



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

Tesi di Laurea

# **Rigenerazione urbana: spazi industriali per l'arte contemporanea**

*Hangar Bicocca e Dolomiti  
Contemporanee, due casi di studio a  
confronto*

**Relatore**

Prof. Dario Maran

**Correlatore**

Prof. ssa Stefania Portinari

**Laureanda**

Sara Mattiazzi

Matricola 817488

**Anno Accademico**

2012 / 2013

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia



<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
--------------------------	----------

## Parte Prima

### **Fondamenti artistico- culturali**

<b>1 - Oltre il quadro: nuove interazioni tra arte contemporanea e spazio espositivo.....</b>	<b>5</b>
I.    Agli esordi dell'arte ambientale, le relazioni con lo spazio nelle avanguardie storiche.....	8
II.   L'arte ambientale del dopoguerra.....	14
III.  La scultura minimal nello spazio.....	21
IV.  La nascita dell' <i>Installation- Art</i> e del concetto di <i>Site Specificity</i> .....	25
<b>2 - L'istituzione museale e l'artista contemporaneo.....</b>	<b>30</b>
I.    L'idea dello spazio espositivo per Donald Judd e la Chinati Foundation.....	31
II.   Critica Istituzionale al sistema culturale.....	36

## Parte Seconda

### **Arte, rigenerazione urbana e spazi industriali**

<b>1 - Spazi espositivi alternativi.....</b>	<b>42</b>
I.    Sviluppi museologici degli ultimi quarant'anni.....	43
II.   Problematiche dei musei tradizionali.....	46

III.	Definizione di spazio espositivo alternativo.....	49
IV.	Storia e sviluppo degli spazi espositivi alternativi a New York.....	50
V.	La parabola del P.S.1 Contemporary Art Center.....	57
VI.	La scena alternativa europea.....	60
VII.	Verso una nuova concezione di spazio alternativo.....	64
<b>2-</b>	<b>La rigenerazione urbana.....</b>	<b>67</b>
I.	La dismissione di aree industriali e produttive.....	68
II.	La rigenerazione di edifici industriali: da problema a risorsa.....	72
III.	Impatto sul territorio.....	74
IV.	Attori e programmi per la rigenerazione urbana.....	76
V.	Progetti <i>Precare</i> e <i>Temporioso</i> .....	79
<b>3-</b>	<b>Spazi industriali rigenerati per l'arte contemporanea.....</b>	<b>83</b>
I.	La rigenerazione culturale degli spazi industriali.....	84
II.	Esporre in spazi industriali e il superamento del White Cube.....	87
III.	Una rigenerazione di successo: la Tate Modern di Londra.....	93

## Parte Terza

### ***Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee, due casi di studio a confronto***

<b>1 -</b>	<b>Introduzione allo studio dei casi.....</b>	<b>101</b>
I.	Analisi, strumenti e obiettivi del confronto dei casi.....	101
II.	Alcuni cenni sul sistema dell'arte contemporanea in Italia.....	103
III.	I centri della rigenerazione culturale italiana.....	106
<b>2-</b>	<b>Hangar Bicocca.....</b>	<b>108</b>
I.	Introduzione.....	108
II.	Le trasformazioni del quartiere Bicocca.....	112
III.	Storia di Hangar Bicocca.....	114
IV.	Concept e Mission di Hangar Bicocca.....	116
V.	Organizzazione e governo della Fondