi nati a partire da questo approccio, l'autofinanziamento è dunque il principale strumento utilizzato per sostenere quella programmazione spontanea e sperimentale che fortemente caratterizza queste proposte. Pertanto, in molti casi, chi si affaccia al *project space* come ad una possibilità per avviare la propria professione e iniziare a muovere i primi passi all'interno di una realtà di questo tipo, fa inizialmente affidamento a fondi messi a disposizione dai membri stessi del gruppo. In molti altri casi si nota invece come, la scelta di dipendere dal solo autofinanziamento sia legata a motivi ideologici ossia alla volontà di mantenersi svincolato dalla partecipazione di altri soggetti che rischierebbero di interferire con la libertà creativa. Come nota Damiano Aliprandi riguardo alle espressioni culturali dal basso «non di

rado le iniziative culturali da loro portate avanti non necessitano neppure di contributi istituzionali, esprimendo in questa maniera un livello di autonomia che mette in difficoltà quegli enti abituati ad essere riconosciuti come imprescindibile punto di riferimento.»²¹⁶ In questo caso si conferma un posizionamento contrario alle interferenze degli enti pubblici e privati nelle dinamiche di finanziamento degli spazi, prediligendo forme di sostenibilità alternative che attestano la precisa scelta di autonomia dal sistema.

Un'ulteriore questione da considerare per analizzare la sostenibilità di queste realtà è rappresentata dal tipo di organizzazione che gestisce lo spazio. Nella maggior parte dei casi si tratta di associazioni culturali non riconosciute ma c'è una cospicua percentuale di iniziative spontanee, dunque di gruppi e collettivi che non si sono formalmente costituiti in un'organizzazione. La scelta di non costituirsi formalmente in un determinato soggetto giuridico, in alcuni casi, può rappresentare un limite come afferma Andrea Rebaglio di Fondazione Cariplo. In quanto fondazione di origine bancaria, Fondazione Cariplo ha come missione istituzionale quella di offrire le proprie risorse economiche e progettuali per supportare gli enti non profit a realizzare iniziative nell'interesse collettivo.²¹⁷ In particolar modo, Rebaglio fa notare come, il sostegno offerto dalla Fondazione può essere rivolto, per legge, solamente ad enti non profit quindi formalmente riconosciuti. Questo comporta che i bandi promossi dalla Fondazione non possono essere intercettati da molti *project space*. Il sostegno promosso attraverso lo strumento dei bandi da enti privati senza scopo di lucro, come le fondazioni di origine bancaria²¹⁸, rappresenta un importante supporto alla nascita e

²¹⁶D. Aliprandi, *Vita e morte del no profit*, in "Doppiozero", 6 giugno 2014 <https://www.doppiozero.com/materiali/chefare/vita-e-morte-del-no-profit> [ultimo accesso 16 marzo 2021].

²¹⁷ Fondazione Cariplo, La missione da <https://www.fondazionecariplo.it/it/la-fondazione/la-missione/la-missione.html> [ultimo accesso 16 marzo 2021].

²¹⁸ «Le Fondazioni di origine bancaria sono 88 enti non profit con personalità giuridica privata e autonoma che hanno come scopo esclusivo l'utilità sociale e la promozione dello sviluppo economico. [...]. Esse contribuiscono al finanziamento delle attività promosse dalle organizzazioni non profit e da altri soggetti, anche pubblici, che promuovono l'interesse generale, destinando a settori predefiniti risorse attraverso bandi o assegnazioni pubbliche. [...]. Le Fondazioni di Origine Bancaria contribuiscono alla generazione di benessere attraverso l'erogazione di contributi (fondazioni erogative o *grant making*), ma anche tramite l'apporto diretto di conoscenze, competenze e *know-how* che supportano lo sviluppo di progetti e metodologie innovative di risposta al bisogno, vedendo la Fondazione prendersi direttamente le responsabilità dei progetti (fondazioni operative), oppure operando in entrambi i sensi (fondazioni miste)» Da

sviluppo di queste esperienze artistiche e culturali. Tuttavia, molte organizzazioni private che finanziano tali progetti operano all'interno di circoscritte aree d'intervento a livello territoriale ma considerando che la maggior parte di tali fondazioni in Italia risiede nel nord del paese, si genera un gap a sfavore delle aree del centro-sud. Oltre ai finanziamenti promossi da enti privati risulta fondamentale, per questo motivo, il ruolo svolto dalla pubblica amministrazione che agisce a livello nazionale e regionale per sostenere tali iniziative.

Un numero sempre maggiore di bandi rivolti al supporto e sostegno di queste realtà sono comparsi a partire dagli ultimi 10 anni e dal report emerge come proprio questi finanziamenti, sia pubblici che privati, rappresentino una dei principali strumenti per la sostenibilità delle realtà indipendenti.

Un importante passo avanti è stato ottenuto con l'introduzione del bando *Italian Council* promosso nel 2017 dalla Direzione Generale Arte e Architetture contemporanee e Periferie Urbane con l'obiettivo di incentivare la produzione e valorizzazione dell'arte contemporanea italiana. Quest'iniziativa ha rappresentato un fondamentale momento di svolta all'interno delle politiche culturali nazionali in quanto l'ente ministeriale si impegna così nel finanziamento di progetti promossi indistintamente da musei, enti pubblici e privati senza scopo di lucro, istituti universitari, fondazioni ed associazioni culturali non profit aventi come *focus* la promozione della creatività italiana proponendo così uno strumento accessibile e inclusivo. Con questo strumento il Mibact riconosce l'importanza della promozione e valorizzazione dell'arte contemporanea italiana a livello nazionale e non. Infatti, un criterio indispensabile per la partecipazione al bando è l'istituzione di una rete di partner e collaborazioni con enti e realtà internazionali al fine di ottenere una promozione del progetto oltre i confini nazionali.

Lo strumento del bando richiede, per chiunque volesse parteciparvi, una previsione circa le attività, il budget, le tempistiche e l'organizzazione del progetto che dovranno essere successivamente rendicontati al termine dei lavori. In molti casi, quest'attenzione alla definizione anticipata del lavoro viene vista come un'interferenza al fluido sviluppo del processo creativo e crea dunque una barriera per molti artisti e

<https://italianonprofit.it/risorse/definizioni/fondazioni-origine-bancaria/> [ultimo accesso 20 marzo 2021].

operatori degli spazi. Tuttavia, molti di questi bandi vogliono essere, uno stimolo alla giovane imprenditorialità. Indipendentemente dalla vocazione puramente artistica dei progetti e dalla natura giuridica dei soggetti partecipanti al progetto, siano questi associazioni o fondazioni, per imprenditorialità si intende, conferma Rebaglio, la capacità di organizzare in maniera strategica la gestione delle proprie risorse e l'organizzazione del proprio lavoro.

Negli ultimi dieci anni un numero sempre maggiore di bandi, pubblici e privati sono nati con l'intento di supportare l'imprenditorialità culturale, rappresentando in molti casi lo stimolo iniziale per l'avviamento di nuove progettualità e la creazione di nuove realtà artistiche. Paolo Dubini in *Il sostegno all'imprenditorialità culturale* ha cercato di definire cosa si intende quando si parla di imprenditorialità culturale in relazione alla crescente attenzione ottenuta negli ultimi anni, a partire soprattutto dalla creazione di numerosi bandi a sostegno di questa. Dubini riconosce la difficoltà di delineare in maniera chiara e definitiva cosa si intenda con questo termine, anche a causa delle numerose definizioni ed accezioni che questo ha ispirato. Ciò che fuoriesce è l'idea di un concetto ombrello sorto dall'intersezione di varie aree d'intervento: le iniziative partecipate su base territoriale, l'*urban coolness*, istituzioni culturali consolidate, imprese digitali e iniziative a carattere sociale.²¹⁹ Su questi possono influire, in grado e misura differente, ulteriori variabili che rendono ancora più disomogenea e variegata questa definizione. A tal riguardo una delle modalità per approcciare e indagare questo concetto consiste proprio nel rivolgere l'attenzione a tali bandi e *call for ideas* attraverso i quali enti pubblici e privati decidono di investire su progetti relativi a innovazione, integrazione, valorizzazione, promozione sociale e culturale promossa attraverso un approccio imprenditoriale. Di fronte alla possibilità di accedere al finanziamento messo in gioco dal bando, un gran numero di progettualità creative e innovative prende vita, presentando ciascuna di queste specifiche peculiarità. Dubini individua, tuttavia, alcuni elementi in comune caratterizzanti i vari progetti: l'importanza della creazione e mantenimento di un network sia fisico che virtuale, la possibilità di contare su molteplici interlocutori sociali che devono essere coinvolti contemporaneamente all'interno del progetto, il mantenimento di una solida identità

²¹⁹ P. Dubini, "Il sostegno all'imprenditorialità culturale" in *La cultura in trasformazione*, a c. di cheFare, minimum fax, 2016, pp. 141-169, qui p. 147.

del progetto culturale senza rischiare che questa crolli di fronte alle interferenze degli interlocutori sociali, la difficoltà della sostenibilità quindi di ottenere una copertura finanziaria sufficiente per la realizzazione del progetto.²²⁰ L'approccio imprenditoriale si manifesta nella capacità da parte di queste realtà di portare avanti una ricerca fondi strutturata che si rivolga a più interlocutori, che includa varie forme di *fundraising* in quanto il finanziamento offerto dal bando, nella maggior parte dei casi, copre solo parzialmente i costi del progetto. Incentivare approcci alternativi di produzione e valorizzazione artistica e culturale attraverso i finanziamenti all'imprenditorialità culturale significa, inoltre, incentivare lo sviluppo territoriale, la cooperazione sociale, l'attivazione della comunità, la formazione di reti fisiche e digitali. Il ruolo svolto dai *donors* pubblici e privati che attraverso la promozione di bandi stimolano queste iniziative è dunque fondamentale e pone in risalto come, attraverso tali progettualità artistiche, si operi contemporaneamente su più livelli svolgendo un concreto lavoro all'interno dello sviluppo e crescita sociale e culturale.

Oltre alle modalità di reperimento fondi sopracitate, dal report risulta che tra gli altri strumenti utilizzati ci sono anche i servizi di consulenza, le commissioni e le collaborazioni. Si fa così riferimento anche alle prestazioni lavorative che vengono svolte per altri soggetti e che possono riguardare vari ambiti dalla curatela, alla progettazione culturale. Tra le altre modalità che vengono impiegate per la ricerca fondi rientra, seppur in maniera ridotta, il *crowdfunding*. Tale pratica sta prendendo sempre più piede sul territorio nazionale e si costituisce come una forma di finanziamento dal basso, dove i singoli cittadini prendono parte, attraverso il versamento di una determinata somma di denaro, alla realizzazione di uno specifico progetto che si intende supportare. Rappresenta infatti "una raccolta di somme di denaro volte a finanziare idee secondo un nuovo e diverso paradigma della finanza che diventa trasparente e accessibile".²²¹ Il vantaggio del *crowdfunding* è l'inclusività dello strumento, in quanto, grazie al lancio di una specifica campagna attraverso l'utilizzo di piattaforme digitali, ci si rivolge direttamente alle persone stimolando una partecipazione diretta e al contempo, permette di superare confini e limiti fisici

²²⁰ Ivi p. 152.

²²¹ I. Sanesi, *Give back*, Marcos Y Marcos, 2020, Formato Ebook, p. 252.

arrivando potenzialmente a chiunque indipendentemente dalla vicinanza o meno dei soggetti a cui ci si rivolge.

Altre modalità di finanziamento utilizzate dalle organizzazioni indipendenti dell'arte sono le sponsorizzazioni e le donazioni. La sponsorizzazione è una forma di contratto di natura sinallagmatica, ovvero a prestazioni corrispettive, tra un soggetto, lo *sponsee*, ed altri, gli *sponsor*. La sponsorizzazione può avvenire attraverso due modalità: passiva, per cui, dietro un corrispettivo, lo sponsor può utilizzare l'immagine o il nome dello *sponsee* al fine di promuovere un proprio prodotto; attiva, in cui lo *sponsee*, «promuove il nome o il segno distintivo dello sponsor con un'azione di comunicazione che valorizza la sponsorizzazione»²²². In cambio dell'utilizzo della propria immagine e del proprio nome, lo sponsor può corrispondere la prestazione in forma monetaria, attraverso la fornitura di un bene o un servizio oppure attraverso il subentro del pagamento di un debito.²²³ Nel caso di produzioni artistiche e culturali lo sponsor promuove varie iniziative come progetti, mostre, laboratori, seminari, pubblicazioni e qualsiasi altra tipologia di evento che può essere realizzato. La sponsorizzazione può essere episodica o sistematica e in tal caso diventare una vera e propria *partnership*.

La donazione è regolata dall'articolo 769 del codice civile e viene definita come «il contratto con il quale, per spirito di liberalità, una parte (donante) arricchisce l'altra (donatario) stabilendo, a favore di questa, un suo diritto o assumendo verso la stessa un'obbligazione»²²⁴. A differenza della sponsorizzazione, nel caso della donazione o erogazione liberale non si tratta di un contratto di natura sinallagmatica mentre si fa riferimento a «somme di denaro o beni concessi da un privato ad un'azienda o un ente senza richiedere alcuna controprestazione»²²⁵. Le erogazioni liberali possono comportare dei vantaggi fiscali per chi le effettua ma solo nel caso in cui chi ne beneficia sia un ente non a scopo di lucro che persegue finalità culturali, di carattere sociale o di ricerca. Tuttavia, tali vantaggi vengono a mancare nel caso le erogazioni siano effettuate in favore di associazioni culturali non riconosciute, rappresentando in tal caso un disincentivo per il soggetto donante. Infine, proprio nel caso delle

²²² P. Ferrarese, *Modelli di rendicontazione dell'attività museale*, Cafoscarina, Venezia, 2017, p.106.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Codice Civile art. 769 da Gazzetta Ufficiale [t.ly/TXoy](https://www.gazzettaufficiale.it/eli/2013/01/14/00014563/0001) [ultimo accesso 22 marzo 2021].

²²⁵ P. Ferrarese, "Modelli di rendicontazione dell'attività museale", cit., p.177.

associazioni culturali parte dei proventi a disposizione è garantito dalla quota associativa che viene versata dai coloro che effettuano l'iscrizione all'ente

3.2.1 Gli spazi indipendenti non profit dell'arte contemporanea

Nel 2008 Cecilia Canziani in occasione del Forum sulle associazioni dell'arte in Italia scrive "Allora perché negli ultimi due anni, le iniziative indipendenti si sono moltiplicate su tutto il territorio italiano, al nord come al sud, nei centri come nelle periferie? È un dato che ci deve spingere a riflettere: come mai proprio oggi nascono così tanti spazi, nonostante non esista un sostegno e una politica culturale per il settore non profit?"²²⁶

Una riflessione circa tale quesito trova un riscontro nei progressivi tagli alla cultura che sono stati apportati nel corso degli anni e, come conseguenza di ciò, lì dove il settore pubblico non è stato in grado di supportare la sperimentazione artistica e culturale, sono subentrate organizzazioni private che, strutturate nel maggiore dei casi in enti non profit²²⁷, hanno supportato il settore dell'arte contemporanea, in particolare si tratta di fondazioni²²⁸ e associazioni²²⁹.

²²⁶ C. Canziani, "Note al margine di una ricerca sui non profit in Italia", in *Oggi, ieri, domani*, in "UnDo.Net", 17 settembre 2008 <https://1995-2015.undo.net/it/argomenti/1221664478> [ultimo accesso 22 marzo 2021].

²²⁷ In economia aziendale gli istituti non profit "si caratterizzano per essere di natura giuridica privata (distinte dagli istituti pubblici), prevedono il parziale o totale divieto di distribuzione degli utili, una struttura "orizzontale", associata a modelli di *governance* partecipativa; (a differenza delle imprese for profit) si caratterizzano per forme organizzative più o meno complesse, con o senza personalità giuridica, ma istituite per il perseguimento di un fine comune» da D. Carrera, A. Messina, *Economia e Gestione delle Aziende nonprofit*, Aracne, Roma, 2008, p. 47.

²²⁸ La forma dell'associazione è regolata dagli articoli 12-35 del cod. civ. Differentemente dall'associazione, basata sulle persone, l'elemento costituente della fondazione è il patrimonio. «La fondazione di solito è costituita con un atto unilaterale (un testamento o una donazione (un testamento o una donazione) attraverso il quale il patrimonio è devoluto al raggiungimento di un determinato scopo (di solito di pubblica utilità)» in D. Carrera, A. Messina, "Economia e Gestione delle Aziende nonprofit", cit., p. 76.

²²⁹ La forma dell'associazione è regolata dall'articolo 12 e dagli articoli 14-24 del cod. civ. Le associazioni si dividono in riconosciute e non riconosciute. Le associazioni riconosciute godono di autonomia patrimoniale e ciò che comporta una limitazione della libertà da parte dei soci. Difatti è l'associazione stessa a rispondere delle decisioni e obbligazioni assunte in nome e per conto dell'associazione. Le associazioni non riconosciute non godono di autonomia patrimoniale ma la responsabilità patrimoniale è di coloro che hanno agito per conto dell'associazione. In Italia la maggior parte delle associazioni sono non riconosciute. Da D. Carrera, A. Messina, "Economia e Gestione delle Aziende nonprofit", cit., p.74.

Damiano Aliprandi in *Vita e Morte del no profit* ripercorre in maniera lucida e sintetica le condizioni che hanno portato alla nascita di una serie di iniziative spontanee che, in maniera sempre più numerosa e sistematica, si sono attivate nello sviluppo e crescita della produzione artistica e culturale in Italia. Aliprandi nota come in seguito alla crisi economica del 2008, un nuovo approccio alla gestione delle organizzazioni culturali inizia a delinearsi. In particolar modo ciò che emerge è un atteggiamento più flessibile nei confronti del mercato e verso forme di collaborazione e partenariato tra il settore pubblico e privato, al fine di sopperire all'inevitabile attenuazione del sostegno pubblico ai settori delle arti e della cultura.

Riporta Aliprandi come prima delle crisi economica gli operatori culturali operavano all'interno di un rassicurante recinto sostenuto principalmente dai contributi ottenuti da enti pubblici e privati che rappresentavano l'unica possibilità per ottenere proventi. Una condizione che appariva vantaggiosa anche per le istituzioni, alle quali «non dispiaceva così tanto il rapporto di dipendenza che vincolava le organizzazioni culturali alla loro capacità erogativa»²³⁰. A causa della crisi e le conseguenti contrazioni finanziarie, la stretta si è iniziata a sentire in maniera sempre più consistente e i soli contributi su cui si faceva precedentemente affidamento non sono risultati più sufficienti per sostenere la cultura ripensando così a una nuova apertura con il mondo *for profit*, avviando nuove strategie di *fundrasing*. Come conseguenza di ciò, se da un lato le tradizionali istituzioni culturali sono apparse intimorite dalla possibilità di nuovi approcci interdisciplinari con il settore privato, dall'altro una nuova spinta dal basso ha portato alla nascita di un massiccio numero di realtà private no profit che hanno raccolto le redini della crisi e hanno cercato di attivarsi personalmente in svariati settori di interesse sociale, culturale e artistico. Si tratta in questi casi di piccole associazioni, spesso associazioni non riconosciute, che scelgono tale forma giuridica in quanto garantisce flessibilità e ampi margini di improvvisazione e spontaneità. Molte di queste realtà nascono a partire da informali gruppi di amici accumulati da una passione e da una visione condivisa, da un forte interesse nella sperimentazione di offerte artistiche e creative alternative. Aliprandi nota come il vantaggio di queste realtà sia quello di essere un fenomeno successivo alla fase dei

²³⁰ D. Aliprandi, *Vita e morte del no profit*, cit.

contributi pubblici, per cui, «tali associazioni considerano l'auto sostenibilità sul mercato delle attività culturali come una condizione “normale”, non come la conseguenza di un cambiamento traumatico [...]. In generale non posseggono (almeno, per il momento) rendite di posizione da difendere: al contrario, investire tempo ed entusiasmo per procedere lungo strade nuove e mai percorse rappresenta quasi sempre l'unica loro ragion d'essere»²³¹.

Tra queste innumerevoli proposte che sono iniziate a comparire, gli spazi indipendenti dell'arte giocano un ruolo fondamentale. Come è stato già osservato si tratta di realtà che presentano un ampio ventaglio di differenze, a livello di proposta culturale, di progettualità, di forma giuridica, di sostenibilità. Al di là delle iniziative spontanee non costituite in una determinata forma giuridiche, le maggioranze di queste realtà operano all'interno del cosiddetto Terzo Settore, definito dalla Legge Delega 106 del 2016 come «il complesso degli enti privati costituiti per il perseguimento, senza scopo di lucro, di finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale e che, in attuazione del principio di sussidiarietà e in coerenza con i rispettivi statuti o atti costitutivi, promuovono e realizzano attività di interesse generale mediante forme di azione volontaria e gratuita o di mutualità e scambio di beni e servizi»²³². Si fa riferimento dunque agli enti che non appartengono alle istituzioni pubbliche e al mercato ma che collaborano con questi e perseguono obiettivi di interesse collettivo.²³³ All'interno del Terzo Settore sono comparse negli ultimi anni un numero sempre maggiore di organizzazioni rivolte al sostegno e alla valorizzazione dell'arte contemporanea. I dati Istat del 2018 dimostrano come oltre un generale aumento delle organizzazioni non profit sul territorio italiano presenti in qualsiasi forma giuridica, l'associazione rimane la forma giuridica con il maggior numero di istituzioni, seguita poi dalla cooperativa sociale e dalle fondazioni. Dall'analisi emerge come il 64,4 % delle istituzioni non profit operi all'interno del campo della cultura, sport e della ricreazione e in particolar

²³¹ Ibidem.

²³² La legge Delega n.196 del 6 giugno 2016 ha rappresentato il primo passo ufficiale verso la cosiddetta Riforma del Terzo Settore. L'obiettivo della riforma è quello di provvedere a un riconoscimento e a una maggiore regolamentazione di una parte delle organizzazioni non profit italiane. Il nuovo assetto è regolato dal codice del Terzo Settore previsto dal dlgs 3 Luglio 2017 n.117 e tra i principali provvedimenti rientra il la creazione del Runtis, il registro unico nazionale del Terzo Settore. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2016/06/18/16G00118/sg> [ultimo accesso 21 marzo 2021].

²³³ Per maggiori informazioni sul del Terzo settore <https://www.cantiereterzosettore.it/cose-il-terzo-settore/> [ultimo accesso 21 marzo 2021].

modo prevale la forma organizzativa delle associazioni a promozione sociale (82,7%), seguita poi dalle organizzazioni di volontariato (20,9%), dalle Onlus (18,1%) e dalle imprese sociali (4,1%).²³⁴

Risulta dunque di fondamentale importanza il ruolo svolto da questi enti privati non profit in relazione alla valorizzazione artistica come dimostrato dal report *Le organizzazioni private dell'arte contemporanea in Italia* realizzato dal Comitato Fondazioni Arte Contemporanea in collaborazione con Intesa Sanpaolo e Associazione Civita. Il report pubblicato nel gennaio 2020 vuole analizzare e indagare i soggetti privati che intervengono nella produzione e promozione dell'arte contemporanea evidenziando le loro metodologie strategico-gestionali e sottolineando i punti di forza e debolezza²³⁵. Le organizzazioni analizzate sono state selezionate sulla base di specifici criteri: la natura giuridica (necessariamente privatistica), la programmazione artistico-culturale e scientifica orientata alla promozione e produzione artistica, l'organizzazione interna delle risorse al fine che risultino adeguate allo svolgimento delle attività e l'offerta di determinati servizi (comunicazione, didattica, etc.).²³⁶ La maggior parte dei soggetti analizzati sono enti senza scopo di lucro, fondazioni e associazioni, ma rientrano nell'analisi anche esperienze for profit di Srl e Spa.

Le associazioni culturali considerate all'interno del report rientrano nella grande famiglia delle realtà indipendenti²³⁷ di cui si possono così ricavare dati relativi al loro

²³⁴ Istat, *Struttura e profili del settore non profit*, in “Censimento permanente delle istituzioni non profit”, pubblicato 9 settembre 2020 https://www.istat.it/it/files//2020/10/REPORT_ISTITUZIONI_NONPROFIT_2018.pdf [ultimo accesso 23 marzo 2021].

²³⁵ In particolare, vengono approfondite: “politiche promozionali dei giovani artisti, le pratiche di audience engagement, gli impatti prodotti da queste realtà sui territori di riferimento” dal report *Le organizzazioni private dell'arte contemporanea in Italia* a c. di Comitato Fondazioni Arte Contemporanea, Associazione Civita, Intesa Sanpaolo, gennaio 2020, <https://www.civita.it/Associazione-Civita/Attivita/Pubblicazioni/Altre-Pubblicazioni/Le-organizzazioni-private-dell-arte-contemporanea-in-Italia.-Ruoli-funzioni-attivita> [ultimo accesso 21 marzo 2021], p. 8.

²³⁶ Si nota come per quanto riguarda il secondo criterio vengono escluse dal report “le iniziative di collezionismo *corporate*, o privato non accessibili stabilmente al pubblico, quanto realtà che svolgono prioritariamente attività di commercializzazione delle opere d'arte (es. gallerie e fiere)” mentre in relazione al terzo criterio è esclusa “la costellazione di micro-realtà indipendenti prive dei suddetti elementi organizzativi e funzionali”, *ivi*, p. 11.

²³⁷ Le associazioni culturali che hanno preso parte all'indagine sono: Adiacenze, AlbumArt E associazione culturale, ar/ge kunst, Associazione Arte Sella, Associazione Culturale beBOCS, Associazione culturale Giuseppefraugallery, Associazione Diogene, Associazione T.A.A.C / Cripta

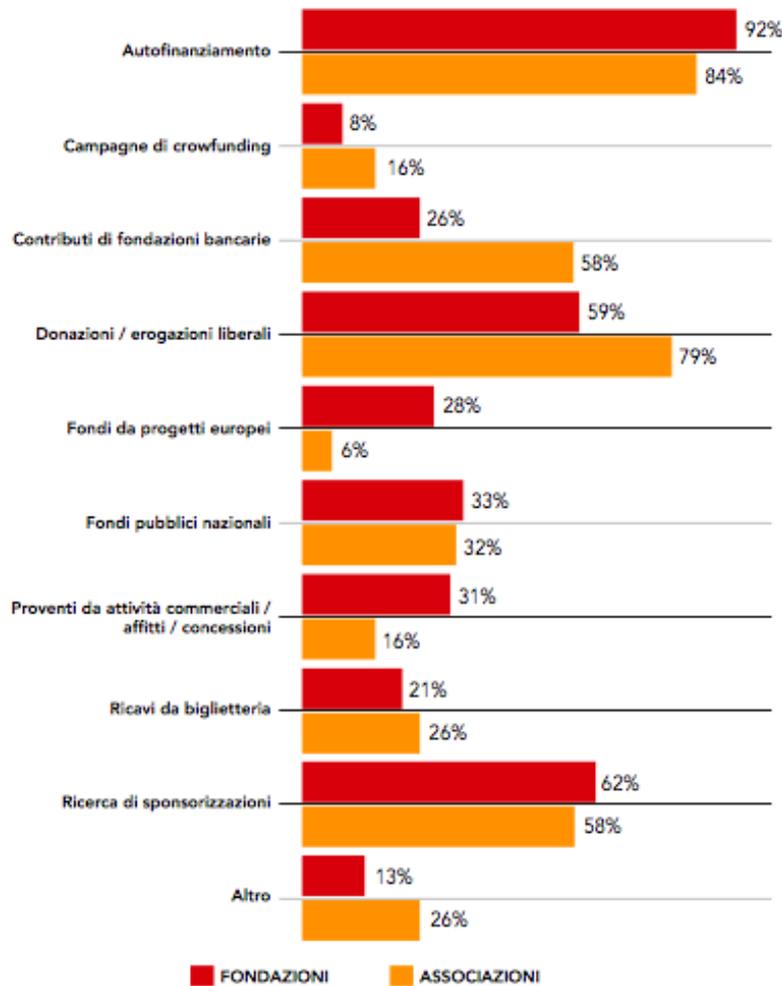
effettivo contributo nel campo dell'arte e della cultura. Dal report emerge che il 94% delle associazioni porta avanti in maniera costante una pluralità di attività a supporto dei giovani artisti superando in percentuale anche la programmazione a sostegno di questi promossa dalle Fondazioni. Tra le attività predomina l'organizzazione di mostre, seguita poi da residenze d'artista, il lancio di bandi e open call, la co-progettazione artistica senza produzione, l'aiuto e il sostegno all'accesso ad un network nazionale ed internazionale. In percentuale minore rientrano anche le borse di studio messe a disposizione dalle associazioni per i giovani artisti. Per quanto riguarda il rapporto con il pubblico emerge dal report che le organizzazioni no profit, sia associazioni che fondazioni, riescono ad attirare un numero minore rispetto alle organizzazioni *for profit* incluse nell'indagine.

Il report offre inoltre un importante spunto per analizzare la sostenibilità di queste realtà non profit. Come già dimostrato precedentemente le organizzazioni private devono infatti avviare specifiche strategie di *fundraising* al fine di sostenere la propria attività. Considerando specificatamente le organizzazioni non profit e in particolare le associazioni, si nota come il 74% delle associazioni esaminate consenta un ingresso libero (senza biglietto) per il pubblico, il 21% a pagamento (con biglietto) mentre il 5% a pagamento solo per eventi (con biglietto). Inoltre, emerge che il 59 % delle associazioni considerate non svolge alcuna attività commerciale, mentre il 29% si dedica alla vendita di materiale editoriale e cataloghi, il 33% offre del merchandising e il 18 % si occupa della vendita di multipli d'artista o edizioni in serie limitata.

Nel grafico sotto riportato si possono osservare le varie fonti di finanziamento utilizzate da fondazioni ed associazioni e per quest'ultime si nota che le principali forme di reperimento fondi siano: l'autofinanziamento, donazione/erogazioni liberali, la ricerca di sponsorizzazioni e i contributi da fondazioni bancarie. Tra gli altri canali di finanziamento rientrano: fondi pubblici nazionali, ricavi da biglietteria, le campagne di *crowdfunding*, proventi da attività commerciali o affitti o altre concessioni e i fondi da progetti europei.

747, Careof, Farm Cultural Park, Il Colorificio, Kunst Meran Merano Arte, La Casa degli Artisti, Museo Ettore Fico, Palazzo Lucarini Contemporary, Viafarini, Xing.

Grafico 1 Canali di finanziamento di associazioni e fondazioni ²³⁸



Il report vuole evidenziare un nuovo equilibrio pubblico-privato che si è insediato in maniera sempre più sistematica nel campo della valorizzazione e promozione dell'arte contemporanea. In particolar modo si vuole far notare come, a partire da determinate condizioni socioeconomiche, culturali, politiche, tecnologiche, si è generato un nuovo approccio al mondo dell'arte e della cultura che ha portato a delineare un nuovo panorama caratterizzato da spinte innovative. Tra queste, il mercato ha assunto un ruolo sempre più determinante, ma contemporaneamente una moltitudine di organizzazioni private, in grado e forme diverse, ha avviato importanti azioni di

²³⁸ Grafico ripreso dal Report *Le organizzazioni private dell'arte contemporanea in Italia*, p. 49.

sostegno e supporto del settore artistico e culturale. Proprio a partire dalla collaborazione tra Comitato Fondazioni Arte contemporanea e il Mibact si è giunti alla delineazione del bando *Italian Council*, fondamentale strumento per la promozione, valorizzazione e produzione dell'arte contemporanea italiana.

Le realtà cosiddette indipendenti rappresentano dunque un fondamentale supporto alla promozione e produzione artistica, ma contemporaneamente il loro approccio dal basso, territoriale, partecipativo permette lo sviluppo di attività e progetti sociali, culturali ed artistici per, e rivolti alla, collettività. Gli output della loro progettualità sono molteplici e attraverso l'attivazione di uno specifico progetto artistico si instaurano contemporaneamente una moltitudine di relazioni generando importanti ricadute a livello di integrazione sociale, di attivazione territoriale, di riqualificazione urbana, di sviluppo tecnologico e crescita culturale. L'azione esercitata da tali realtà attira, per questo, una duplice attenzione: se da un lato il sistema dell'arte comincia ad aprirsi verso tali fermenti comprendendone il fondamentale ruolo da loro svolto all'interno delle pratiche contemporanee e a sostegno degli artisti, allo stesso tempo la loro azione trova un riscontro nelle politiche culturali delle amministrazioni regionali e nazionali in quanto, consapevoli delle esternalità da loro prodotte, rappresentano strumenti di integrazione, riconversione, attivazione sociale e culturale.

Se per la loro natura alternativa si posizionano all'esterno del sistema istituzionale e della rete commerciale, gli spazi indipendenti devono, tuttavia, ottenere un riconoscimento sempre maggiore da parte degli enti istituzionali al fine di realizzare canali di sostegno e supporto, concreti e strutturati, indispensabili al fine di permettere a queste realtà di continuare a svolgere i loro progetti. Ci si deve, pertanto, attivare per avviare relazioni sempre più fluide e collaborative tra i vari soggetti attivi in campo artistico, interni ed esterni al sistema, a dimostrazione della reciproca relazione di dipendenza che li sostiene, da un lato economica dall'altro di sperimentazione creativa.

CAPITOLO IV

Il caso Random di Gagliano del Capo

4.1 La nascita di Random e il progetto Lastation

Random è un'associazione che si occupa di ricerca e promozione delle pratiche contemporanee in un territorio peculiare come quello del Capo di Leuca, a sud del Salento, sud a sua volta della Puglia, famoso tacco (parte, per così dire, *sud* della calzatura) dello stivale Italia.

Random può essere definito così, ma in realtà è molto più di questo. Descrivere questa realtà non è semplice perché è nata con una determinata conformazione, subendo poi dei cambiamenti, fecondando nuovi progetti che, seppur appassiti nella forma, continuano nella sostanza a generare e far circolare polline e idee, in attesa di nuove fioriture.

Random nasce nel 2011 dalla volontà di due persone, due giovani salentini, Paolo Mele e Luca Coclite, *cultural and project manager* il primo e artista visivo il secondo, i quali intravedono nel bando Principi Attivi²³⁹, inserito all'interno del programma Bollenti Spiriti e promosso dalla Regione Puglia, la possibilità di intervenire all'interno della loro terra natia andando a colmare un vuoto manifestato dalla scarsa rappresentatività di arte contemporanea nel territorio. Il bando si rivolgeva in particolare ai giovani residenti della Puglia intenzionati a promuovere proposte e progetti afferenti a diversi ambiti di intervento: tutela e valorizzazione del territorio, sviluppo dell'economia della conoscenza e dell'innovazione, inclusione sociale e cittadinanza attiva. Questo bando è visto come un'occasione concreta per dar vita a qualcosa di nuovo, stimolante e sintomatico di quel bisogno, avvertito da Paolo e Luca come da molti altri giovani della zona, di investire e lavorare sul territorio invertendo quella tendenza, tanto radicata da rappresentare quasi un percorso inevitabile, di lasciare la propria terra per cercare possibilità altrove.

²³⁹ Il bando Principi Attivi è una delle azioni del programma regionale per le Politiche Giovanili "Bollenti Spiriti", promosso dall'Assessorato alla Trasparenza e Cittadinanza Attiva http://bollentispiriti.regione.puglia.it/media/k2/attachments/Pratt_2010_bando.pdf [ultimo accesso 3 marzo].

Una scelta che si può definire politica, di attivazione di nuove dinamiche sociali, di intervento nella comunità e allo stesso tempo un tentativo di introdurre nel territorio una sistematicità a determinate riflessioni e processi culturali, artistici, sociali già avviata in altri centri nazionali e internazionali. Sono queste alcune delle tante spinte alla base della nascita di Ramdom.

Il progetto presentato ed accettato prende il nome di Default; il suo intento è quello di analizzare le possibilità dell'arte in termini di sviluppo e stimolo per processi di rigenerazione urbana e di interazione con lo spazio pubblico. In particolare si vuole discutere sulla possibilità di interagire con modalità alternative di riqualificazione in linea con l'attuale austerità politica. Il nome stesso del progetto svela infatti senza troppi giri di parole la condizione nella quale ci si trova ad operare, sono gli anni successivi ad una crisi economica globale che ha messo i vari ambiti della società di fronte alla necessità di analizzarsi, mettersi in discussione per potersi reinventare.

Il reinventare nel caso di Ramdom si carica di una potenza ulteriore, diventa infatti un partire da zero: crisi non come possibilità di rinascita bensì crisi come momento di nascita. Per farlo i fondatori decidono di partire dal loro stesso bagaglio di esperienze, raccogliendo quegli stimoli e quelle capacità maturate nel corso degli anni nei periodi trascorsi da fuorisede e facendo riferimento alla rete di conoscenze sviluppate nel tempo. Ciò che ne deriva è la scelta di una metodologia innovativa, quella della *masterclass in residence* che prevede la possibilità per venti artisti selezionati attraverso una *call for entry* di risiedere in questo particolare lembo di terra e confrontarsi per dieci giorni con una serie di ospiti internazionali e non, operanti in modalità, forme e gradi diversi nel settore artistico e culturale. Tra gli ospiti ci sono Filipa Ramos, Andrea Lissoni, Céline Condorelli, Pietro Gaglianò e molti altri.

Inizialmente quello che si è voluto creare è una piattaforma di incontro, confronto e di scambio divulgativo, quindi la tessitura di relazioni come elemento fondante per l'attivazione di processi concreti. Le attività incluse nel progetto sono varie, da laboratori a seminari, collaborando con le realtà attive nella zona a partire dall'Accademia fino agli spazi indipendenti, includendo momenti di confronto diretto con il pubblico. Ciò di cui si discute e su cui ci si interroga è la possibilità di riconversione degli spazi a partire dalla conservazione delle memorie proprie di quei luoghi, memoria intesa sia come precedente utilizzo, sia come storia di un tessuto

sociale che si innerva in un determinato ambiente definendone la natura urbana; da qui l'esigenza di comprendere e rispettare ciò che è stato rendendolo chiave per progettare ciò che potrà essere. La memoria, la ricerca e la progettazione costituiscono così sin da subito gli elementi centrali dell'azione di Random definendo una traiettoria d'indagine e lavoro che costituirà uno dei punti di forza per la continuità del gruppo. Lo spazio diventa dunque un tema centrale della ricerca anche se l'associazione Random si costituisce senza una base operativa vera e propria. Ad ospitare temporaneamente Default sono infatti le Manifatture Knos di Lecce, un'ex scuola per metalmeccanici dismessa e riconvertita a spazio per la collettività, tuttavia il progetto rimane però slegato da una particolare sede.

Sin dalla prima edizione di *Default* si palesa la sua natura transnazionale grazie al network di contatti e relazioni che prendono parte all'evento arricchendone la ricerca, condividendo le differenti esperienze e riflessioni. L'apporto internazionale si arricchisce in maniera più strutturata durante la seconda edizione di Default, avvenuta nel 2013, che da questo momento si organizzerà a scadenza biennale.

Il format di Default13 rimane invariato rispetto alla versione precedente. Infatti è sempre la struttura della *masterclass in residence* ad accogliere il gruppo di ricerca composto questa volta da artisti per metà asiatici e per metà europei, invitati a ragionare sul differente rapporto che intercorre tra rigenerazione urbana ed arte pubblica in Europa ed in Asia. La struttura del progetto e il *focus* sulla realtà asiatica sono dovuti alla nascita della partnership con Arthub Asia, realtà non profit di produzione e promozione artistica con base a Shanghai e diretta da Davide Quadrio. Questa collaborazione ha permesso a Random di accedere al finanziamento del bando *Creative Encounters* promosso dalla Fondazione Asef, permettendo inoltre di riproporre un dialogo di respiro internazionale ampliando ulteriormente la rete di contatti, anche con il supporto di *Arts Network Asia* e *Trans Europe Halles*.

Nel 2015, anno della terza edizione di Default avviene un importante cambiamento. Random abbandona la natura itinerante che l'aveva caratterizzata fino a questo momento trovando una sede adeguata ad ospitarla e in grado di rappresentare uno stimolo costante per la sua programmazione. Nel 2013 con il bando *Mente Locale* promosso dall'Assessorato alle Infrastrutture strategiche e Mobilità della Regione Puglia in collaborazione con le Aziende di Trasporto pubblico locale (TPL) si vogliono

incentivare proposte concrete da parte di associazioni no profit e organizzazioni del terzo settore per il riuso di beni immobili a servizio del TPL sottoutilizzati e/o non più utilizzati, per scopi sociali, ambientali, turistico-culturali, di promozione del territorio e della mobilità sostenibile²⁴⁰. Tra i beni rientra l'alloggio al piano superiore della stazione di Gagliano del Capo, paese natale dei fondatori di Ramdom, i quali intravedono così la possibilità non sono di istituire una casa base per l'associazione ma di far sì che questa coincida con la loro di casa.

A partire da questa opportunità ha inizio l'esperienza di Lastation, o meglio LaSTation. Quella di Gagliano del Capo è infatti l'ultima stazione delle Ferrovie del Sud, l'ultima fermata disponibile prima del mare.



Figura 11

La stazione di per sé non è uno spazio neutro. È un luogo di passaggio, di arrivi, di partenze, di attese. Un luogo che raccoglie emozioni trasversali, felicità, tristezza, malinconia. Basti pensare alle varie declinazioni che questo tema ha avuto nella storia dell'arte, si possono citare ad esempio i celebri trittici di Boccioni, realizzati tra il 1911 e il 1912, non a caso intitolati *Stati d'animo* ed incentrati sulle stazioni ferroviarie, da un lato simbolo di quel progresso apportato dalla modernità tanto ammirato dal

²⁴⁰ Bando Mente Locale promosso da dall'Assessorato alle Infrastrutture strategiche e Mobilità della Regione Puglia in collaborazione con le Aziende di Trasporto pubblico locale (TPL) http://mobilita.regione.puglia.it/images/mentelocale/ml_progetto%20completo.pdf [ultimo accesso 3 marzo 2021].

futurismo, dall'altro, catalizzatori per eccellenza di vibrazioni ed emozioni. Allo stesso modo diventa espressione dell'universalità di determinati sentimenti la scritta in neon rosa "*I want my time with you*" che l'artista britannica Tracey Emin posiziona nella grande struttura in acciaio e vetro che ospita i binari della stazione *St. Pancras International* di Londra per accogliere chiunque arrivi nella capitale inglese; un'azione realizzata nel 2018 all'interno del programma di arte pubblica *Terrace Wires*.

Nel caso di Lastation, la stazione si carica di ulteriori importanti significati. Essere gli ultimi, destinati ad una condizione di lontananza e marginalità rispetto ai grandi centri urbani ha costituito il pretesto ideale per renderla sede di una ricerca incentrata propriamente sull'estremità, intesa come condizione geografica ed esistenziale. Tematica, questa, su cui Ramdom aveva già avviato una ricerca nel 2013 dal nome Indagine sulle Terre Estreme attraverso la quale intende riflettere su cosa significhi vivere in questo particolare territorio, e che conseguenze ne derivino a livello sociale, culturale, artistico. Ramdom raccoglie la sfida lanciata da questa condizione propria delle cosiddette aree interne, dove però la specificità del *finis terrae* arricchisce ulteriormente la potenza del discorso e per questo le Terre Estreme diventano il principale campo d'indagine da esplorare, la linea d'azione poetica e progettuale. Inoltre, Gagliano del Capo si presta perfettamente come luogo di insediamento di tale ricerca in quanto paese simbolo di quella storia mai conclusa e condivisa da tutto il territorio, di partenze e di emigrazioni tanto da dedicare proprio alla figura dell'emigrante un commovente monumento situato a pochi passi dalla piazza principale del paese.

La lettura del tema è tuttavia duplice, perché questa è sì, l'ultima destinazione ferroviaria, approdo dei treni provenienti da nord, ma è allo stesso tempo osservatorio privilegiato sul Mediterraneo, grazie ad una strategica centralità marittima. Il concetto di ultimo, marginale, periferico viene dunque messo in discussione, e a partire proprio dalla relatività del termine si analizzano possibilità e limiti di questo, transcendendo le letture tradizionali ed avviando nuove narrazioni che partono proprio dall'esplorazione di questa area. La particolare posizione della sede permette dunque a Ramdom di arricchire la sua ricerca con un obiettivo ben preciso e, partendo proprio dalla stazione, si istituisce un presidio culturale, polo di studio, analisi, confronto sull'*estremo*. L'arte contemporanea diventa elemento principale per portare avanti quest'indagine,

linguaggio privilegiato per scoprire ed evidenziare le peculiarità del territorio. Per farlo è richiesto un approccio necessariamente multidisciplinare, l'arte intesa non come creazione autoreferenziale ma come strumento per condurre una riflessione fortemente connessa con un dato contesto e con le sue caratteristiche storiche, sociali, antropologiche, geofisiche. Ad arricchire ulteriormente i risultati delle operazioni è l'eterogeneità nazionale e professionale degli ospiti della stazione che, ciascuno con il proprio bagaglio culturale e la propria specificità lavorativa, ha interagito di volta in volta con questa realtà.

La multidisciplinarietà del progetto si riversa anche in una multifunzionalità strutturale di Lastation la cui particolarità architettonica ha fatto sì che la realtà gaglianesa venisse inclusa nel progetto Arcipelago Italia presentato nel Padiglione Italia della Biennale di Architettura di Venezia del 2018 come modello di rigenerazione urbana. Per il lavoro di riqualificazione dell'ex casa del capostazione, spazio di poco superiore ai 100 mq, è stato fondamentale anche il contributo di un gruppo di studenti del Biennio Specialistico in Interior Design di NABA-Nuova Accademia di Belle Arti di Milano grazie alla collaborazione stretta tra Ramdom e l'istituto milanese.

La nuova sede permette a Ramdom di organizzare il suo programma strutturandolo in base all'identità del nuovo centro di ricerca e promozione artistica. «Gli spazi sono come figli»²⁴¹ afferma Paolo Mele facendo riferimento all'attenzione e alla cura che richiedono. Ma se da un lato l'organizzazione, la gestione, le spese, il mantenimento sono sfide quotidiane, dall'altro la possibilità di disporre di un luogo proprio che stimola progettualità innovative e permette di sperimentare, rappresenta un vero e proprio punto di svolta per l'associazione. Una programmazione radicalmente nuova che consacra Lastation come polo multidisciplinare in quanto centro di residenze d'artista, spazio di *coworking*, foresteria, spazio espositivo, sede della Mediateca, istituto culturale e molto altro. Uno spazio che ha permesso di sperimentare e proporre iniziative variegata, da performance alle proiezioni fino agli *sleep concert* senza mai perdere quella dimensione intima propria del ritrovo domestico, che ha rappresentato per le numerose persone che lo hanno attraversato.

²⁴¹ *Intervista a Paolo Mele, fondatore e direttore di Ramdom, a c. della candidata, 24 febbraio 2021, testo in appendice, p. 173.*

La portata di Lastation è tale da non fermarsi all'interno delle mura del primo piano della stazione ma si espande in tutta la zona, diventando un centro di riferimento per il territorio e per la collettività. I progetti portati avanti da Random si rivolgono proprio alla comunità, principale target di riferimento e destinatario d'eccellenza delle iniziative proposte, che viene integrata cercando di far nascere vitali connessioni, avviare relazioni solide di scambio, condivisione, incentivando collaborazioni e generando economie. La comunità e il territorio hanno rappresentato l'elemento costante all'interno del gruppo stesso di Random che negli anni ha visto modificare la sua stessa struttura, salutano membri ed acquisendone sempre di nuovi costituendosi poi nel gruppo di professionisti composto da: Paolo Mele, direttore e fondatore, Annapaola Presta, *project manager* e responsabile dell'amministrazione, Simona Casarano, responsabile del settore educazione e Claudio Zecchi, curatore e responsabile dello sviluppo del network.

Nonostante il sostegno che Lastation è riuscita a raccogliere nel corso degli anni da coloro che ne hanno fatto parte in prima persona, tra artisti, curatori, esperti e professionisti dei vari ambiti del sapere che hanno collaborato con l'associazione, così come dalla comunità che ha accolto e si è lasciata accogliere da questa realtà dinamica ed effervescente che ha arricchito la vita culturale del Capo di Leuca, e indirettamente dalle pubbliche amministrazioni che hanno costantemente supportato l'attività di Random attraverso bandi e finanziamenti concessi nei vari anni, il progetto di Lastation è terminato nell'autunno del 2020.

La speranza di ottenere un rinnovo della concessione dello stabile la cui scadenza era prevista per novembre dello scorso anno non è stata esaudita. Al contrario Random ha ricevuto una richiesta di sfratto da parte del Demanio della Regione Puglia su richiesta delle Ferrovie del Sud Est (acquisite dal gruppo Ferrovie dello Stato Italiane), destino, questo, condiviso da altri spazi riqualificati della regione che hanno subito la medesima sorte di Lastation. Un nuovo capitolo dovrebbe così iniziare per la stazione di Gagliano del Capo grazie al progetto di uno spogliatoio per i dipendenti da realizzare in quegli stessi locali che hanno rappresentato per ben cinque anni un'eccellenza culturale del territorio riconosciuta a livello nazionale e internazionale. Molti i dubbi e le incertezze dietro la nuova destinazione d'uso dello spazio frutto di decisioni che denotano una miopia diffusa tra le varie voci amministrative che hanno preso parte a

questa vicenda. Un problema di sottovalutazione della portata culturale, sociale e politica di un presidio che ha rappresentato, sin dalla sua istituzione, un gesto di resistenza culturale. In un territorio arido di innovazione artistica, Ramdom attraverso Lastation ha dimostrando le potenzialità di una classe di giovani professionisti intenzioni a investire concretamente su un territorio vittima di una disattenzione generale interrotta solo stagionalmente, e che grazie ad una progettazione culturale di alto livello è riuscita a raggiungere obiettivi costanti, rendendo l'*estremo* sempre meno estremo.

L'addio a questo spazio non è stato silenzioso, così come non è passata inosservata la battaglia intrapresa da Ramdom di fronte alla richiesta di sfratto. La solidarietà e l'affetto che l'associazione ha ottenuto durante questa azione si sono manifestati nella rapida circolazione che la notizia ha avuto e dalla numerosa partecipazione alla raccolta firme lanciata grazie ad una petizione su change.org. La battaglia di Lastation non è stata portata avanti solo da Ramdom ma ha visto la partecipazione di tutte quelle persone che hanno conosciuto questo progetto in prima persona o attraverso i racconti e le storie di terzi, ma anche semplicemente da chi, pur non conoscendo questa realtà, ne ha percepito l'importanza e il valore.

Malgrado questi sforzi non si è riusciti a fermare l'azione di sfratto e così il 18 novembre 2020 alle ore 11:00 sono state consegnate le chiavi del primo piano della stazione di Gagliano-Leuca dichiarando il decesso di Lastation. Le ore 11:00 diventano il simbolo di quanto accaduto, come dimostra il lavoro realizzato da Gianni D'Urso, ultimo artista in residenza da Ramdom presso Lastation, che traduce l'essenza del momento in un'opera video dove, durante una partita di calcio improvvisamente interrotta, tra i rumorosi fischi di un pubblico innervosito per l'incomprensibile azione, compaiono sul maxi schermo, in rosso, le fatidiche ore 11:00 seguite dalle frasi: THE MATCH IS STOPPED, THE GAME CONTINUES (la partita è terminata, il gioco continua).

La fine di Lastation non ha segnato la fine di Ramdom che continua con il suo lavoro di ricerca ed esplorazione sul territorio al fine di avviare nuovi processi di riqualificazione culturale e sociale sempre attraverso il medium dell'arte contemporanea. Nuove sfide compaiono all'orizzonte. Grazie ad un bagaglio decennale di esperienze e reti di contatti sviluppate nel tempo, Ramdom è pronta ad

attivare nuove riflessioni ed avviare progettualità innovative che sappiano coniugare al *focus* sul territorio, dialoghi e collaborazioni internazionali.



Figura 12

4.2 Ramdom come spazio indipendente: attività e metodologie operative

Attività

Le attività portate avanti da Ramdom hanno fatto sì che questa realtà rientrasse all'interno della grande rete di spazi indipendenti che animano in maniera sempre più numerosa e diversificata il territorio italiano. L'idea di spazio indipendente in quanto centro di sperimentazione e innovazione artistica che presenta una proposta culturale differente ma, al contempo, complementare alla rete istituzionale e alle realtà commerciali si riflette nelle attività e proposte culturali della realtà gaglianese. L'attività di Ramdom si declina in una ricca progettualità che ha dato vita a numerose iniziative nel corso dei dieci anni di attività. Di fondamentale importanza è stata la nascita del progetto Lastation, incubatore di idee, centro di sperimentazione, casa base che ha rappresentato per 5 anni una cassa di risonanza per la progettualità messa in atto da Ramdom.

Questo spazio nasce come casa per le residenze ma sviluppa una natura sempre più ibrida diventando un vero e proprio centro culturale sperimentale, un ricettore di esperienze multiple e differenziate. Tra le numerose attività promosse dall'associazione un ruolo importante riveste l'organizzazione di mostre le quali svolgono una duplice funzione: da un lato rappresentano l'epilogo della residenza, il culmine di un processo esplorativo e creativo attraverso il quale si può condividere con il pubblico il lavoro realizzato e allo stesso tempo creare un momento di aperto dialogo con la collettività; dall'altro offrono a Ramdom l'opportunità di far conoscere la collezione di opere di cui dispone. La collezione è nata e cresciuta nel corso degli anni attraverso i progetti realizzati e diventa l'espressione artistica della ricerca e dello studio *site specific* che viene costantemente portato avanti.

Il contatto con la comunità è, inoltre, ricercato attraverso ulteriori attività che l'associazione organizza sistematicamente anche grazie alla stretta collaborazione avviata con la rete di associazioni, centri culturali, enti pubblici e privati presente nel territorio. Tra le attività rientrano rassegne cinematografiche, performance, concerti e laboratori didattici i quali, rivolti a bambini ed adulti, permettono uno scambio diretto di conoscenze ed esperienze con i partecipanti.

Mediateca-Osservatorio sulle Terre Estreme

A partire dal 2019 Lastation ospita all'interno della sua struttura la Mediateca – Osservatorio sulle Terre Estreme, centro di ricerca e di approfondimento per chi vuole esplorare e indagare in maniera più sistematica il tema dell'estremo. La Mediateca costituisce un fondamentale archivio per la storia di Ramdom, in quanto custode dell'intera opera realizzata dall'associazione, tra cui il materiale di processo e la documentazione delle varie attività avviate nel corso degli anni. Questo strumento permette di creare un elemento di supporto e accompagnamento per chiunque voglia prender parte all'Indagine sulle Terre Estreme. All'interno dell'archivio si possono trovare le varie pubblicazioni prodotte da Ramdom avvenute a conclusione dei progetti promossi e delle residenze degli artisti. Queste rappresentano da un lato la testimonianza del lavoro prodotto e dall'altro un approfondimento alle ricerche sviluppate dagli artisti attraverso la partecipazione di voci esterne, di esperti e professionisti.

Metodologia di lavoro

Sin dalla nascita di Ramdom la residenza diventa la metodologia operativa privilegiata per lo sviluppo dei progetti e programmi avviati al fine di stimolare riflessioni sperimentali, innovative e non tradizionali sul territorio. La residenza, rivolta non solo ad artisti ma anche curatori, ricercatori e professionisti del mondo dell'arte, viene scelta da Ramdom come principale strumento per portare avanti una ricerca incentrata in maniera sempre più strutturata sull'*estremo*. Inoltre, offrire a residenti nazionali ed internazionali la possibilità di trascorrere un periodo nel territorio salentino risponde anche a quell'obiettivo, perseguito sin dalla prima edizione di Default, di sprovvincializzare il circuito dell'arte locale considerato chiuso in sé stesso e poco reattivo su quanto esistente all'esterno. Si attiva così una rete più ampia a livello transnazionale di contatti e professionalità operanti nel settore con cui confrontarsi. Invitare ospiti forestieri, creando un dialogo con artisti locali, diventa dunque un valore aggiunto alla ricerca sulle terre estreme.

L'esperienza della residenza è dunque l'elemento centrale dei progetti avviati da Ramdom i quali saranno successivamente analizzati nel dettaglio.

Default

Si tratta del primo progetto avviato da Ramdom nel 2011 ed ha luogo ogni due anni. Default si costituisce come momento di ricerca cross-disciplinare dove artisti, curatori e ricercatori si incontrano per avviare una riflessione su tematiche specifiche, unendo alle esperienze e riflessioni personali l'esplorazione collettiva del territorio nel quale ci si trova a lavorare. Per le prime due edizioni del progetto Ramdom ha stretto una partnership con lo spazio Manifatture Knos di Lecce che hanno ospitato l'evento, mentre, a partire dall'edizione del 2015, la sede del progetto di ricerca è il nuovo spazio di Lastation. Se per i primi due anni il *focus* principale è stata la rigenerazione urbana, a partire dal 2015, anno della terza edizione, Default aderisce ad Indagine sulle Terre Estreme, il programma di ricerca già avviato da Ramdom nel 2013. In occasione di Default 15 gli artisti invitati a portare avanti una riflessione sul concetto di estremo sono: Oliver Palmer /Giorgio Garippa, Brett Swenson, Matthew C. Wilson, Andrew Friend. A loro si uniscono Francesca Girelli e Heba Amin che hanno collaborato alla curatela e sviluppo del progetto.

A partire da quest'anno il quadro concettuale nel quale si inserisce la ricerca è teso a indagare come le pratiche artistiche possano far emergere le criticità e le difficoltà proprie del cercare di definire i margini, gli estremi, le periferie. Rispetto al format della *masterclass* vera e propria di Default11 e Default13, dove prevaleva un insegnamento di tipo frontale si è scelta una struttura più orizzontale per il workshop settimanale. Come affermano le curatrici Heba Amin e Francesca Girelli²⁴², grazie allo scambio continuo con i vari ospiti che hanno introdotto spunti interdisciplinari alla ricerca, si è ottenuta una formazione più allargata e collettiva. Il workshop ha previsto un'indagine sulla vita, la cultura e le relazioni sociali proprie di questo territorio che sono state indagate grazie alla collaborazione non solo di singoli esperti come l'astrologo e geologo Domenico Licchelli ma anche grazie alla partecipazione di numerose associazioni locali che si occupano di salvaguardare e promuovere le peculiarità storiche, culturali, paesaggiste e folkloristiche del territorio. Ad arricchire ulteriormente la ricerca è stata la partecipazione di artisti, collettivi, gruppi di studio che, attraverso presentazioni, dibattiti, escursioni hanno accresciuto il bagaglio conoscitivo ed esperienziale degli artisti.

²⁴² H. Amin, F. Girelli, "Default", in *Sino alla fine del Mare*, materiale a c. di P. Mele, A. Presta, C. Zecchi, VIAINDUSTRIE, Foligno, 2019, pp. 47-52, qui. 48.

L'edizione di Default17 ha seguito un format simile a quello sperimentato nel 2015. Gli artisti che vi hanno partecipato sono: Lucia Veronesi e Valentina Bonifacio, Devin Kovach, Ruben Brulat, Nayari Castillo.

Default19, rispetto alle precedenti quattro edizioni in cui si è sempre cercata la realizzazione di una mostra evento finale, forzando anche il lavoro degli artisti invitati ad attivarsi formalmente, si è costituito come una piattaforma di scambio e confronto critico confluita in una pubblicazione finale. Gli artisti in residenza sono stati: Xiaowen Zhu, Joey Chin, Sarah Maple, Julie Hill, Charnjeev Kang, Tommaso Gorla e Giulia Cacciuttolo. Il focus di quest'edizione ha riguardato un'esplorazione del concetto di estremo attraverso tre livelli di ricerca: i primi due riguardava un'analisi del termine a partire da due specifici contesti geografici, il Capo di Leuca e la regione dell'Alentejo, area interna del Portogallo; il terzo invece si sviluppa in maniera più concettuale prevedendo una riflessione sull'estremo come stato mentale.

L'indagine sulle le terre estreme

Indagine sulle terre estreme è un progetto di ricerca avviato da Ramdom nel 2013 a partire dalla collaborazione con Gap, progetto nato con il sostegno della Regione Puglia e della Fondazione con il Sud. Gap, acronimo di Galleria d'Arte Partecipata, è un laboratorio territoriale di sperimentazione artistica, in particolare del territorio salentino e delle sue specificità sociali e geografiche. Tra le quattro associazioni che hanno partecipato e messo in atto questo progetto si inserisce Ramdom che ha così avviato la ricerca *Extreme Lands*.

La scelta di questo particolare *focus* vuole essere uno stimolo per avviare una rilettura nuova e contemporanea di un concetto secolare. I romani utilizzavano il termine *finis terrae* per indicare quelle aree, come il Capo di Leuca, la Galizia, fino alla Bretagna che delimitavano l'impero e segnavano un limite della conoscenza umana, oltre le quali, infatti, non si conosceva cosa si celasse. Estremo, dunque, visto come capolinea fisico, geografico ma anche conoscitivo, oltre il quale le conoscenze reali sono sostituite dalle fantasie, dalle mitologie e dalle narrazioni. Un luogo suggestivo ed evocativo che è da sempre fonte di ispirazione e stimolo all'immaginazione. Negli ultimi anni, tuttavia come notano, Heba Amin e Francesca Girelli il termine *finis terrea*

è diventato uno strumento in mano al marketing territoriale del Salento,²⁴³ assumendo così una nuova accezione nella contemporaneità in relazione alla spinta turistica. Le varie interpretazioni che si sono susseguite nel corso della storia si pongono in relazione con una condizione attuale ossia di come la vita, la socialità, la formazione avvengano al giorno d'oggi in questo territorio; si intendono dunque esplorare le sue peculiarità storiche, geologiche, antropologiche, culturali e il modo in cui queste interagiscono ed influenzano il presente nelle terre estreme.

L'analisi parte dalla consapevolezza che «le terre estreme non sono di passaggio, ma di approdo»²⁴⁴. Queste possono essere una destinazione o un punto di partenza ma non una coincidenza. Da qui il bisogno di riscrivere una geografia, non basandosi solamente sulla geolocalizzazione, ma utilizzando molteplici chiavi interpretative, assumendo uno sguardo il più multidisciplinare possibile.

Il termine estremo è, e vuole essere, provocatorio. Se da un lato questo termine si avvicina all'idea di pericolo, dall'altro rimanda alle estremità, al marginale. Si è estremi in relazione ad un qualcosa di riconosciuto come centro, ma tuttavia come riconosciamo un centro? L'estremo può diventare un nuovo centro?

Quello che si vuole avviare è quindi una rilettura attiva di questa particolare condizione. L'obiettivo è di scavare in profondità e mettere in discussione le letture storiche, socio-antropologiche delle definizioni che si sono generate intorno al concetto di terra estrema, inserendosi in una ricerca critica *site specific* e utilizzando il medium artistico come strumento privilegiato per una lettura innovativa.

Indagine sulle terre estreme segna anche l'inizio dell'attività di produzione artistica di Ramdom. La ricerca prevede infatti un periodo di residenza di un gruppo di artisti, invitati ad entrare in contatto con il territorio, studiandone le caratteristiche e traducendo la loro personale esperienza in un lavoro che rappresenti una singolare interpretazione della tematica analizzata.

Tra gli artisti che hanno preso parte al progetto ci sono Luca Coclite, Andreco, Alessandro Carboni, Giuseppe De Mattia e Carlos Casas. I lavori realizzati dagli artisti costituiscono nuove chiavi di lettura per approcciarci al tema delle terre estreme e offrono, nella loro eterogeneità, nuovi spunti di riflessione. Tra questi, il lavoro

²⁴³ Ivi, p. 47.

²⁴⁴ Terre Estreme in Gap <https://gapgapgap.tumblr.com/terreestreme> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Imaginary Holidays (2014/2015) di Luca Coclite utilizza la sede della Colonia Scarciglia situata sul promontorio di Santa Maria di Leuca per avviare una riflessione sull'irreversibile processo di trasformazione del paesaggio naturale come conseguenza di utopie sociali. La struttura immensa della colonia, dopo aver smesso di svolgere il ruolo per la quale è stata fondata, ha iniziato a giacere abbandonata sul promontorio, stratificando le memorie del tempo che passava e diventando testimonianza di un passato quasi del tutto svanito. L'intervento dell'artista ha previsto la monumentale scritta "*Imaginary holidays*" situata davanti la struttura e una massa fumosa colorata che ha oscurato l'edificio, annullando così, per un breve momento, quella separazione imposta tra dimensione naturale e dimensione antropizzata che caratterizza il promontorio.

Il lavoro di Alessandro Carboni *Remapping Extreme Land According To My Personal Geography* (2014) parte da due domande che l'artista si pone: «Perché non ridisegnare la mappa del territorio di Gagliano del Capo a partire da un processo di mappatura soggettivo? Quali sono i percorsi, le vite, le linee spezzate che si intrecciano nel complesso tessuto sociale e urbano del territorio di Gagliano?»²⁴⁵

La necessità di mappare, delineare, individuare e tracciare dei confini è insita nell'essere umano. La cartografia è una delle espressioni del bisogno di ordinare lo spazio e per questo motivo è scelta da Carboni come principale strumento per il suo lavoro. La mappatura che l'artista realizza tuttavia, non vuole essere puntuale, oggettiva, scientifica ma, facendosi influenzare dal geografo John Kirkland Wright, parte da una geografia fatta di soggettività, di tracciati umani, di storie, di narrazioni. Alle fredde e oggettive mappe catastali di Gagliano del Capo, Carboni aggiunge parole e informazioni prelevate dalle interviste con gli abitati del territorio ai quali chiede di raccontare le loro singolari esperienze, il loro percorsi, le loro strade. Questa ricerca porta all'individuazione di punti nodali che l'artista decide di mappare attraverso l'utilizzo del proprio corpo, inteso sia come metro di misurazione ma anche come *cavità* in grado di catalizzare le storie, i luoghi, i racconti e le testimonianze ricevute dalla comunità. La performance realizzata dell'artista è presentata nel video *Positioning*.

²⁴⁵ A. Carboni, "Remapping extreme lands according to my personal geography", in P. Mele, A. Presta, C. Zecchi *Sino alla fine del Mare*, cit., pp. 53-58, qui p. 53.

Allo stesso modo Carlos Casas con la trilogia di lavori *Caverne*, *Cava*, *Faro* ha restituito la sua personale esperienza con il Capo di Leuca. *Caverne* è un omaggio a “Vucca de lu Puzzu”, una delle numerosissime grotte che animano la costa salentina. La relazione che Casas stringe con questo territorio è influenzata da un particolare avvenimento che ha luogo proprio durante la perlustrazione della grotta da parte dell’artista, il quale racconta di essere scivolato, aver sbattuto la testa e perso conoscenza per alcuni istanti. Questo momento di astensione momentanea dalla vita ha influito sul lavoro video *Vucca* che, se da un lato genera una riflessione sui legami ancestrali con il territorio stimolati proprio dallo spettacolo naturale delle luci, dall’altro afferma l’artista, «rappresenta anche un’esperienza di “ritorno alla vita” per me, un trauma che mi ha messo in comunicazione con i confini della mia stessa morte, quella a cui mi avvicinerò risvegliandomi nella mia tomba»²⁴⁶. Con *Cava*, Casas esplora un'altra peculiarità del territorio salentino. Si tratta di una caverna di pietra tufacea abbandonata nei pressi di Giuliano, comune poco distante da Gagliano del Capo. Un luogo, questo, che ha fortemente suggestione l’artista per la sua dimensione spirituale. *Faro* invece, rappresenta un ritratto del faro di Santa Maria di Leuca, uno dei fari più a sud d’Europa. Il periodo trascorso all’interno del faro ha permesso all’artista di comprendere come la peculiarità di questo luogo risieda proprio nell’indecifrabilità dei confini nei quali è inserito. Casas afferma «mi sono chiesto con meraviglia come dovesse essere guardare quegli orizzonti prima degli anni della scoperta, quando i limiti custodivano i confini dell’umana conoscenza; oggi i nostri confini sono più cosmologici ed etici piuttosto che terrestri, ma l’ignoto ha ancora un ospite a sorpresa per noi, e rappresenta ancora un luogo in cui avvengono incontri incisivi con “l’altro”, oggi più che in ogni altra epoca.»²⁴⁷

Sino alla fine del Mare

Il progetto è avviato nel 2017 ed è considerato come il naturale proseguimento di Indagine Sulle Terre Estreme. Sino alla fine del Mare in particolar modo si costituisce

²⁴⁶ C. Casas, *Caves, Lights and Stones*, a c. d. Ramdom, 2017.

https://issuu.com/ramdom/docs/casas_eng [ultimo accesso 3 marzo 2021].

²⁴⁷ Ibidem.

come programma di residenza per artisti under 35 reso inizialmente possibile grazie al sostegno di SIAE e del MiBACT.

La residenza prevede lo studio del territorio attraverso varie attività quali escursioni, workshop, confronti frontali con ospiti internazionali, nazionali e locali che permettono così di avviare una riflessione a 360 ° sull'estremo. Sino alla fine del mare è una posizione ma è anche un obiettivo, un punto da raggiungere e, in questo caso, lo scopo di una ricerca e di un'analisi che si basa su un territorio peculiare dove la natura, l'ambiente, il mare sono elementi vitali che influiscono profondamente sulla vita e sulle abitudini degli abitanti. Il rapporto tra uomo e ambiente diventa dunque centrale all'interno di questa ricerca che interroga gli artisti sulla possibilità di concepire una nuova narrazione del territorio²⁴⁸ fruibile sia dagli abitanti sia dai turisti; una rilettura personale, scaturita proprio a partire dall'esperienza della residenza.

Gli artisti dell'edizione 2017 sono stati: Simona Di Meo, Roberto Memoli, Nuvola Ravera, Jacopo Rinaldi. La residenza ha comportato la produzione di lavori diversi tra loro riflettendo l'eterogeneità degli artisti stessi. Tra i lavori prodotti si ricorda "l'installazione in movimento" *Intervallo* di Jacopo Rinaldi. 16 fermi immagine ripresi da un cinegiornale del 1935 in cui compare il paesaggio eritreo ripreso dal finestrino di una Littorina fiat, all'epoca di nuova produzione, sono stampati su altrettante tende dei vetri dell'automotrice, la *littorina*, che viaggia sulla linea ferroviaria delle Ferrovie del Sud Est. La sequenza di un secondo, frammentata nei 16 fermi immagine (numero minimo di immagini necessario per restituire l'effetto dell'immagine in movimento) restituisce, grazie al movimento operato dal treno, l'effetto dello scorrere del paesaggio presente nel video.

Roberto Memoli con Verderame porta avanti una riflessione sul terribile virus della Xylella Fastidiosa che, da più di dieci anni, colpisce le piante d'ulivo della Puglia e principalmente della zona del Salento. L'ulivo, di cui la Puglia conserva esemplari secolari, costituisce un elemento identitario per questa terra il cui paesaggio è per la gran parte arricchito da immense distese di uliveti. La violenza del virus, contro il quale non è ancora stata trovata una cura adatta a sconfiggerlo, sta compromettendo sempre più un paesaggio naturale che è simbolo di questa terra danneggiando, inoltre,

²⁴⁸ Blog del progetto *Sino alla fine del Mare* in <http://sinoallafinedelmare.random.net/il-progetto/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

una parte fondamentale di economia della regione. Il lavoro di Memoli si costituisce di due azioni: un video a cui manca il sonoro e un audio privato della componente visiva. L'esperienza completa si ottiene solamente unendo insieme le due riproduzioni stimolando, al contrario, un senso di mancanza, perdita e incompletezza prendendole singolarmente. Il video riproduce un tronco d'ulivo ardente tra fiamme blu/verdi ottenute grazie all'utilizzo del solfato di rame, anche detto verderame, un elemento considerato, per un breve periodo, una possibile soluzione all'infezione. L'installazione sonora invece riproduce la registrazione di una performance che l'artista ha realizzato il 21 dicembre 2017 nella piazza di San Rocco di Gagliano Del Capo dove dalle 17:00 alle 24:00 è stato diffuso, attraverso degli amplificatori, il rumore del fuoco. La scelta del giorno non è casuale, bensì si collega alla tradizione dei fuochi fatui del giorno del solstizio d'inverno successivamente confluita nella credenza cristiana del Fuoco di Natale.

Per la seconda edizione del progetto, avvenuta nel 2018, insieme all'esplorazione del territorio è posta una particolare enfasi sul rapporto generato dall'interazione tra gli artisti, in quanto forestieri, e la gente locale. L'obiettivo degli artisti è quello di stilare una nuova mappatura evidenziando i vuoti e gli inciampi presenti nel territorio senza, tuttavia, alcuna pretesa di colmarli o affrontarli attraverso la realizzazione di un'opera, ma facendoli emergere, portandoli a galla attraverso una riflessione discorsiva. Seppur volontariamente liberato il momento della residenza dalla produzione di un lavoro finale, gli artisti hanno formalizzato la loro singolare esperienza in progetti concreti. I residenti di questa edizione sono stati: Elena Mazzi, Romina De Novellis, Lia Cecchin, Riccardo Giacconi e Carolina Valencia Caicedo. Proprio il lavoro realizzato da Riccardo Giacconi e Carolina Valencia Caicedo si presenta come un singolare ritratto della comunità di Gagliano. Riccardo e Carolina hanno utilizzato lo strumento del radio documentario, già sperimentato in precedenti lavori in Barbagia e a Biennio, come medium per raccontare e restituire la loro esperienza con il Capo di Leuca. I due artisti hanno scelto un approccio aperto, spontaneo, discorsivo basato sulla raccolta di testimonianze e storie da parte della comunità locale che attraverso uno spontaneo passaparola si è messa al servizio degli artisti confidando loro le proprie vicende personali e condividendo attraverso aneddoti e riflessioni il loro singolare legame con questa terra. Il risultato finale è racchiuso nel radio documentario *Scarcagnuli* il cui

nome deriva da una figura fantastica appartenente alla tradizione folkloristica salentina. *Scarcagnuli*, definito un “cinema per immagini”²⁴⁹, è stato presentato come installazione sonora al Bar Bielle 2000 di Gagliano ogni sera per mezz’ora come fosse un vero e proprio appuntamento radiofonico. Il risultato è un emozionante racconto corale sul rapporto tra uomo e territorio restituito attraverso molteplici punti di vista tra cui quello del pescatore, di una bambina, del capostazione, di un poeta e molti altri. Un modo diverso e interattivo per riflettere sul concetto di memoria è quello presentato da Lia Cecchin con il lavoro *Olga - Outdoor Lab for Gathering the Absence*. Olga ha le sembianze delle macchine stampa biglietti posizionate all’interno delle stazioni, ma è in realtà uno strumento che attraverso una specifica applicazione, utilizzata anche dai corpi di polizia per ricreare gli identikit dei presunti criminali, permette di raccogliere informazioni per realizzare, e successivamente stampare dei volti. In particolare, Olga vuole *raccogliere l’assenza* e ciò che sfida a fare è raccogliere i volti di persone ormai assenti, mettendo così in gioco i ricordi, facendo riaffiorare le caratteristiche rimaste impresse e tralasciando inevitabilmente i dettagli più sfocati. Ciò che ne fuoriesce è la testimonianza della fallacia della memoria, dimostrando che la maniera in cui il ricordo si manifesta dipende maggiormente dalle disposizioni stesse di chi ricorda che dalle specifiche caratteristiche di chi viene ricordato. Olga è stata inizialmente installata all’interno del Central Bar di Gagliano dove gli abitanti del paese hanno potuto così mettere in gioco le loro memorie personali.

Et in Terra Pacis

Un progetto realizzato dall’artista Luca Coclite in collaborazione con il regista Mattia Epifani, curato da Ramdom e prodotto grazie al sostegno di SIAE ottenuto nel 2017. Al centro del lavoro c’è una riflessione su un luogo particolare, una struttura situata sulla costa adriatica, precisamente vicino San Foca, il *Regina Pacis*. Questo imponente edificio è stato costruito negli anni ’60 per diventare una colonia estiva, destinazione d’uso questa che sarà mantenuta fino alla metà degli anni ’80. Nel 1998 il Regina Pacis viene trasformato in un centro di permanenza per rifugiati, diventando il più grande c.p.t in Italia. Il centro chiuderà nel 2006 e da quel momento la struttura si troverà in

²⁴⁹ C. Zecchi, “Dal capo della terra”, in P. Mele, A. Presta, C. Zecchi *Sino alla fine del Mare*, cit., pp 15- 24, qui p.15.

uno stato di abbandono e rovina guadagnandosi la definizione di ecomostro. Negli ultimi anni un nuovo progetto di recupero prevede la trasformazione dell'edificio in un resort di lusso. Attraverso la storia e le trasformazioni, anche contraddittorie, vissute dall'edificio Coclite stimola un parallelismo con l'attualità storica propria di quello stesso territorio dove il Regina Pacis sorge. Come questo, il Salento è passato da una dimensione più raccolta, popolare e tradizionale negli anni '60, ad essere terra d'approdo per numerosi flussi migratori provenienti dai Balcani e dal Nord Africa fino a istituirsi, negli ultimi anni, come meta per eccellenza di un turismo di massa. Il Regina Pacis diventa così emblema e catalizzatore della storia di un territorio. Il lavoro di Coclite intende mostrare come quest'evoluzione e trasformazione storica e sociale sia avvenuta e quali conseguenze abbia comportato, stimolando inoltre una riflessione sulle varie declinazioni dell'accoglienza, quella turistica e quella legata ai migranti, e come questa si manifesta. Quest'obiettivo è al centro dell'opera *Hall* una video installazione attraverso il quale il progetto si formalizza, dove, attraverso il racconto di tre storie proiettate contemporaneamente su tre schermi accostati tra loro, si ripercorrono i tre fatidici momenti storici del Regina Pacis e, allargando l'orizzonte interpretativo, dell'intero Salento.

Mnemoscopio

Un progetto realizzato dall'artista Emilio Vavarella, curato e prodotto da Random con il sostegno di SIAE e MiBACT. Mnemoscopio si costituisce come un'installazione effimera d'arte pubblica *site specific* che l'artista progetta a partire proprio dal luogo specifico del Capo di Leuca. Mnemoscopio si inserisce all'interno di una serie di lavori attraverso i quali Vavarella mette in dialogo memoria e tecnologia. In particolare, con quest'opera l'artista vuole esplorare una memoria particolare ossia quella dell'emigrante. Parte del materiale utilizzato per l'opera sono infatti 13 registrazioni di interviste rivolte a persone nate nel Capo di Leuca che hanno trascorso un periodo della loro vita all'estero decidendo poi di fare ritorno nella terra d'origine. Le interviste riguardano il racconto delle loro case, delle strade, delle abitazioni che li hanno accolti una volta emigrati, e, a partire proprio da queste descrizioni analitiche e dettagliate, l'artista ha ricreato una cartografia virtuale di questi luoghi. La cartografia in questione si sovrappone a delle riprese a 360° di due punti specifici del Capo di Leuca, il porto

di Tricase e Santa Maria di Leuca. Come si osserva quest'opera? Questo avviene attraverso un particolare visore, per l'appunto Mnemoscopio, che permette di osservare la stratificazione visiva composta dalle cartografie digitali, che scorrono in *sincro* con l'audio delle interviste, sovrapposte alle riprese a 360°. L'artista afferma che la natura effimera²⁵⁰ dell'opera risiede nel fatto che, solo nel momento in cui il lavoro è fruito nei due determinati punti delle riprese, dove l'opera è stata per l'appunto presentata nell'estate 2020, Mnemoscopio può definirsi opera d'arte pubblica *site specific*. Questa dimensione invece scompare nel momento in cui Mnemoscopio è trasportato in un altro contesto, diventando così un catalizzatore di una duplice memoria: quella degli intervistati e quella più recente del momento di fruizione dell'opera nella sua dimensione *site-specific*.

rs548049170_1_69869_TT (The Other Shapes of Me)

Si tratta di uno dei progetti vincitori della VI edizione del bando *Italian Council* promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea. Il lavoro, concluso nel 2020, è realizzato dall'artista Emilio Vavarella e prodotto e curato da Ramdom. Il progetto è stato realizzato in collaborazione con una serie di partner nazionali ed internazionali: Arthub Asia, Film Study Center – Harvard University, Galleriapù di Bologna, ATP Diary, Giaquinto Tessitura Artigianale di Gagliano del Capo, Istituto Italiano di Cultura – New Delhi e la Regione Puglia.

Con questo progetto Vavarella porta avanti una complessa riflessione che unisce tessitura, genotipizzazione, informatica, il tema del lavoro, in particolare quello femminile, creando un'opera complessa che si è sviluppata durante un periodo di ricerca e residenza dell'artista presso Gagliano Del Capo. L'opera nasce a partire da un lungo processo di ricerca tradotto in un atto performativo in cui la madre dell'artista, ricamatrice e sarta di professione, realizza un tessuto riportante la traduzione del DNA del figlio in codici binari attraverso l'utilizzo della macchina Jacquard. Proprio il titolo del lavoro fa riferimento alla prima riga prelevata dalla genotipizzazione del DNA di Emilio.

²⁵⁰ E. Bordignon, *Nuove ipotesi di realtà. Intervista con Emilio Vavarella*, in "Atp Diary", 2020 <http://atpdiary.com/nuove-ipotesi-di-realta-intervista-vavarella/> [ultimo accesso 3 marzo 2020].

Il lavoro parte da una riflessione su come alla base di informatica e tessitura ci siano le medesime tecniche di programmazione. Ursula Wolz in *Il code crafting come design generativo* afferma come «la programmazione informatica è una forma di artigianato, e l'artigianato tessile ha bisogno che i manufatti fisici contengano dei pattern di codice. L'artigianato tessile, che precede i codici informatici di millenni, fornisce l'ispirazione per capire come praticare e condividere la programmazione informatica»²⁵¹. In questo contesto la scelta del macchinario Jacquard risulta fondamentale. Quest'oggetto ormai storico, la cui invenzione risale agli inizi dell'800, è infatti riconosciuto come antenato delle moderne macchine di calcolo, in quanto, grazie all'introduzione di schede perforate che permettevano la riproduzione di modelli e pattern replicabili, si raggiunge un livello ulteriore di meccanicizzazione. La necessità di utilizzare una macchina Jacquard ha rappresentato dunque un elemento indispensabile per la nascita del progetto, ma tuttavia, quando questo è stato avviato, Ramdom ed Emilio ancora non sapevano che proprio la storica Tessitura Giaquinto di Gagliano disponeva di una di queste macchine, esemplari sempre più rari.

L'opera ha permesso ad Emilio di creare un ulteriore collegamento tra la tematica del lavoro femminile, che caratterizza per larga parte il mondo della tessitura, e le donne a cui originariamente erano assegnati i lavori nel campo della programmazione. Come afferma Carla Petrocelli «la linea storica che unisce la produzione tessile con quella tecnologica si interseca nel punto di contatto rappresentato dal prezioso contributo femminile. Le computatrici che calcolavano manualmente equazioni ingombranti per progetti scientifici durante la Seconda Guerra Mondiale furono assoldate per scrivere i codici dei computer [...] Sebbene fosse un lavoro complesso e ripetitivo, venne considerato affine a una supposta predisposizione femminile.»²⁵² Questa riflessione trova un ulteriore punto di contatto con la storia stessa delle Tessitura Giaquinto, in quanto, fondata da Francesca, un'intraprendente donna del Sud che diventa la prima

²⁵¹ U. Wolz, "Il *code crafting* come design generativo", in P. Mele, E. Vavarella, C. Zecchi, *rs548049170_1_69869_TT*, cit., pp.62-66, qui p. 62.

²⁵² C. Petrocelli, "L'arte di tessere un codice: il telaio Jacquard, l'Analytical Engine e il lavoro delle donne" in P. Mele, E. Vavarella, C. Zecchi, *rs548049170_1_69869_TT*, pp. 110-118, qui 118.

donna imprenditrice del paese a possedere una macchina Jacquard, e portata avanti grazie alla gestione della figlia e della nipote di Francesca.²⁵³

L'opera finale di Vavarella si costituisce di tre elementi: il tessuto riportante il codice genetico di Emilio realizzato dalla madre dell'artista, un telaio Jacquard del XIX secolo e un video testimonianza dell'intero processo realizzativo. Una prima parte di questo lavoro è stata presentata nella mostra drs548049170_1_69869_TT (The Other Shapes of Me) "Idee, ipotesi, assunti e oggetti" curata e prodotta da Ramdom presso Gagliano del Capo. Questa mostra ha rappresentato la prima parte di un ciclo di eventi internazionali finalizzati alla presentazione della ricerca e del lavoro di Emilio Vavarella, al termine dei quali l'opera entrerà a far parte della collezione del Museo Mambo di Bologna.

Tools For Imagination

Si tratta di uno dei progetti vincitori della VIII edizione del bando Italian Council, realizzato dall'artista Céline Condorelli e prodotto da Ramdom in collaborazione con varie istituzioni internazionali: FRAC Lorraine di Metz, Tenerife Espacio de Las Artes di Tenerife, Muzeum Sztuki di Łódź, la South London Gallery di Londra ed il museo Macro di Roma. Il progetto è stato avviato nel 2020 e continuerà durante tutto il 2021. L'opera nasce a partire da una riflessione sulla doppia natura dell'oggetto artistico. Questo se da un lato è l'effetto del lavoro di un artista, quindi un prodotto generato all'interno di un utilizzo produttivo del tempo, dall'altro è invece un'opportunità di svago e intrattenimento per un ospite, quindi oggetto fruito all'interno di un uso improduttivo del tempo. Afferma l'artista «sto seguendo una linea che riflette la storia del tempo libero come il suo necessario negativo, guardando alla specifica situazione che certamente, lavorando nel settore culturale, noi abitiamo (con il nostro lavoro e istituzioni) lo spazio-tempo del tempo libero della società: io sto dopo tutto realizzando un lavoro per i genitori ed i bambini nei fine settimana o durante le vacanze.»²⁵⁴

Al termine della realizzazione dell'opera il lavoro confluirà nella collezione permanente del museo Macro di Roma.

²⁵³ F. Giaquinto, "La storia di Tessitura Giaquinto: una trama al femminile" in P. Mele, E. Vavarella, C. Zecchi, *rs548049170_1_69869_TT*, pp. 106-109.

²⁵⁴ *Tools For Imagination* in Ramdom <https://www.ramdom.net/en/tools-for-imagination/> [ultimo accesso 3 marzo 2020].

Network

I progetti sviluppati e realizzati a partire dal 2011 hanno permesso a Ramdom di portare avanti le loro indagini, ricerche e riflessioni ma allo stesso tempo di far conoscere il proprio lavoro e la propria progettualità a livello nazionale e internazionale. Nell'arco di dieci anni Ramdom è riuscito ad avviare una vasta gamma di proposte artistiche e culturali interagendo con numerosi partner locali e non. La rete, allargata progressivamente nel corso degli anni, ha fatto sì che la visibilità dell'associazione aumentasse ottenendo una riconoscibilità sempre maggiore, testimoniata anche dall'inserimento di Ramdom in numerosi censimenti, mappature e reti promosse da organizzazioni pubbliche e private. La rete dei partner di Ramdom e Lastation include: Luoghi del Contemporaneo, il programma promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea al fine di realizzare una mappatura delle realtà volte alla produzione, promozione e valorizzazione dell'arte contemporanea sul territorio nazionale. Lastation è inserita nella mappatura all'interno della sezione "spazi indipendenti". TheIndependent, progetto avviato dal museo MAXXI di Roma con l'obiettivo di analizzare e stimolare una riflessione sul pensiero indipendente contemporaneo analizzando le varie espressioni in cui questo si declina e formalizza. Ramdom è inserito all'interno del circuito del progetto del MaXXI e nel gennaio 2020 è invitato a prendere parte al Summit organizzato da TheIndependent, in occasione del quinto anno della sua nascita, dal titolo *I Am Not Able To Find My Thoughts Without Passing Through Your Eyes*. NESXT, la rete internazionale di arte, cultura e innovazione che analizza e riflette sul concetto di indipendenza nelle pratiche artistiche, esplorando possibilità e limiti di questa, e interrogandosi costantemente attraverso vari strumenti (l'osservatorio, incontri, discussioni, un festival) sulle nuove espressioni di spazi indipendenti. Ramdom ha partecipato alla *call* dal titolo Manifesto Iconografie d'Indipendenza lanciata da NEXST in collaborazione con Spazio Y di Roma. Obiettivo della chiamata era quello di riflettere sulla propria personale visione e definizione di indipendenza restituendola in un manifesto.

Inoltre, Ramdom fa parte di piattaforme nate per mappare e monitorare i centri che offrono il servizio di residenza artistica come *Res Artis*, una rete internazionale di organizzazioni, *artist run spaces*, finanziatori locali e internazionali e *Air- art in*

residence, la principale piattaforma di riferimento per le residenze d'artista e per la mobilità degli artisti impegnati nell'ambito delle arti visive e performative.

4.3 La sostenibilità di Ramdom e l'attività progettuale

Ramdom si costituisce come associazione non riconosciuta senza scopo di lucro nel 2010. A differenza delle istituzioni *for profit* che hanno come obiettivo il raggiungimento del profitto economico aziendale, l'associazione non profit persegue finalità di interesse collettivo, la cui attività è «volta al soddisfacimento di bisogni o al perseguimento di scopi comuni»²⁵⁵.

In particolar modo l'attività di Ramdom ha come finalità la “promozione culturale, artistica, sociale e di valorizzazione del territorio. Essa intende promuovere la ricerca e la divulgazione della cultura contemporanea a favore del territorio che la ospita”. Tale *mission* è confermata nel nuovo statuto sociale stilato nel dicembre 2020 per integrare le nuove disposizioni previste dal D.Lgs 117/2017 e comportante la nuova denominazione Ramdom-APS²⁵⁶.

Al fine di perseguire tali obiettivi afferenti all'interesse istituzionale proprio dell'associazione, è necessario attivare un meccanismo di ricerca di contributi e finanziamenti da terzi che possano supportare e garantire una continuità all'espletamento delle proprie attività.

Nei 10 anni di attività la partecipazione a bandi promossi da soggetti pubblici e privati ha caratterizzato la principale fonte di sostentamento di Ramdom e proprio attraverso un'attenta attività progettuale l'associazione si è garantita continuità d'azione. Seppur i finanziamenti pubblici e privati ottenuti tramite i bandi hanno rappresentato il principale provento per Ramdom, l'associazione ha cercato di intercettare ulteriori entrate attraverso una pluralità di canali. Si tratta di proventi ottenuti in maniera episodica che in parte rientrano tra le entrate istituzionali ed in parte legate all'attività commerciale dell'associazione. Tra queste rientrano:

-la richiesta di erogazioni liberali ossia di donazioni di un contributo monetario. La donazione, erogabile tramite bonifico bancario o pagamento paypal, rappresenta

²⁵⁵ L. Guadagni, *Amministrare il non profit. Bilancio e controllo nella gestione delle organizzazioni del Terzo Settore*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2008, p. 91.

²⁵⁶La denominazione Aps rimanda ad “associazione di promozione sociale, ossia una categoria di ente del terzo settore (Ets) costituita in forma di associazione, riconosciuta o non riconosciuta, che svolge attività di interesse generale a favore dei propri associati (in forma esclusiva o meno), dei loro familiari o di terzi.” <https://www.cantiereterzosettore.it/riforma/ets-ente-del-terzo-settore/aps-associazione-di-promozione-sociale/> [ultimo accesso 20 marzo 2021].

un'elargizione spontanea che tuttavia per le associazioni non riconosciute incontra il limite di non prevedere nessuna detrazione o vantaggio fiscale per il donatore;

- il merchandising, quindi la vendita dei prodotti realizzati da Ramdom tra cui le pubblicazioni, le edizioni d'artista, i libri d'artista, e una selezione limitata di lavori di artigianato locale. La vendita del materiale veniva effettuata attraverso la *store* situato presso Lastation o avviene attraverso uno shop online;
- il pernottamento presso Lastation. Lo spazio è stato registrato presso la piattaforma Airbnb ed in quanto *hub* culturale è stato messo a disposizione principalmente per artisti, talenti creativi e ricercatori offrendo loro la possibilità di risiedere in un centro culturale non convenzionale, ma anche a visitatori e turisti interessati a vivere un'esperienza di pernottamento alternativa;
- l'affitto di Lastation per eventi privati. Lo spazio, che include l'aria interna e la terrazza, è stato spesso affittato da soggetti esterni per la realizzazione di feste ed eventi privati.
- le residenze d'artista. Oltre alle residenze inserite all'interno dei progetti di ricerca avviati da Ramdom e incentrati sull'analisi delle Terre Estreme, lo spazio di Lastation è stato messo a disposizione di artisti, ricercatori e professionisti interessati a svolgere un periodo di residenza per progetti personali o di *networking project* presso Gagliano del Capo. Tra i servizi messi a disposizione per i residenti rientrano: logistica generale, quindi lo spazio condiviso di Lastation e gli strumenti a disposizione, la consultazione della mediateca Osservatorio sulle Terre Estreme, l'utilizzo della strumentazione audio/video e in aggiunta l'organizzazione di *studio visits* e attività di networking a tutoraggio;
- il servizio di transfer bagagli. Sfruttando la posizione presso la stazione dei treni, Ramdom ha offerto un servizio di ritiro bagagli per i turisti in visita nel Capo di Leuca per i quali venivano prelevati i bagagli e custoditi presso Lastation;
- le collaborazioni con altri enti. Ramdom ha spesso preso parte in veste di partner a progetti promossi da enti pubblici o privati. Si ricorda la collaborazione avvenuta durante l'estate 2020 con Fondazione Elpis che ha promosso, insieme a Galleria Continua, il progetto "Una Boccata D'Arte" per cui Ramdom ha seguito il lavoro dell'artista Claudia Losi presso il borgo di Presicce-Aquarica (LE).

-la vendita di opere della collezione. Random ha cercato negli anni di intercettare collezionisti privati interessati all'acquisto delle opere prodotte ma tuttavia non si sono mai ottenuti importanti risultati a riguardo. Gli ostacoli principali riguardano da un lato il posizionamento geografico dell'associazione, che la allontana dai grandi centri soggetti alle attenzioni dei collezionisti, dall'altro la natura stessa delle opere prodotte, dove la dimensione *site specific* è preponderante.

Le entrate ottenute attraverso queste attività collaterali rappresentano solo un minimo ed incostante sostegno ai finanziamenti ottenuti attraverso la partecipazione a bandi promossi da enti pubblici e privati. Come afferma Paolo Mele la progettazione non è stata considerata solo in funzione della partecipazione ai bandi ma anche come possibilità di professionalizzazione, al fine di sviluppare competenze tali da investire anche all'esterno della stessa associazione. Tuttavia, i servizi di consulenza esterna in tema di progettazione culturale non hanno mai rappresentato una vera e propria possibilità di entrata per l'associazione.

I finanziamenti da enti pubblici e privati ottenuti a partire dal 2010 sono presentati nelle seguenti tabelle.

Tabella 1 Finanziamenti relativi all'anno 2010

2010
Progetti Speciali e Innovativi 2010 (Progetto Gap) Ente erogatore: Regione Puglia
Principi Attivi: giovani idee per una Puglia migliore Ente erogatore: Regione Puglia

Tabella 2 Finanziamenti relativi all'anno 2011

2011
Creative Encounters Ente erogatore: ASEF – Asia European Foundation

Tabella 3 Finanziamenti relativi all'anno 2013

2013
Laboratori Urbani – Mettici Le Mani Ente erogatore: Regione Puglia

Tabella 4 Finanziamenti relativi all'anno 2016

2016
SIAE Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura “Residenze artistiche e formazione” Ente erogatore: SIAE
SIAE Sillumina - Copia privata per i giovani, per la cultura “Nuove Opere”, Settore Arti visive, performative e multimediali Ente erogatore: SIAE
SIAE Sillumina – Copia privata per i giovani, per la cultura “Residenze artistiche e formazione” Ente erogatore: SIAE
Programma straordinario in materia di Spettacolo Ente erogatore: Regione Puglia
Programma Erasmus+ - Azione Chiave 1- Mobilità Individuale ai fini dell'apprendimento Ente erogatore: Agenzia Nazione Giovani

Tabella 5 Finanziamenti relativi all'anno 2017

2017
Per chi Crea – “Nuove Opere” settore arti visive, performative, multimediali, Ente erogatore: SIAE

Tabella 6 Finanziamenti relativi all'anno 2018

2018

<p>Italian Council – avviso pubblico per il finanziamento di progetti culturali finalizzati alla promozione, produzione, conoscenza, diffusione della creazione contemporanea italiana in Italia e all'estero nel campo delle arti visive – VI edizione Ente erogatore: Direzione Generale Creatività Contemporanea</p>
<p>Programma straordinario 2018 in materia di Spettacolo Ente erogatore: Regione Puglia</p>
<p>Programma Erasmus+ - Azione Chiave 1- Mobilità Individuale ai fini dell'apprendimento da Ente erogatore: Agenzia Nazione Giovani</p>
<p>Contributi annuali agli Istituti Culturali ex art. 8 della legge 534/96, Ente erogatore: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo</p>

Tabella 7 Finanziamenti relativi all'anno 2019

2019
<p>Contributi annuali agli Istituti Culturali ex art. 8 della legge 534/96, Ente erogatore: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo</p>
<p>Programma Operativo Regionale FESR-FSE 2014- 2020 “Attrattori culturali, naturali e turismo” Asse VI – Tutela dell’ambiente e promozione delle risorse naturali e culturali, Ente erogatore: Agenzia Regionale del Turismo Pugliapromozione</p>

Tabella 8 Finanziamenti relativi all'anno 2020

2020
<p>Italian Council IX edizione, per “<i>Fluxo. An encounter with water</i>” un progetto di Arthub, Random partner del progetto Ente erogatore: Direzione Generale Creatività Contemporanea</p>

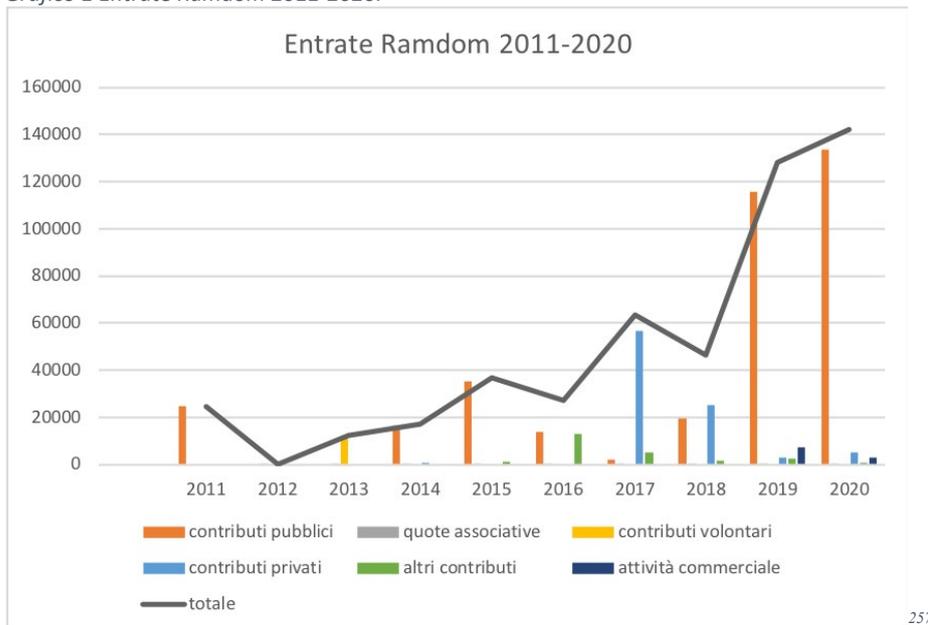
Italian Council – avviso pubblico per il finanziamento di progetti culturali finalizzati alla promozione, produzione, conoscenza, diffusione della creazione contemporanea italiana in Italia e all'estero nel campo delle arti visive – VIII edizione

Ente erogatore: Direzione Generale Creatività Contemporanea

Dalle tabelle si nota come i finanziamenti siano incostanti nei primi anni generando dei vuoti tra il 2011 ed il 2013 e tra 2013 e 2016 mentre negli ultimi cinque anni di attività questi siano stati ottenuti in maniera sistematica. Inoltre, rispetto ai bandi principalmente regionali ai quali l'associazione partecipa nei primi anni di attività, a partire dal 2016, con i finanziamenti erogati da SIAE e, dal 2018, con la vittoria della VI edizione del bando *Italian Council* ci si interfaccia direttamente con l'ente ministeriale.

Nella seguente tabella si osserva inoltre come con il passare degli anni siano aumentate le entrate dell'associazione costituite maggiormente da contributi pubblici. Quest'aumento è legato all'entità dei bandi a cui ci si rivolge i quali permettono, grazie a somme più elevate, di sviluppare progetti più consistenti.

Grafico 1 Entrate Random 2011-2020.



257

²⁵⁷ I dati sono stati rilevati dai rendiconti consuntivi dell'associazione a partire dal 2011. Per quanto riguarda il 2020 si è fatto affidamento al rendiconto preventivo.

4.4 Random come spazio “interdipendente”

Lorenzo Balbi, direttore del Museo Mambo di Bologna, individua quattro caratteristiche che permettono di delineare una differenza d’azione degli spazi indipendenti rispetto alle realtà istituzionalizzate con particolare riferimento all’attività museale. Queste caratteristiche sono: la produzione di opere d’arte, l’essenza di tali spazi come incubatori di professionisti, una maggiore libertà creativa e una differente temporalità.²⁵⁸ Approfondendo i quattro punti Balbi riconosce come la produzione di opere d’arte raramente venga perseguita all’interno dei musei mentre costituisce un’attività altamente prolifica negli spazi indipendenti. Questi inoltre diventano luoghi fondamentali per la professionalizzazione degli attori che lavorano e gravitano intorno al mondo dell’arte e della cultura. Possono infatti rappresentare dei luoghi di formazione per artisti ma anche curatori, progettisti culturali e molti altri. Inoltre, spesso gli spazi indipendenti sono realtà legati a delle singole progettualità e per questo si possono individuare delle date di inizio e fine dei lavori; la natura di questi spazi ha dunque una temporalità diversa rispetto a quella del museo al quale è richiesto necessariamente una continuità d’azione che perduri nel tempo. La temporalità si declina anche in una maggiore flessibilità e fluidità nel modo di operare, nelle attività da organizzare e nella gestione degli spazi stessi. Sono realtà che mutano, possono trasformarsi e modificarsi adeguandosi alle trasformazioni sociali, culturali, politiche ed economiche che avvengono, riconvertendo le loro attività, introducendo nuove modalità operative o semplicemente terminando la loro esperienza. Questo si ricollega a quell’ampio margine di libertà creativa che caratterizza l’indole degli spazi indipendenti rispetto all’impostazione del museo il quale è direttamente dipendente da una serie di fattori sociali, culturali, politici che ne influenzano l’attività e da una pluralità di margini all’interno dei quali deve operare. Questi quattro elementi sono rintracciabili in Random la cui natura ed organizzazione ha tutte le caratteristiche per aderire alla definizione di spazio indipendente. A partire dal progetto *Indagine sulle Terre Estreme* Random inizia a produrre opere di artisti invitati in residenza e che vanno a costituire una collezione propria dell’associazione.

²⁵⁸ *Portafortuna Talk Non Profit e Istituzioni* in <https://radiopapesse.org/en/archive/lectures/portafortuna> [ultimo accesso 2 marzo 2021].

Diventa inoltre emblematica la complementarità delle due realtà, quella museali e quella dello spazio indipendente, in riferimento al bando Italian Council che Ramdom ha vinto nel 2018 e nel 2020. Con questo bando, tra le varie attività finanziabili, la Direzione Generale Creatività Contemporanea supporta progetti rivolti alla produzione di nuove opere da essere poi destinate all'implementazione delle collezioni museali. In particolare, Ramdom nel 2018 ha prodotto il lavoro di Emilio Vavarella destinato al museo Mambo di Bologna e nel 2020 il lavoro di Céline Condorelli destinato al Museo Macro di Roma inserendosi a tutti gli effetti in un piano ministeriale che cerca di far interagire le due strutture sfruttando vantaggi e potenzialità di ciascuna delle due.

Ramdom ha rappresentato un incubatore di professionisti del mondo dell'arte. I primi che hanno avuto la possibilità di affinare e professionalizzare le proprie competenze all'interno di questo spazio sono stati gli stessi fondatori dell'associazione. Ma non si tratta solo di migliorare la progettazione che è diventata l'elemento centrale dell'attività di Ramdom, ma di una professionalizzazione a 360 gradi. Ramdom ha cercato di essere un punto di riferimento e di raccordo per artisti affermati e artisti più giovani, molti dei quali attivi nella scena locale, che potessero a loro modo rintracciare in queste collaborazioni la possibilità di crescita e maturazione professionale. La stessa trasversalità caratterizza l'ampia rete di soggetti che hanno interagito con lo spazio, luogo di crescita e confronto per curatori, operatori, ricercatori più e meno affermati. La scarsità di voce e attenzione rivolte all'arte contemporanea a livello sia locale ma anche regionale ha inoltre permesso a Ramdom di rappresentare una delle poche eccezioni attive sul territorio, una possibilità concreta per interagire con dinamiche, operazioni, attività nuove e sperimentali nell'ambito dell'arte e della cultura. Uno spazio che ha istituito una propria linea d'indagine e un determinato *focus* di ricerca, sostenuto da un interesse specifico verso l'analisi del territorio attraverso una sperimentazione artistica libera e creativa. Un' autonomia d'azione è alla base della ricerca condotta da Ramdom che si traduce in varie attività e proposte culturali che riflettono la natura multidisciplinare dello spazio.

Allo stesso modo, la diversa temporalità trova una particolare declinazione con Ramdom, espressione di una resistenza artistica e culturale ottenuta grazie ad un attento e costante lavoro progettuale, che ha compiuto nel febbraio 2021 il decimo

anno di vita. Tuttavia, sono numerose le trasformazioni che hanno caratterizzato questa decade e proprio il progetto Lastation dimostra come la durata e continuità d'azione di molte progettualità non sia determinabile a priori ma viva in una condizione di costante precarietà in quanto soggetta a numerosi fattori esterni che possono ostacolarne la persistenza. La natura flessibile degli spazi però trova nuovamente in Ramdom un caso emblematico in quanto non appena conclusa l'esperienza di Lastation, il gruppo ha, da subito, iniziato i lavori per ripensare e rimodellare la propria struttura, mettere in circolo nuove idee creative e attivare nuovi processi mentali ricercando gli stimoli adatti per avviare ricerche innovative.

Tuttavia, in questa breve sintesi viene tralasciato un elemento di centrale importanza che influisce inevitabilmente sull'operatività di questi spazi ossia la sostenibilità e la modalità attraverso cui Ramdom può permettersi di fare ciò che fa.

Paolo Mele nota come la definizione di spazio indipendente si presenti con dei limiti intrinseci che generano grande confusione proprio a causa della complessità insita nel cercare di definire cosa voglia dire il termine indipendente. Mele afferma come l'approccio generale con cui si intende la nozione di indipendenza è quello che prende spunto dalla sfera umana, personale quindi l'idea di diventare indipendenti nel momento in cui sussistono le modalità per disporre di un proprio budget dal quale attingere per fare, di fatto, ciò che si vuole. Di conseguenza, lo spazio indipendente è uno spazio che può organizzare la propria attività in maniera autonoma e libera senza l'obbligo di dover render conto a terzi, soggetti pubblici o privati, di ciò che si fa, di come lo si fa ed entro quali tempistiche. Per Paolo Mele l'indipendenza si rivela nella possibilità di disporre di fonti economiche indipendenti, ovvero nel caso in cui uno spazio si sostenga grazie a forme di autofinanziamento, quindi delle quote che i soci stessi mettono a disposizione per la gestione delle attività, oppure nei casi in cui ci sia un benefattore esterno che sovvenziona in maniera disinteressata le attività dell'organizzazione.

Il caso di Ramdom non rientra in queste possibilità e per questo motivo appare più corretto l'utilizzo di un termine quale *interdipendenza*²⁵⁹ per definire la natura di questo spazio. Questa nuova definizione appare dunque più coerente con la modalità operativa di Ramdom vincolata da processi ed azioni che interferiscono con un'idea di

²⁵⁹ *Intervista a Paolo Mele, fondatore e direttore di Ramdom*, cit. p.168.

indipendenza pura comportando vincoli concreti nello sviluppo dei processi. Come fa notare Paolo Mele «noi dobbiamo rispondere a tutta una serie di domande, rendicontazioni, report che non fa di noi soggetti indipendenti».²⁶⁰

La storia di Ramdom è fortemente legata e vincolata alla ricerca di fonti di finanziamento che possano supportare e garantire una realizzazione concreta dei progetti che si vogliono avviare. La stessa associazione nasce in virtù di un finanziamento che costituisce la spinta iniziale per cominciare un'attività che non vuole essere limitata ad una dimensione volontaristica ma al contrario vuole rappresentare una possibilità di lavoro concreto inizialmente per i fondatori e in un secondo momento anche per altri collaboratori. Impegnarsi dunque in una progettualità non episodica e sporadica ma costante è sin da subito l'obiettivo e allo stesso tempo la strategia individuata da Ramdom. I progetti artistici e culturali che l'associazione intende portare avanti dunque procedono *in sincro* con una costante ricerca di fondi e finanziamenti che possano rendere concrete le differenti idee creative. La ricerca di finanziamenti costituisce un'attività centrale che influisce non solo sulla fattibilità delle attività ma delinea la natura stessa di questi spazi. Nel caso di Ramdom si tratta di una natura ibrida dove l'obiettivo culturale di promozione e valorizzazione artistica e del territorio si integra ad una peculiare strategia di business.

L'Interdipendenza si riconosce nella propria esclusione da una sfera puramente istituzionale e commerciale ma allo stesso tempo dalla mancanza di un'autonomia economica che permette di autosostenersi.

Tuttavia, il legame instaurato tra l'associazione e finanziamenti pubblici, regionale e statali, dimostra un'altra forma di interdipendenza. Ramdom agisce in veste di presidio culturale in un territorio dove l'ente pubblico non è presente. Paolo Mele nell'introduzione del volume *Sino alla Fine del Mare* afferma che «quello di Ramdom oggi si presenta come un lavoro culturale e, per diversi aspetti, politico, prima ancor che artistico. Ci confrontiamo quotidianamente su temi che dovrebbero essere nelle agende culturali, economiche e sociali di ogni Regione, di ogni Amministrazione.»²⁶¹ Affermare che l'azione di Ramdom è politica significa sottolineare il suo ruolo di

²⁶⁰ *Intervista a Paolo Mele, fondatore e direttore di Ramdom*, cit. p. 169.

²⁶¹ P. Mele, *Sino alla fine del Mare*, in *Sino alla fine del Mare*, materiale a c. di P. Mele, A. Presta, C. Zecchi, cit. pp. 7-14, qui p. 13.

sostituito di fronte alla mancanza di intervento pubblico; significa sottolineare la sua azione di promozione e valorizzazione culturale, direttamente sostenuta dallo Stato attraverso finanziamenti pubblici, in un territorio dove proprio la mancanza d'azione dell'ente pubblico determina un grande vuoto. Un'interdipendenza dunque che si declina in una reciproca dipendenza. Se da un lato la sostenibilità stessa dell'associazione è dipendente dal sostegno di terzi e indirettamente «soggetta alla schizofrenia di politiche locali e nazionali»²⁶², allo stesso modo, le stesse politiche locali e nazionali dipendono dal lavoro e dall'operosità di tali realtà indirettamente delegate a sopperire alla mancanza di concreti investimenti artistici e culturali che colpisce molte aree periferiche.

Alessandra Pioselli in un'intervista rilasciata in occasione della mostra *La terra è bassa. 10 luoghi per 10 progetti* da lei curata presso lo spazio Farmacia Wurmkos di Sesto San Giovanni e tra cui inserisce il progetto Ramdom, nota che, se da un lato gli spazi in questione possono dirsi indipendenti da un mercato dell'arte, questi «vivono, però, all'interno di cornici relazionali. Gli attori territoriali che ne fanno parte sono in rapporto di reciproca dipendenza, di correlazione. Tali interconnessioni sono fondamentali per la vitalità di questi progetti, sono mobili perché possono variare sulla base delle proposte che i progetti realizzano sul territorio, sono frutto ugualmente di mediazioni. Ogni progetto costruisce network che possono annoverare cittadini, amministrazioni pubbliche, università, scuole, istituzioni pubbliche e private, associazioni locali, imprese, attori internazionali o semplicemente persone.»²⁶³ L'interdipendenza in questo modo può essere interpretata non come sola conseguenza della necessaria ricerca di finanziamenti che comporta processi di rendicontazione e *budgeting* che inevitabilmente condizionano le operazioni degli spazi, ma anche come vincolo che si instaura a partire dalle relazioni che questi spazi stringono con una pluralità di soggetti da cui, in grado e misura variabile, dipendono. Ciò che questi spazi realizzano si ripercuote all'interno di una comunità e spesso è anche grazie a quella stessa comunità che si è riuscito a ottenere un risultato. Paolo Mele fa riferimento a tutte quelle entrate in natura, tutto l'*in kind* che Ramdom ha ricevuto nel corso degli

²⁶² Ibidem.

²⁶³M. Trulli, "La terra è bassa": intervista ad Alessandra Pioselli sull'arte e il suo rapporto con il territorio, in *Chefare*, 2019 <https://www.che-fare.com/terra-bassa-pioselli-intervista/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

anni. A partire dalla nascita di Lastation infatti si è istituito un rapporto stabile con un territorio e con la sua comunità, di cui loro in prima persona facevano parte, che ha volontariamente interagito con l'associazione contribuendo attivamente, offrendo sostegno e aiuto in maniera trasversale. «Dallo sconto che ci è stato fatto, dal falegname al fabbro, dai servizi che non stati pagati, dalla gente che ci ha prestato il furgone, dal vicino che ti offre da mangiare, da chi ha offerto il bar a chi offre gli aperitivi a soci e collaboratori e tutto il resto.»²⁶⁴ Un forte legame che di fatto, non risulta indispensabile per la riuscita dei progetti, ma che arricchisce il valore di quanto viene realizzato e può influenzare il modo di operare e organizzare la progettazione. Un'interdipendenza, dunque, intesa anche come necessità di rispettare un luogo e la comunità di riferimento, una rete di persone e di soggetti con cui si instaura un dialogo quotidiano, con cui si interagisce e la cui collaborazione è funzionale allo svolgimento dei lavori.

L'essenza flessibile, variegata e molteplice delle realtà come Ramdom stimola la nascita di definizioni sempre nuove che cercano di restituire la peculiarità della loro natura. Paolo Mele nell'intervista fa riferimento ad un'altra definizione rivolta agli spazi indipendenti quella di *Terzo Paesaggio dell'Arte* che si riallaccia a “tutto ciò che nasce negli interstizi delle organizzazioni, di tutto ciò che non è ministeriale, tutto ciò che non è istituzionalizzato”²⁶⁵. Tra gli spazi ufficiali e istituzionali, sembra apparire dunque una nuova possibilità di vita individuata per l'appunto come Terzo Paesaggio dell'Arte. L'espressione Terzo Paesaggio è stata introdotta dall'agronomo, biologo, paesaggista e docente francese Gilles Clément per indicare una particolare porzione di territorio dal quale è esente l'intervento umano. Clément afferma «se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati dalle coltivazioni, là dove le macchine non passano. Copre superfici di dimensione modeste, disperse, come gli angoli perduti di un campo; vaste e unitarie, come le torbiere, le

²⁶⁴ Intervista a Paolo Mele, fondatore e direttore di Ramdom, cit. p. 169.

²⁶⁵ Ibidem.

lande e certe aree abbandonate in seguito a una dismissione recente»²⁶⁶, l'autore continua «tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è scacciata.»²⁶⁷ L'analogia è chiara, il terzo paesaggio dell'arte è un luogo altro che si insinua ai margini dell'istituzione, lì dove la biodiversità artistica e culturale, spontaneamente promossa, è salvaguardata e garantita.

²⁶⁶ G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, tr. It della II ed. (2020) di F. De Pirri, Quodlibet, Macerata, 2004, p. 16.

²⁶⁷ Ibidem.

Conclusione

All'interno della tesi sono comparse molte definizioni: spazi indipendenti, spazi alternativi, realtà autonome, *project spaces*, spazi gestiti da artisti, organizzazioni non profit, Terzo Settore, Terzo paesaggio dell'arte, centri culturali, spazi interdipendenti. Numerose formule sono infatti utilizzate per far riferimento alle realtà di promozione, produzione, ricerca, valorizzazione dell'arte e delle pratiche contemporanee che procedono e operano attraverso approcci alternativi e sperimentali. La terminologia è ampia e ciascuna definizione pone l'accento su un particolare aspetto della galassia a cui appartengono queste organizzazioni culturali.

Queste realtà si inseriscono in un determinato discorso storico-artistico trovando spazio all'interno di un tracciato di esperienze che si sono distinte, nel corso della storia, per aver generato discontinuità, opposizioni e innovazione rispetto a possibilità ed espressioni già condivise e consolidate.

La storia dell'arte contemporanea si è contraddistinta per una certa tendenza all'evasione, all'eccesso, alla decontestualizzazione, alla rottura rispetto a un ordine che non viene più considerato adatto alle nuove esigenze. Questo avviene a partire dalle necessità sempre nuove di una società in costante cambiamento e soggetta a stimoli, riflessioni, invenzioni che comportano un nuovo modo di rapportarsi alla realtà e di vedere le cose.

Ciò che ne deriva è un'espansione, un allargamento delle possibilità del fare e realizzare arte generando una nuova tensione creativa che si dirige verso molteplici direzioni, intraprendendo percorsi fino a quel momento inesplorati e avviando discorsi sempre più dirompenti. Proprio da queste nuove direzioni intraprese fuoriescono una pluralità di linguaggi, di formalizzazioni avanguardiste, che spesso si inseriscono all'interno di contesti inaspettati, creando veri e propri cortocircuiti visivi e relazionali, mettendo in discussione l'ordinario, l'ufficiale e producendo una dialettica fondamentale per la nascita di innovative possibilità creative ed espositive.

Le realtà indipendenti nascono a partire dalle nuove sperimentazioni artistiche e dal nuovo rapporto che si instaura con lo spazio espositivo. Infatti, contemporaneamente alle nuove relazioni spaziali che le opere d'arte contemporanea instaurano rompendo con le strutture e le regole tradizionali e proponendo nuove forme di interazione e

integrazione spaziale, si delinea un nuovo rapporto con lo spazio espositivo il quale si arricchisce di interpretazioni, implicazioni e significati nuovi che entrano in gioco influenzando l'opera stessa. Il contesto che raccoglie le opere d'arte diventa esso stesso espressione di un contenuto, di un giudizio, di un sistema di valori condivisi e sostenuti da una rete sempre più fitta di soggetti. La strutturazione di un sistema dell'arte vero e proprio si consolida progressivamente, trasformandolo nel principale strumento di controllo della promozione e distribuzione delle produzioni artistiche. I molteplici soggetti coinvolti all'interno di tale sistema svolgono ciascuno un determinato ruolo, occupano una determinata posizione e concorrono al consolidamento del sistema stesso. Il sistema si comporta perciò come voce ufficiale che opera attraverso le grandi realtà istituzionali e i soggetti che ne fanno parte, diventando questi, così, espressione di una medesima visione, e di conseguenza, di un gusto.

Di fronte a una strutturazione sempre più consolidata e affermata di un modo ufficiale e istituzionale di organizzare e strutturare la produzione e distribuzione artistica cominciano a comparire i primi tentativi di opposizione e rifiuto di questo. Queste sono le premesse per la comparsa dei primi spazi indipendenti, sorti nei quartieri degradati del centro di New York a partire dalla fine degli anni '60, che rappresenteranno dei punti di riferimento anche per le prime esperienze alternative di esposizione e promozione artistica sorte in Italia. I primi spazi indipendenti italiani guardano infatti alle realtà come il White Columns di New York e la scena alternativa delle East Village come a dei modelli da seguire per avviare nuove possibilità di confronto, sperimentazione e produzione artistica esterne ai circuiti ufficiali e commerciali dell'arte.

In quanto espressioni che nascono dal basso questi spazi sviluppano attitudini, sembianze, modalità operative uniche e alternative. Ciascuno di questi nasce in base a determinati obiettivi, contesti e riflessioni facendosi portavoce di specifiche narrazioni. In particolar modo si comincia a riflettere sulla perdita di autonomia dell'arte che palesa sempre di più le sue connessioni e relazioni con le contingenze economiche e politiche dalle quali viene influenzata. Di fronte a istituzioni, processi e dinamiche dalle quali non ci si sente più rappresentati, cominciano a comparire nuove possibilità che rivendicano, e si fanno promotrici di posizioni democratiche, inclusive, sperimentali.

L'indipendenza di tali spazi si manifesta originariamente dunque in un'opposizione nei confronti di determinate posizioni, controlli e pressioni che si avvertivano nel campo artistico, in nome di una libertà creativa, di espressione, di sperimentazione che vengono poste al centro delle loro azioni. Se tra la fine degli anni '60 e nei primi anni '70 i nuovi spazi alternativi diventano lo strumento per portare avanti una rivolta e una denuncia a livello sociale, politico, culturale, l'attivismo ideologico che ha fortemente caratterizzato queste prime manifestazioni perdura negli spazi più giovani in forme sempre più sfumate. Le opposizioni e le rivolte assumono posizioni sempre meno nette e questi spazi. Seppur perdendo quel manifesto atteggiamento di denuncia verso il sistema, mantengono una loro essenza alternativa che si traduce con il dar vita a occasioni innovative per riunirsi, produrre arte, aprire dibattiti, stimolare riflessioni, avviare ricerche, esporre lavori, sperimentare nuovi linguaggi e attirare pubblici insoliti senza l'interferenza di mediazioni esterne.

A partire dagli anni '70, con i primi storici spazi indipendenti sorti in Italia, nuove ondate di realtà alternative continuano regolarmente a nascere, arricchendo e vivacizzando l'offerta artistica e culturale.

Si tratta di spazi nati con un approccio *bottom up*, a partire dalla volontà degli artisti, operatori, curatori e professionisti stessi che mettono a disposizione ciò di cui dispongono, in termini di conoscenze e competenze, ma spesso anche di possibilità finanziarie e materiali, desiderosi di avviare nuove progettualità e in grado di dare vita a soluzioni e opportunità creative. Una delle caratteristiche principali che definisce queste realtà è la forte relazione che si instaura con il contesto di riferimento, sia questo la grande città o un'area periferica, sia una regione del nord o del sud, sia un'area remota della penisola o un antico borgo storico. Tale relazione nasce sulla base delle peculiarità del territorio e solitamente a partire dalle mancanze, dalle contraddizioni, dalle criticità rilevate al suo interno. Gli spazi alternativi sono infatti tentativi di colmare delle lacune, creare innovazione, attivare nuove relazioni, imbastire reti altre, riqualificare aree, stimolare nuove riflessioni critiche e proporre nuove letture della contemporaneità.

Come conseguenza del loro modo di agire, le pratiche adottate vengono definite indipendenti: una definizione comparsa per sottolineare il determinato posizionamento esterno al sistema istituzionale e alle realtà di natura commerciale che questi spazi

occupano. All'interno del dibattito artistico tale termine è diventato sempre più diffuso e radicato proprio per classificare questo tipo di esperienze alternative. Parlare di indipendenza tuttavia solleva diverse questioni. Se da un lato, un termine così evocativo e suggestivo ben si addice all'idea di una produzione libera e di massima creatività, svincolata da controlli esterni, dall'altro, l'essere distaccati da strutture pubbliche e recusare una natura puramente commerciale genera condizionamenti e limiti nei confronti della sostenibilità.

Se l'approccio indipendente si è inizialmente manifestato in quell'attitudine alla rottura e denuncia che caratterizzava i primi spazi alternativi, con le esperienze nate successivamente l'opposizione si manifesta in modo sempre meno netto, mostrando, al contrario, numerose aperture e tentativi di dialogo tra le due polarità, quella alternativa e quella istituzionale.

Il concetto di indipendenza rimanda sia a un'idea di libertà creativa e autodeterminazione del proprio lavoro, sia alla volontà di non dipendere da controlli e interferenze esterne per salvaguardare la propria autonomia. Tuttavia, al fine di promuovere le loro attività, questi spazi necessitano di modalità di sostegno e forme di finanziamento che possano garantire la loro sostenibilità. Nella maggior parte dei casi si tratta di associazioni culturali e quindi di piccole realtà private che, seppur condividendo i medesimi obiettivi di promozione, produzione e ricerca artistica e culturale delle varie organizzazioni d'arte, non godono del sistema di supporto e di finanziamento degli enti pubblici o delle grandi realtà private. Ciò che ne consegue è una duplice attivazione strategica rivolta, da un lato, all'ideazione di progetti artistici e culturali avanguardisti e innovativi e, dall'altro, alla ricerca di forme di sostegno necessarie per finanziare e realizzare tali progetti.

L'insieme a cui queste realtà fanno riferimento è molto ampio e include forme e varietà di progettualità differenti tra loro. Si rintracciano spazi, collettivi, associazioni che operano per gradi e forme diverse di autonomia, indipendenza e continuità lavorativa. C'è chi lo fa in forma volontaria e chi come modalità di lavoro, chi assume posizioni più ideologiche e nette nei confronti delle realtà istituzionali e chi si mostra più favorevole a forme di scambio e collaborazione.

Nel corso degli ultimi anni ci sono state differenti fasi che hanno visto la nascita di spazi in maniera trasversale su tutto il territorio italiano. Se nel 2008 è stata la crisi

economica mondiale a incentivare la nascita di realtà autonome per far fronte ai tagli sempre più strutturati dei finanziamenti pubblici, negli anni successivi si è visto un numero sempre maggiore di finanziamenti e bandi promossi da enti pubblici e privati in sostegno a nuove forme di imprenditorialità culturale e progettualità innovative, che hanno generato nuove ondate di spazi, come dimostra il caso dell'associazione culturale Ramdom.

L'origine di queste realtà si lega a esperienze e momenti differenti, che prendono vita a partire da stimoli diversi e che germogliano in base alle disponibilità del momento e alla volontà del singolo. Rispondono ad una serie di forze derivanti da più direzioni e si inseriscono all'interno di una serie di relazioni: sono presidi culturali, centri di sperimentazione artistica, sono prodotti dei finanziamenti delle amministrazioni locali, sono progetti nati da investimenti di privati o manifestazioni delle abilità progettuali e di fundraising di singoli operatori, sono attrattori culturali, esiti di processi di rigenerazione urbana, laboratori per la formazione, opportunità di professionalizzazione e molto altro.

Un ruolo, il loro, complementare rispetto a quello svolto dal sistema riconosciuto. Gli spazi indipendenti agiscono sopperendo a vuoti e mancanze che si vengono a generare, attraverso strutture creative ma informali. Rispetto alle realtà istituzionalizzate, queste organizzazioni sono escluse da forme sistematiche di sostegno e tutela ma godono di elevati gradi di spontaneità, orizzontalità, inclusività e flessibilità creativa, caratteristiche che con fatica compaiono all'interno del *sistema*.

Tuttavia, le attività e le caratteristiche di queste esperienze non sono più classificabili come mere semplici alternative agli attori ufficiali, in quanto, il sistema stesso sta assumendo forme sempre più fluide, ramificate e sfumate, all'interno delle quali, queste stesse realtà stanno progressivamente acquistando una nuova posizione.

Nuove possibilità, strategie, sperimentazioni, forme di sostenibilità e imprenditorialità sono generate di volte in volta da questi spazi, che armonizzano al loro interno una pluralità di voci e generano relazioni trasversali e multidisciplinari. È un mondo in costante cambiamento e divenire, che sta assumendo un ruolo sempre più importante tra i modelli e le possibilità di produzione e promozione artistica, così come di rigenerazione, sviluppo, innovazione e attivazione socioculturale.

La definizione di spazio indipendente diventa, dunque, una definizione di comodo, un concetto-ombrello utilizzato per definire una grande quantità di progetti differenti, dove il grado di indipendenza viene valutato secondo vari criteri, soprattutto artistici ed economici, ogni volta diversi. La scelta di tale definizione di comodo dimostra, da una parte, il bisogno generato da un interesse primario di rivolgersi a queste realtà, di individuarle al fine di studiarle più approfonditamente, dall'altra, è la conseguenza della difficoltà di analizzare a pieno la natura di queste manifestazioni, che assumo sembianze differenti e mostrano potenzialità interdisciplinari.

Se i quesiti posti come obiettivo della ricerca erano inizialmente due, “indipendenti da chi?” e “come si può essere indipendenti?”, con il procedere dell'analisi si è cercato di mettere in risalto la crescita multidirezionale degli interrogativi circa il ruolo, le funzioni e le possibilità che tali spazi assumono all'interno della sfera delle organizzazioni culturali al giorno d'oggi.

Una volta prese le distanze da un'interpretazione degli spazi indipendenti come un qualcosa di semplicemente altro ed esterno al mondo ufficiale dell'arte, è emersa la necessità di avviare nuove ricerche, studi e analisi su queste iniziative. È una storia su cui si sta dibattendo e ci si sta interrogando molto al momento. Studi e confronti sull'argomento sono dunque di fondamentale importanza per salvaguardare e incentivare le potenzialità e la creatività che caratterizzano queste realtà. La presente ricerca ha cercato di contribuire al dibattito in corso.

Elenco delle immagini

Fig 1: *Merzbau* di Kurt Schwitters, foto di Wilhelm Redemann, 1933 ©2021 THE MUSEUM OF MODERN ART.

Fonte: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/ [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 2: Allestimento della mostra *First Paper of Surrealism* ad opera di Marcel Duchamp, New York, foto di John D. Schiff, 1942 ©2021 The Museum of Modern Art.

Fonte: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1932/installation_images/16878 [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 3: Allestimento del lavoro di Daniel Buren all'interno della mostra *Guggenheim International Exhibition*, 1971, Solomon r. Guggenheim Museum, New York, foto di Robert E. Mates ©2021 THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FONDATION.

Fonte: <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/the-guggenheim-international> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 4: Marcel Broodthaers presso il *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité*, Documenta 5, Kassel, 1972, foto di Maria Gilissen © 2016 Maria Gilissen/Artists Rights Society (ARS), New York/SABAM Brussels.

Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/25/463> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 5: Foto dell'allestimento della mostra collettiva che ha inaugurato lo spazio 112 Workshop/112 Greene Street, New York, 1970 © WHITE COLUMNS.

Fonte: <https://whitecolumns.org/about/> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 6: Foto della prima galleria di A.I.R aperta a 97 Wooster Street, New York, 1976 © A.I.R GALLERY.

Fonte: <https://www.airgallery.org/> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 7: Art Workers' Coalition, *Q. And Babies? A. And Babies?*, 1970, litografia *offset* realizzata dai membri dell'AWC Frazer Dougherty, Jon Hendricks e Irving Petlin per denunciare il massacro di My Lai provocato dalle truppe statunitensi © 1970 IRVING PETLIN, JON HENDRICKS, FRAZER DOUGHERTY.

Fonte: <https://americanart.si.edu/artwork/q-and-babies-and-babies-111524> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 8: Veduta esterna dello spazio Fashion Moda, South Bronx, New York, 1981, foto di John Fekner © JOHN FEKNER.

Fonte: <http://johnfekner.com/feknerArchive/?p=757> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 9: Foto dell'inaugurazione della mostra *QUALSIASI (tv)* di Rirkrit Tiravanija presso BASE/Progetti per l'Arte, Firenze, 2004 ©2020 BASE PROGETTI PER L'ARTE.

Fonte: <https://www.baseitaly.org/?portfolio=rirkrit-tiravanija&lang=it> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 10: Foto della mostra *Immagini Proiettate* in occasione della fondazione dell'Archivio presso Viafarini, 1991 ©Viafarini.

Fonte: <https://www.viafarini.org/page/4/about/> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 11: Carlos Casas, *Luminaria*, installazione d'arte pubblica originariamente installata nella piazza antistante Lastation, 2016 ©Ramdom.

Fonte: <https://www.ramdom.net/works/luminarie-carlos-casas/> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

Fig 12: Gianni D'Urso, *11:00*, 2020 ©Ramdom, Gianni D'Urso.

Fonte: <https://www.ramdom.net/e-morta-lastation-viva-lastation/> [ultima consultazione 5 aprile 2021].

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?*, Comunicazione, quotidianità, soggettività, Un convegno sulle nuove ricerche artistiche italiane, Bologna, Link, 31 ottobre/2 novembre 1997, Charta, Roma, 1998.

Apple, Jacki, *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1959-1975*, The New Museum, New York, 1981.

Ault, Julie, *Alternative Art New York 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.

Becker, Howard Saul, *The Artworlds*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1982.

Bernardelli, Francesco e Poli, Francesco, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Johan & Levi, Monza, 2016.

Broodthaers, Marcel "A Conversation with Freddy de Vree", in *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, materiali a c. di Alexander Alberro e Blake Stimson, The Mit Press, Cambridge, 2009 pp. 82-85.

Brusarosco, Patrizia e Farronato, Milovan, *Souvenir d'Italie. A nonprofit art story*, Mousse, Milano, 2010.

Buchloh, Benjamin. H. D., *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, The Mit Press, Cambridge, October, Vol. 55 (Winter, 1900), pp. 105-143.

Buren, Daniel, *The function of the studio*, tr. in. di Thomas Repensek, in "The Mit Press", Cambridge, October Vol. 10, 1979, pp. 51-58.

Carrera, Dario e Messina, Alessandro, *Economia e Gestione delle Aziende nonprofit*, Aracne, Roma, 2008.

Celant, Germano, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni della Biennale di Venezia, Electa, Venezia-Milano, 1976.

cheFare, *La cultura in trasformazione*, minimum fax, 2016.

Clément, Gilles, *Manifesto del Terzo paesaggio*, tr. It della II ed. (2020) di Filippo De Pirri, Quodlibet, Macerata, 2004.

Danto, Arthur C., *The Artworld*, in “The Journal of Philosophy”, Vol. 61 n. 19, American Philosophy Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

Detterer, Gabriele e Nannucci, Maurizio, *Artist-Run Spaces*, JRP/Ringer, Zurigo, 2012.

Dickie, George “The institutional theory of art”, in *Theories of Art Today*, materiali a c. di. Noel Carroll. Madison: Wisconsin U.P, Platteville, 2000, pp. 93-108.

Ferrarese, Pieremilio *Modelli di rendicontazione dell'attività museale*, Cafoscarina, Venezia, 2017.

Frosi, Christian, Leotta, Renato e Perrone, Diego, *Artissima LIDO*, Una guida quasi completa agli spazi indipendenti e alternativi dell'arte contemporanea in Italia, Carte Bianche Special Edition, Verona, 2012.

Fucking Good Art, *Italian Conversation. Art in the Age of Berlusconi – Viaggio in Italia*, Nero, Roma, Post Editions, Rotterdam, 2012.

Guadagni, Luca, *Amministrare il non profit. Bilancio e controllo nella gestione delle organizzazioni del Terzo Settore*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 2008.

Haacke, Hans, “Provisional Remarks (1971)”, in *Institutional Critique. An anthology of artists' writings*, materiali a c. di Alexander Alberro e Blake Stimson, The Mit Press, Cambridge, 2009, pp. 120-129.

Hesmondhalgh, David e Meier, Leslie M., “Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism” (2015), in *Media Independence* a c. di James Bennet e Nikki Strange, Routledge, Abingdon and New York, 2015 pp. 1-18.

Mele, Paolo, Presta, Annapaola e Zecchi, Claudio, *Sino alla fine del Mare*, VIAINDUSTRIE, Foligno, 2019.

Mele, Paolo, Vavarella, Emilio e Zecchi, Claudio *rs548049170_1_69869_TT*, Mousse, Milano, 2020.

O'Doherty, Brian, *Inside the white cube, l'ideologia dello spazio espositivo*, (2012) tr. it della II ed. (2017) di Irene Inserra e Marcella Mancini Johan & Levi, Monza.

Pioselli, Alessandra, *L'arte nello spazio urbano*, Johan & Levi, Monza, 2015.

Poli, Francesco, *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), Electa, Milano, 2016.

Poli, Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea* (1999), Editori Laterza, Bari-Roma, 2011.

Rosati, Lauren e Staniszewski, Mary Anne, *Alternative Histories. New York Spaces 1960 to 2010*, Exit Art - The Mit Press, Cambridge – London, 2012.

Schapiro, Meyer, *L'impressionismo. Riflessi e percezioni*, tr. it. di Paola Cavallini, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2008, p. 53.

Shiner, Larry, *L'Invenzione dell'arte*, tr. it. a c. di Nicola Prinetti, Einaudi, Torino, 2020.

Sheikh, Simon, "Notes on Institutional Critique", in *Art and Contemporary Critical Practise: Reinventing Institutional Critique*, materiali a c. di Gerard Raunig e Gene Ray, Mayfly, London, 2009, pp. 29-32.

Tarassi, Silvia, *Independent to What? An analysis of the Live Music Scene In Milan*, Tesi di Dottorato di ricerca in Culture della Comunicazione ciclo XXIV, Università Cattolica del sacro Cuore, Milano, 2010-2011.

Toschi, Caterina, "Lo spazio Zona e la scena internazionale degli *artist-run spaces*: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)", in *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, materiali a c. di Alessandra Acocella e Caterina Toschi, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 39- 62.

SITOGRAFIA

AA.VV., *Strategia nazionale per le Aree interne: definizioni, obiettivi, strumenti e governance*, documento tecnico collegato alla bozza di Accordo di Partenariato 2014-2020 trasmessa alla CE il 9 dicembre 2013, <https://bit.ly/30PKkFA> [ultimo accesso il 15 marzo 2021].

Alinovi, Francesca, *Enfarte – Il pianeta dell'enfasi che si fa arte*, in “Flashart”, 115, 1983 <https://flash--art.it/article/enfarte-il-pianeta-dellenfasi-che-si-fa-arte/> [ultimo accesso il 25 gennaio 2021].

Aliprandi, Damiano, *Vita e morte del no profit*, in “Doppiozero”, 6 giugno 2014 <https://www.doppiozero.com/materiali/chefare/vita-e-morte-del-no-profit> [ultimo accesso 16 marzo 2021].

Alla maniera d'oggi. Base a Firenze, a c. di Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2010 http://www.baseitaly.org/alla_maniera_di_oggi.pdf [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

Alloway, Lawrence, *Network: the art world described as a system*, in “Artforum”, n. 11 settembre 1972 <https://www.artforum.com/print/197207/network-the-art-world-described-as-a-system-33673> [ultimo accesso 18 dicembre 2020].

Alloway, Lawrence, *When artists start their own galleries*, in “New York Times”, April 3 1983, Section 2 <https://www.nytimes.com/1983/04/03/arts/when-artists-start-their-own-galleries.html> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

Arnesano, Giuseppe Amedeo, *Il circuito indipendente dell'arte contemporanea nel Salento. La fotografia degli spazi*, in “Artribune”, 16 agosto 2018, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/08/circuito-indipendente-arte-salento/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Arnesano, Giuseppe Amedeo, *È morta Lastation, Viva Lastation!*, in “ATP Diary”, 18 Novembre 2020, <http://atpdiary.com/e-morta-lastation-viva-lastation/> - :~:tex= [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Biasini Selvaggi, Cesare, *La Puglia del contemporaneo*, in “Exibart”, 21 dicembre 2017, <https://www.exibart.com/opening/la-puglia-del-contemporaneo/> [ultimo accesso 4 marzo 2021].

Bordignon, Elena, *Nuove ipotesi di realtà. Intervista con Emilio Vavarella*, in “ATP diary”, 2020 <http://atpdiary.com/nuove-ipotesi-di-realta-intervista-vavarella/> [ultimo accesso 3 marzo 2020].

Bordignon, Elena, *Random a Gagliano del Capo, Lecce: fare e vivere di cultura e arte*, in “ATP Diary”, 21 novembre 2019, <http://atpdiary.com/ramdom-lecce-intervista-mele-zecchi/> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Bourdieu, Pierre, *The field of cultural production, or: The economic world reversed*, in “Poetics” vol. 12 issues 4-5, nov. 1983, pp 311-350, qui p. 311. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0304422X83900128> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

Buren, Daniel, *Mise en garde n.3*, in “VH101”, marzo 1970, n. 1, in http://www.artslab.com/data/img/pdf/001_26-31.pdf [ultimo accesso 20 dicembre 2020].

Canziani, Cecilia, “Note al margine di una ricerca sui non profit in Italia”, in *Oggi, ieri, domani*, in “UnDo.Net”, 17 settembre 2008 <https://1995-2015.undo.net/it/argomenti/1221664478> [ultimo accesso 22 marzo 2021].

Carbone, Serena, *Nelle terre estreme del contemporaneo. A Gagliano del Capo, inizia il Festival Lands End*, in “Exibart”, 20 luglio 2017,

<https://www.exibart.com/speednews/nelle-terre-estreme-del-contemporaneo-a-gagliano-del-capo-inizia-il-festival-lands-end/> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Casas, Carlos, *Caves, Lights and Stones*, a c. di Ramdom, 2017
https://issuu.com/ramdom/docs/casas_eng [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Celant, Germano, *Arte Povera: Appunti per una guerriglia* in “Flash Art”, 1967
<https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso 25 gennaio 2021]

Cipriani, Carmelo, *Non chiudete Lastation. l'ultima fermata del contemporaneo in Puglia*, in “Exibart”, 28 ottobre 2020, <https://www.exibart.com/attualita/non-chiudete-lastation-lultima-fermata-del-contemporaneo-in-puglia/> [ultimo accesso 6 marzo 2021].

Clements, Alexis, *Re-examining the Soho-Effect*, in “The L Magazine”, 2010
<https://www.thelmagazine.com/2010/07/re-examining-the-soho-effect/7/> [ultimo accesso 22 dicembre 2020].

Coco, Elena, *Ricognizioni Culturali*, Ramdom, a c. di Nesta Italia, 19 maggio 2020,
<https://www.nestaitalia.org/ricognizioni-culturali-ramdom/> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Delfini, Eugenia *Not For Profit, just for culture*, 2009 p.11
https://issuu.com/eugeniadelfini/docs/not_for_profit_just_for_culture [ultimo accesso 20 gennaio 2021].

Di Tursi, Marilena, *L'arte contemporanea fa tappa a Gagliano del Capo con il festival Lands End. Le immagini*, in “Artribune”, 13 agosto 2017,
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/08/larte-contemporanea-fa-tappa-a-gagliano-del-capo-con-il-festival-lands-end-le-immagini/>
[ultimo accesso 3 marzo 2021].

Di Tursi, Marilena, *Sino alla fine del mare. L'arte fa tappa in Salento*, in "Artribune", 30 dicembre 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/12/mostra-random-salento/> [ultimo accesso 4 marzo 2021].

Durand-Ruel Godfroy, Caroline, *Paul Durant-Ruel's marketing practices*, in "Van Gogh Museum Journal 2000", 2000 https://www.dbnl.org/tekst/_van012200001_01/_van012200001_01_0010.php [ultimo accesso 10 dicembre 2020].

Floris, Giulia e Ratti, Giulia, *Italian Cluster*, Cluster Report, 2018 <https://www.clustereport.com/> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

Fraser, Andrea, *In and Out of Place*, in "Art in America" 73:6, June 1985 in <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-in-and-out-of-place-62907/> [ultimo accesso 20 dicembre 2021].

Fraser, Andrea, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in "Artforum", Vol. 44, n. 1, September 2005 <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407> [ultimo accesso 20 dicembre 2020].

Giannandrea, Marinilde, *Fino al 21.VIII.2016 Carlos Casas, Caverne, Pietre e Luci Lastation, Gagliano del Capo*, in "Exibart", 7 agosto 2016, <https://www.exibart.com/altrecitta/fino-al-21-viii-2016-carlos-casas-caverne-pietre-e-luci-lastation-gagliano-del-capo/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Giraud, Claudia, *L'arte, la città, la riqualificazione. Ecco i temi di Default, residenza culturale-artistica promossa per fine settembre a Lecce dall'Associazione Ramdom*, in "Artribune", 14 luglio 2011, <https://www.artribune.com/tribnews/2011/07/1%E2%80%99arte-la-citta-la-riqualificazione-ecco-i-temi-di-default-residenza-culturale-artistica-in-programma-a-lecce-per-fine-settembre/> [ultimo accesso 4 marzo 2021].

Giraud, Claudia, *Italian Council: i vincitori dell'ottava edizione e il bando per partecipare alla prossima tranche*, in "Artribune", 14 luglio 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/07/i-vincitori-2020-dellitalian-council/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Guerisoli, Francesca, *Lastation, la stazione d'arte più virtuosa d'Italia sfrattata dal Demanio*, in "Il Sole 24 ORE", 18 ottobre 2020, <https://www.ilsole24ore.com/art/lastation-stazione-d-arte-piu-virtuosa-d-italia-sfrattata-demanio-ADgfSow> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Hesmondhalgh, David, *Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre*, in "Cultural Studies" vol. 13 issues 1, 1999, pp. 34- 61, <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/095023899335365> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

<http://1995-2015.undo.net/it/index.php?eventi=incorso> [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

http://bollentispiriti.regione.puglia.it/media/k2/attachments/Pratt_2010_bando.pdf [ultimo accesso 3 marzo].

<https://www.cantiereterzosettore.it/cose-il-terzo-settore/> [ultimo accesso 21 marzo 2021].

<https://www.fondazionecariplo.it/it/la-fondazione/la-missione/la-missione.html> [ultimo accesso 16 marzo 2021].

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2016/06/18/16G00118/sg> [ultimo accesso 21 marzo 2021].

<https://www.gazzettaufficiale.it>. [ultimo accesso 20 marzo 2021].

<https://italianonprofit.it/risorse/definizioni/fondazioni-origine-bancaria/> [ultimo accesso 20 marzo 2021].

<https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/tipologie> [ultimo accesso 06 dicembre 2020].

http://mobilita.regione.puglia.it/images/mentelocale/ml_progetto%20completo.pdf [ultimo accesso 3 marzo 2021].

<http://www.nesxt.org/indipendenti/> [ultimo accesso 10 dicembre 2020].

<https://www.random.net/en/tools-for-imagination/> [ultimo accesso 3 marzo 2020].

http://rivistadipsicologiadellarte.it/?page_id=12 [ultimo accesso 20 gennaio 2021].

<http://sinoallafinedelmare.random.net/il-progetto/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

<http://www.theindependentproject.it/it/about/> [ultimo accesso 06 dicembre 2020].

<https://www.treccani.it/vocabolario/indipendenza/> [ultimo accesso 15 dicembre 2020].

Le organizzazioni private dell'arte contemporanea in Italia, a c. di Comitato Fondazioni Arte Contemporanea, Associazione Civita, Intesa Sanpaolo, gennaio 2020, <https://www.civita.it/Associazione-Civita/Attivita/Pubblicazioni/Altre-Pubblicazioni/Le-organizzazioni-private-dell-arte-contemporanea-in-Italia.-Ruoli-funzioni-attivita> [ultimo accesso 21 marzo 2021].

LeWitt, Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, in “*Artforum*”, Summer 1967 Vol. 5 N 10, [1https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719](https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719) [ultimo accesso 20 dicembre 2020].

Le parole dell'indipendenza Radio Papesse @NESXT 2017, a c. di. Carola Haupt, Radio Papesse, 2018 <https://www.radiopapesse.org/it/archivio/sonora/le-parole-dell-indipendenza> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

Madaro, Lorenzo, *Il Salento performativo. A Lecce dieci giorni d'arte con "Default 13": dai video-screening ai talks, passando per l'azione live di Roberto Paci Dalò*, in "Exibart", 14 settembre 2013, <https://www.exibart.com/speednews/il-salento-performativo-a-lecce-dieci-giorni-darte-con-default-13-dai-video-screening-ai-talks-passando-per-lazione-live-di-roberto-paci-dalo/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Madaro, Lorenzo, *Emilio Vavarella in mostra nel Salento Estremo*, in "Artribune", 22 agosto 2020, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/08/mostra-emilio-vavarella-ramdom-gagliano-del-capo/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Madaro, Lorenzo, *La stazione dell'arte contemporanea in Puglia è a rischio sfratto*, in "Artribune", 24 ottobre 2020, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti> . [ultimo accesso 4 marzo 2021].

Mazzoleni, Neve, *Lecce in residence*, in "Artribune", 25 maggio 2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/05/lecce-in-residence/> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Mele, Paolo, *Storia di Ramdom, L'arte all'estremo sud*, in "Artribune", 23 agosto 2017, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/08/ramdom-paolo-mele-luca-coclite-lecce/> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Musso, Claudio, *Lecce è Ramdom*, in "Artribune", 5 giugno 2011, <https://www.artribune.com/attualita/2011/06/lecce-e-ramdom/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Nastro, Santa, *Neon a Modica. La storia della Gloriosa galleria bolognese in mostra a LaVeronica*, in “Artribune”, 2018 <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/12/neon-a-modica-la-storia-della-gloriosa-galleria-bolognese-in-mostra-a-laveronica/> [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

Pavone, Cecilia, *E adesso vediamo cosa sapete fare. Venti creativi in Puglia a discutere di arte ed estetica post-industriale, ecco le immagini dei progetti*, in “Artribune”, 27 settembre 2011, <https://www.artribune.com/tribnews/2011/09/e-adesso-vediamo-cosa-sapete-fare-> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Pavone, Cecilia, *Dal Salento all’Asia. Parla Ramdom*, in “Artribune”, 15 ottobre 2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/10/dal-salento-allasia-parla-ramdom/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Pavone, Cecilia, *Colonia Scarciglia, punto estremo della Puglia. Parte da qui “Indagine sulle terre estreme”, progetto di residenze d’artista targato Ramdom: protagonisti Andreco, Alessandro Carboni e Luca Coclite*, in “Artribune”, 6 giugno 2014, <https://www.artribune.com/tribnews/2014/06/colonia-scarciglia-punto-estremo-della-puglia-parte-da-qui-indagini-sulle-terre-estreme-progetto-di-residenze-dartista-targato-ramdom-protagonisti-andreco-alessandro-ca/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Pavone, Cecilia, *Ramdom all’estremo sud. Intervista a Paolo Mele*. In “Artribune”, 9 agosto 2015, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2015/08/intervista-paolo-mele-ramdom-lastation-gagliano-del-capo/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Pavone, Cecilia, *Una geografia dell’arte contemporanea in Puglia nella mappa digitale di Salgemma*, in “Artribune”, 16 gennaio 2021, <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/01/mappa-digitale-salgemma-puglia/> [ultimo accesso 5 marzo 2021].

Pirrelli, Marilena, *Italian Council, l'ottava edizione premia 19 artisti*, in “*Il Sole 24 ORE*”, 14 luglio 2020, <https://www.ilsole24ore.com/art/italian-council-l-ottava-edizione-premia-19-artisti-ADMW6Je> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Portafortuna – Talk – Non Profit e Istituzioni, a c. di M. Aiazzi Mancini, A. Fredianelli, S. Giuri, Radio Papesse, 2020, <https://www.radiopapesse.org/it/archivio/lectures/portafortuna> [ultimo accesso 15 marzo 2021].

Santacatterina, Marta, *Arte e riqualificazione urbana, ecco i venti artisti in arrivo a Lecce per il Masterclass in Residence Default*, in “*Artribune*”, 12 settembre 2011, <https://www.artribune.com/tribnews/2011/09/arte-e-riqualificazione-urbana-ecco-i-venti-artisti-in-arrivo-a-lecce-per-il-masterclass-in-residence-default/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Struttura e profili del settore non profit, in “Censimento permanente delle istituzioni non profit”, a c. di Istat pubblicato 9 settembre 2020 https://www.istat.it/it/files//2020/10/REPORT_ISTITUZIONI_NONPROFIT_2018.pdf [ultimo accesso 23 marzo 2021].

Terroni, Cristelle, *The Rise and Fall of Alternative Spaces*, in “Books&Ideas”, 2011 <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html> [ultimo accesso 27 dicembre].

Trulli, Marco, “*La terra è bassa*”: *intervista ad Alessandra Pioselli sull'arte e il suo rapporto con il territorio*, in Chefare, 2019 <https://www.che-fare.com/terra-bassa-pioselli-intervista/> [ultimo accesso 3 marzo 2021].

Zanoletti, Margherita, *Terre Estreme. L'ultima stazione nel tacco d'Italia*, in “*Artribune*”, 15 luglio 2015, <https://www.artribune.com/report/2015/07/mostra-collettiva-stazione-ferroviaria-gagliano-del-capo/> [ultimo accesso 7 marzo 2021].

Zecchi, Claudio, *L'ultimo treno per Lastation, una battaglia collettiva per uno spazio di partecipazione*, in Chefare, 2 novembre 2020, <https://www.che-fare.com/lastation-random-puglia-comunita/> [ultimo accesso 4 marzo 2021].

<https://zonanonprofitartspace.it/> [ultimo accesso 25 gennaio 2021].

VIDEOGRAFIA

Cool, David, *What is INDIE?*, 2006, durata 47:58 min.
<https://www.youtube.com/watch?v=a6LW5SDUf30> [ultimo accesso 4 gennaio 2021].

APPENDICE

Intervista a Paolo Mele, fondatore e direttore di Random. (24/02/2021)

GDG Qual è per te la definizione di spazio indipendente? Che limiti rintracci in questo termine per definire l'attività di Random e degli spazi simili al tuo?

PM Io non sono un grande estimatore della definizione di spazio indipendente, perché le domande che insieme anche ad altri spazi ci siamo posti è: "indipendente da chi? indipendente da cosa?". Uno spazio indipendente è uno spazio che può fare quello che vuole perché non è legato a dinamiche pubbliche o non deve dar conto più di tanto a determinati soggetti pubblici o privati, è uno spazio che può agire con grandi margini di libertà e autonomia rispetto alla propria azione. Non che i nostri spazi non abbiamo questi margini e queste libertà però l'indipendenza, se uno pensa l'indipendenza da un punto di vista personale, è l'indipendenza che si raggiunge quando c'è la possibilità di avere un budget personale, che viene da un lavoro o altre entrate e che ti consente di "fare ciò che più ti aggrada", desiderio legato a sfera lavorativa o altre sfere che condizionano l'ambito di azione. Tutto questo per dire noi non siamo spazi indipendenti perché per essere indipendenti dovremmo ragionare sulla base di risorse economiche indipendenti, e quindi private e di sostegno esclusivamente privato che potrebbero essere semplicemente dei benefattori o soci che mettono a disposizione una quota e che ti consentono di lavorare in completa autonomia e libertà.

Nel nostro caso non è così. Perché l'attività dell'associazione da quando è nata è sempre legata a bandi vinti, a progetti a cui si partecipa, a delle idee progettuali e quelli sì, sono frutto di un lavoro in un qualche modo di creatività interna e di elaborazione nostra, ma che poi devono essere sempre mediati con l'organizzazione che ti finanzia, e quindi c'è sempre una mediazione con Regioni, con fondazioni, con soggetti privati che si può chiamare SIAE, Fondazione Asef e nelle varie forme in cui uno è capace e trova dei finanziamenti.

Quindi è un concetto di interdipendenza che è in qualche modo legato a questa situazione nella quale ci troviamo ad operare. Ad oggi le organizzazioni come le nostre, le associazioni, o in generale di tutto il Terzo Settore che si occupa della

produzione culturale, ancor più nello specifico, artistica in Italia non ha una situazione di indipendenza se non quelle organizzazioni che magari sono finanziate da singoli benefattori o che nascono come singole organizzazioni che si sorreggono su finanziamenti privati indipendenti. Allora paradossalmente l'indipendenza è lì, non da noi. Noi dobbiamo rispondere a tutta una serie di domande, rendicontazioni, report che non fa di noi dei soggetti indipendenti, fa di noi soggetti che possono lavorare in autonomia, svolgere un proprio lavoro però, questo nostro attuale sistema di business, questo impianto, non fa di noi soggetti indipendenti, l'indipendenza è da altre parti, beato chi ce l'ha l'indipendenza, però non è in tutto questo settore.

Come lo chiamerei? Non sono particolarmente affezionato a definizioni e all'idea di trovare delle definizioni, mi piace l'idea di "spazi interdipendenti". Ultimamente è comparso un altro accostamento che mi piace in particolare, siamo il "Terzo Paesaggio dell'Arte", siamo tutto ciò che nasce negli interstizi delle organizzazioni, di tutto ciò che non è ministeriale, non è fondazione pubblica, tutto ciò che non è istituzionalizzato.

L'idea di spazi indipendenti, da dove nasce? chi ci chiama indipendenti? Ci hanno chiamato i musei, c'è il progetto del MaXXI, The Independent e non solo, a Torino c'è questa organizzazione Nesxt, che ha promosso anche la fiera *Independent* che era legata a dare visibilità a spazi come i nostri.

GDG Quando vi siete trovati inseriti all'interno di questa rete di spazi indipendenti? Sono le istituzioni che vi hanno contattato e proposto di aderire a delle mappature sotto la dicitura di spazio indipendente oppure...

PM Ad un certo punto è stato, "come li chiamiamo questi altri? Che nome dare a questi altri?" È cominciata ad uscire questa definizione di spazi indipendenti ma sono gli altri che hanno dato a noi questa etichetta, e che ci hanno definito così, non siamo noi che ci siamo autodefiniti spazi indipendenti per rivendicare uno status o chissà che cosa, non credo che sia questo il termine e non delinea una nostra necessità.

Noi questa definizione non ce la sentiamo troppo addosso perché ci sono delle criticità rispetto a questa definizione, poi magari al nostro interno ci possono essere, in questa grande mappatura... adesso le mappature vanno di moda! In questa mappatura ci sono

spazi che poi magari lo sono, ma spazi che non lo sono. Due questioni: chi lo vuole essere per natura e vuole mantenere quello *status*, e c'è chi se lo trova addosso pur non volendo. C'è chi si può permettere e vuole mantenere lo *status* di indipendente, ma nel mantenere lo *status* di indipendente bisogna avere la consapevolezza che, o si raggiunge un'autonomia economica per poter svolgere le proprie attività, oppure si rischia di rimanere in una programmazione episodica e sporadica, ci sono tanti spazi che fanno una cosa ogni tanto e va bene così, però dipende dove uno vuole andare a parare. Per chi come noi, come me, ha fondato un'organizzazione pensando che poi quell'organizzazione dovesse essere motivo di lavoro, con l'idea di creare un soggetto lavorativo per me e per altre persone l'approccio è diverso.

GDG Nel tuo intervento durante il talk organizzato dalla fondazione Santagata hai fatto riferimento a un particolare momento che ha rappresentato un cambiamento importante per Random. Con l'iscrizione alla Camera di Commercio, infatti, la tua organizzazione è passata da una forma prettamente associativa a una più imprenditoriale generando anche una maggior stabilizzazione del vostro lavoro. Come è avvenuto questo cambiamento? Quando vi è stato detto che non lavoravate come un'associazione ma come un'impresa culturale?

PM È stato in parte indotto, a un certo punto in Regione Puglia andava per la maggiore quest'enfasi che dovessimo diventare tutti, e ragionare tutti, come imprese culturali, quindi trasformare tutti i soggetti, più o meno come i nostri, in imprese culturali tant'è che uscì un bando specifico relativo, il bando triennale Cultura che investiva anche in maniera più strutturale su organizzazioni come le nostre, a cui per accedere bisognava essere iscritti alla Camera di Commercio. Quindi in qualche modo è stata questa la causa scatenante che ci ha spinti alla Camera di Commercio e quindi a registrarci di fatto come imprese e fare questo passaggio nel mondo dell'imprenditoria; poi però quel bando è andato male però eravamo già inseriti in quel mondo e quindi lo abbiamo utilizzato per diverse situazioni. L'iscrizione al Rea, in qualche modo è sempre servita per affrontare progetti più grossi comunque è una cosa che viene richiesta e sancisce, proprio in mancanza al giorno d'oggi di una riforma del Terzo Settore compiuta, anche quel passaggio o comunque la differenza tra chi fa attività associativa in maniera più

volontaria e chi lo fa in maniera più lavorativa quindi significa anche posizioni Inps, posizioni lavorative, quindi quello è stato in qualche modo un passaggio importante ma è stato in qualche modo dettato da questa situazione.

GDG Mi interessava capire questa sorta di limbo in cui ci si trova per cui si è un'associazione ma si produce come un'impresa.

PM C'è tutto un mondo che non è troppo regolamentato in Italia, perché appunto la Riforma del Terzo Settore non è ancora compiuta. Il primo traguardo dovrebbe essere con l'entrata in vigore del Runtts però poi, ecco, per tutte quelle associazioni non riconosciute il passaggio e la trasmigrazione a questo Runtts è più lento di quanto si pensasse perché trasmigrano in questo registro unico, in automatico, tutte le associazioni già riconosciute in precedenti registri. Quindi se tu eri un Aps riconosciuta o una Onlus, trasmigri direttamente nel registro unico, mentre tutte le altre dovranno dimostrare di aver adeguato gli statuti e di fare richiesta e poi chissà quando...

In qualche anno fa, di questa riforma si sapeva ancora molto poco o forse ancora non si sapeva, ti parlo di 4 anni fa. Però tipo in Puglia nell'Assessorato al Turismo il fatto di parlare di imprese culturali e creative andava per la maggiore. Anche questo, è una cosa che se ne parla da tanto ma poi non esiste un vero *status*, un vero e proprio registro, è una definizione un po' più ampia ma ad oggi tutto si riduce a che codice Ateco hai, che codice attività hai prevalente e poi quello caratterizza il tuo settore e il tuo ambito di riferimento principale, non esclusivo.

GDG Random inizialmente non si costituisce come spazio. Nasce come associazione in relazione al progetto Default, slegata da una sede vera e propria, con altre dinamiche rispetto a quelle attuali e si sviluppa come possibilità di avviare una riflessione, un discorso su determinate tematiche come arte contemporanea e rigenerazione urbana. Quali erano state le motivazioni per avviare questo discorso? Cosa si voleva fare? Quali erano le intenzioni?

PM All'inizio quando abbiamo fatto la riflessione sulla costituzione dell'associazione, in particolare io e Luca, io vivevo e lavoravo a Torino, Luca viveva da tanto tempo a

Bologna. Avevamo un po' uno sguardo, diciamo esterno, rispetto al nostro territorio e nel guardare il nostro territorio vedevamo tanto provincialismo e un po' di spocchiosità del tutto immotivata. C'erano realtà dove si parlava di alcune questioni sia di carattere culturale, sia di modelli culturali e artistici, ma lo si faceva senza sapere cosa avvenisse a 100m da casa tua. Da qui quest'idea, volevamo provare a importare o comunque a far conoscere anche dei modelli diversi sia sul territorio nazionale, sia sul territorio internazionale e ancora di stimolare gli artisti locali ad un confronto internazionale. Quindi l'idea di partenza è stata, non siamo nelle condizioni di poter mandare tutti gli artisti fuori a fare una formazione, proviamo però a portare un po' di gente sul territorio e offrire una possibilità di confronto anche con artisti che provengono da tutto il mondo. L'idea di Default nasce da questa esigenza di sprovvincializzazione del territorio e ancora di più l'abbiamo fatto a Lecce, perché, pur essendo io e Luca di Gagliano, Lecce in quel momento sembrava l'approdo più facile per alcuni aspetti, e anche più conosciuta per altri. In più c'era questo nuovo spazio che era molto suggestivo, le Manifatture Knos, aveva un potenziale senza dubbio interessante e quindi siamo partiti così e con questo partenariato on Manifatture Knos che poi si è ripetuto nel 2013. I primi anni sono stati un po' così, in parte è stata una decisione inconsapevole quella di non avere uno spazio, un po' era anche dettata da situazioni personali. Né io né Luca eravamo sul territorio in pianta stabile e probabilmente in quel momento non ci sentivamo nemmeno pronti a ritornare in pianta stabile, perché, in particolar modo pensavo che il mio percorso di formazione non fosse completato in qualche modo, formazione esterna, anche perché a differenza di Luca io avevo fatto gli studi a Lecce, l'università a Lecce a parte la parentesi dell' Erasmus, mentre Luca avendo già vissuto gli anni di Bologna, aveva avuto un po' più di boccata d'aria. Io col passaggio di Torino, poi ecco arricchito da varie esperienze, viaggi, la Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo mi diede l'opportunità di viaggiare di più e quindi, ancora il processo lo sentivo in atto, ma è stato in atto fino a poco tempo fa... Tant'è che la definizione di Default, la nascita stessa di Default avviene in un periodo in cui io mi trovavo a Nottingham e collaboravo con uno spazio che è il New Art Exchange e lì conobbi Alfredo Cramerotti che è il curatore di uno spazio a Derby chiamato QUAD e cominciammo a discutere insieme della collaborazione per questo progetto e infatti la prima edizione è stata curata da questo gruppo curatoriale, allora

si chiamava AGM Culture, che era composto da Alfredo e altre figure che hanno collaborato in quel momento fino poi 2013-2014, poi 2015 diciamo la formalizzazione, però il bando di Mettici Le Mani fu già pubblicato nel 2013.

GDG Voi nascete così senza una sede vera e propria e poi vi legate a uno spazio che comunque, non solo diventa la sede operativa ma è uno spazio, Lastation, che vi permette di sviluppare tutta una narrazione particolare. Quindi ti chiedo, come è cambiato il vostro lavoro nel momento in cui vi siete legati a questo spazio e come ha influito sulla vostra progettualità? Che vantaggi vi ha portato e se a volte è stato anche un limite l'essere legati a uno spazio.

PM La programmazione e la progettazione sono cambiate radicalmente. Io lo dico sempre che gli spazi sono come figli, soprattutto gli spazi pubblici. Una volta che ti vengono assegnati, io ho questo peso, quest'idea che hai a che fare con un bene pubblico, non è la tua casa che puoi lasciare abbandonata, in quel caso lo hai vinto, lo hai vinto sulla base di un progetto, di una programmazione, di una ricaduta sul territorio e quindi di una serie di azioni da mettere in essere. Tutta la progettazione cambia perché cambiano anche le priorità, tutta la questione di dover pagare l'affitto, le utenze, lavori di adeguamento e di tutto il resto e del dialogo più serrato con una comunità di riferimento che è quella con cui ti trovi a lavorare. Ora Lastation è un po' un ponte, o meglio, non so come definire la questione. Provo a dare un inquadramento: il bando esce nel 2013 ma poi l'assegnazione avviene nel maggio 2015. In qualche modo l'idea del bando aveva attivato una nuova modalità di pensiero, o comunque l'ipotesi che potessimo spostare l'attività di lavoro dal centro alla periferia, da Lecce alla *terra estrema*. Questa cosa ebbe un'ulteriore spinta grazie al progetto Gap, un progetto finanziato da Fondazione con il Sud di cui eravamo partner, capofila l'associazione LUA. Un grande progetto in cui noi abbiamo proprio deciso di spostare le attività e di cominciare ad avviare un programma di residenze nelle Terre Estreme. Il programma lo avviamo con Carboni, Andreco e Coclite nelle residenze e quindi nel 2014 noi già abbiamo iniziato a lavorare anche sulla produzione artistica. Quindi abbiamo fatto questo passaggio anche verso la produzione artistica grazie anche a

questo bando che ci diede anche l'opportunità economica di continuare il lavoro e di pagare in parte noi stessi e di mettere le basi per quello che è stato l'avvio di Lastation, che appunto è avvenuto solo nel 2015. Da lì in poi, il terreno era già preparato, inizia il progetto Lastation, che è stato il nostro amplificatore, la nostra cassa di risonanza, quello spazio così piccolo, non è che fosse un museo o altro, ma il punto, lo spazio che amplificava la nostra progettazione, che ci consentiva di attivare collaborazioni, di ospitare. Però ecco, al di là di questo, lo spazio ha attivato tante dinamiche. È stato un laboratorio di sperimentazione. Uno spazio piccolo, in cui, vuoi che da una parte che le utenze fossero relativamente basse, dall'altro il fatto che comunque ci consentiva di sperimentare, di realizzare gli *sleep concert*, le performance, gli *screening*, tutte cose che avevano questa dimensione intima quasi della casa e però era una casa di fatto dedicata alle residenze. A volte c'era anche un po' troppo affollamento.

GDG Avere questo spazio vi ha permesso di lavorare verso obiettivi anche più ambizioni come quello di cercare di destagionalizzare il settore culturale in questa particolare area, che in parte era uno degli obiettivi che vi eravate prefissati. Volevate garantire una continuità al vostro lavoro e non limitarlo solamente a un determinato periodo, l'avete fatto grazie anche alle residenze stesse. L'idea di richiamare persone in momenti *off* rispetto alla stagione puramente estiva e di mantenere sempre attivo un dialogo con la comunità nella quale eravate inseriti. Questo rapporto con la comunità in particolare com'è stato? Come lo avete vissuto?

PM Non è stato un rapporto sempre semplice, diciamo che è stato un rapporto per certi aspetti viziato dal fatto che noi fossimo di quella stessa comunità. Questo è stato, da una parte, il valore aggiunto, dall'altro in qualche modo per certi aspetti, un piccolo freno. Noi non avevamo bisogno di inserirci in una comunità perché di fatto di quella comunità già ne eravamo parte e quindi avevamo bisogno di attivare una serie di dinamiche. La comunità per noi è stata molto importante e una certa parte di comunità di riferimento, per tutto ciò che in gergo tecnico si chiama *in kind* nella progettazione. Se noi avessimo dovuto, o fossimo riusciti a quantificare, tutto l'*in kind* che la comunità ci ha dato, dallo sconto che ci è stato fatto, dal falegname, dal fabbro, dai servizi che non sono stati pagati, dalla gente che ci presta il furgone, dal vicino che ti

dà da mangiare, da chi ha offerto al bar, chi offre gli aperitivi a soci e collaboratori e tutto il resto. La comunità ha avvertito per alcuni aspetti la nostra presenza e il fatto che stessimo facendo qualcosa di strano per alcuni aspetti, ma di esotico e anche, allo stesso tempo, di importante perché vedevano le ricadute: i giovani o comunque gli artisti in giro o le bici del Comune con gli artisti in giro che non si erano mai visti, vedevano persone che venivano da fuori in un periodo in cui a Gagliano non è che era facile vedere, oltre l'estate, tutto sto passeggio. Non abbiamo seguito quello che adesso va tanto di moda, tutti gli approcci di coinvolgimento dal basso della co-creazione in maniera standard o in maniera accademica o da manuale, lo abbiamo fatto in maniera molto empirica e spontanea. Parte della comunità in qualche modo è la mia famiglia che ha utilizzato tutte le connessioni e la grande rete sociale che anche appunto come famiglia mi portavo dietro, questa è stata sicuramente una parte importante. Questa parte l'abbiamo lasciata, poi l'abbiamo lasciata in un momento in cui non si poteva manifestare, non si potevano fare grandi eventi. Abbiamo percepito quest'ondata di ritorno di affetto di chi ancora oggi si meraviglia del fatto che siamo stati costretti a lasciare lo spazio però ecco, da un punto di vista anche dall'amministrazione forse, o abbiamo sbagliato noi, comunque ecco non attecchiva molto, ma tutta questa parte di progettualità comunque non è stata molto difesa o forse lo è stato fatto nelle parole ma poi nei fatti non è che ci siano mai arrivate chissà che controproposte di dire venite, troviamo una soluzione, vediamo, proviamo, timidi accenni e poi è finito lì. Poi forse qualcosa non è andato o forse era finito anche un ciclo, magari noi abbiamo pensato che in qualche modo si fosse arrivati ad una conclusione di una fase dei progetti.

GDG Su cosa si fonda la sostenibilità di Ramdom? Le entrate principali sono sempre stati i finanziamenti dei bandi, ma verso quali altri strumenti si è rivolta la ricerca di sostegno economico? Visto che Ramdom negli anni si è dotata di una sua collezione, c'è mai stata l'intenzione di provare a intercettare dei possibili collezionisti?

PM Si è pensato diverse volte, ma un po' per difficoltà non si è mai riusciti a intercettare questo mondo dei collezionisti, anche forse per il posizionamento geografico, perché appunto non sei nella città dove i collezionisti possono passare o è più semplice che ci sia quel passaggio. Abbiamo provato ad affinare tutto il nostro

lavoro attorno alla progettazione. Non ero solo l'idea di lavorare su bandi ma di professionalizzarsi in qualche modo sulla scrittura di progetti per avviare una metodologia di lavoro che si può fare internamente ma anche esternamente, perché qualcuno te lo chiede.

Io credo che in questi anni la dimensione geografica sia stata per alcuni aspetti un valore aggiunto ma per altri aspetti anche un limite, perché tanti hanno ricondotto questa attività legata a quel territorio, senza pensare o ipotizzare che quel tipo di ricerca potesse essere applicabile ad altri contesti. Noi di fatto cosa abbiamo fatto? Abbiamo mappato un territorio ma l'Indagine Sulle Terre Estreme poteva essere l'indagine su un qualsiasi quartiere di una città o un altro territorio, quindi abbiamo creato un modello che poteva essere esportato ma non lo è stato, poteva essere applicato ma non lo è stato, viene spesso citato come uno dei modelli, ma non ha creato per noi sostenibilità. Non siamo stati chiamati per fare queste cose fuori.

Abbiamo provato a trovare altre forme di entrata con merchandising, varie attività, la progettazione all'esterno, e via dicendo. Il mondo del collezionismo non siamo riusciti molto a intercettarlo, c'è anche da dire che il fatto di lavorare su un territorio specifico, il fatto che alcune di queste opere avessero e rispecchiassero questa dimensione *site specific*, di fatto ti avvicina più a una dimensione museale o ecomuseo piuttosto che a una dimensione commerciale, non è che era un laboratorio dove veniva l'artista e poteva realizzare un'opera che potesse essere venduta ovunque, alcune di queste opere erano tali, perché pensate e realizzate per uno specifico contesto. Però ecco c'è la volontà anche di lavorare meglio su questa parte, un nuovo ciclo che verrà, sicuramente questa parte andrà affrontata meglio.

GDG Tra le caratteristiche specifiche dei nuovi spazi indipendenti è stata individuata la differente temporalità, che si traduce sia come brevità d'azione, sia come maggior flessibilità che questi hanno nel reinventarsi rispetto alla continuità d'azione imposta alle istituzioni più affermate e riconosciute come i musei. A tal riguardo Random diventa un caso emblematico, in quanto, se da un lato ha appena festeggiato 10 anni d'attività dimostrando una programmazione che prescinde dal singolo progetto, dall'altro, l'esperienza di Lastation ha dimostrato la precarietà che caratterizza queste

realtà. Al termine di questo progetto, tuttavia, vi siete subito rimessi in azione per individuare nuovi possibili percorsi. Quali sono i nuovi obiettivi di Ramdom?

PM Dopo 10 anni ancora manca uno spazio per il contemporaneo in Puglia. Sono nati e sono morti e sono rimaste tante esperienze e tanti *project space*, spazi indipendenti. Questo Terzo Paesaggio dell'Arte si è rinfoltito proprio perché non c'è nessuno che se ne prende cura e quindi in qualche modo ci sono attività spontanee che nascono, poi arriva una cementificazione Covid e qualcuno la sotterra. Però ad oggi, è un dato di fatto che non è che sia cambiato troppo rispetto a 10 anni fa, se io guardo il territorio pugliese non è che ci sono tutti questi spazi dedicati all'arte contemporanea. La Fondazione Pino Pascali c'era e si è un po' migliorata, poi comunque è una fondazione che si basa e nasce su una collezione specifica di un artista e quindi è diverso, però per il resto a Bari non esiste un museo, esiste qualche galleria, esistono contaminazione con il contemporaneo, chi prova a fare queste cose. Tant'è che guarda l'esperienza a Lecce, la più significativa qual è? Un museo archeologico che ogni tanto apre al contemporaneo facendo delle attività. Ma che cosa denota, diciamo che manca tutto ciò che è contemporaneo. Qui c'è da poter colmare un *vulnus* e ora che lo si voglia fare o lo si possa fare in maniera istituzionale, non istituzionale, semi istituzionale, per vie traverse. questa è un po' la partita. Però l'idea comunque di continuare una progettualità che è innanzitutto ciò che ci ha caratterizzato, ci caratterizza. Crediamo tantissimo nel lavoro con le residenze d'artista, per noi la residenza d'artista è una metodologia di lavoro, è una metodologia dell'arte contemporanea e noi crediamo in quella parte di lavoro perché è anche quello che incide di più sui territori e per chi, come noi, viene da tutta una riflessione sull'estremo e sulla perifericità, sul lavoro sul remoto e via dicendo, si deve anche porre alcune domande su come fare poi rigenerazione territoriale e su come incidere sui territori. Aprire uno spazio, importare delle mostre, mettere una collezione già preconfezionata serve a ben poco, poi ci devi comunque creare dei meccanismi di interazione con una comunità altrimenti sei un po' una navicella poggiata lì, che rischia di non avere sostenibilità, né collante né legame con il territorio. Quindi l'obiettivo è quello di lavoro, di continuare a pensare a degli spazi, di pensare di poter dimostrare che è possibile rigenerare i territori con una programmazione a base culturale e continuare appunto ad affiancare questa

dimensione locale anche con il taglio che ci ha contraddistinto dall'inizio e che vogliamo mantenere, anche di visione e collaborazione internazionale. Da questo punto di vista un po' i progetti di *Italian Council* che ancora stiamo portando avanti, un po' le altre nuove collaborazioni a cui stiamo pensando e lavorando ci portano a immaginare il fatto di poter pensare a un nuovo spazio contemporaneo. Proprio perché contemporaneo, anche legato, con lo sguardo proiettato, a progettualità non solo nazionali ma anche internazionali e, allo stesso modo, a collaborazioni. Vediamo se, come e quando questo sarà possibile, ci sono delle strade che stiamo provando a percorrere e speriamo a breve di poter lanciare nuovi ambiziosi progetti.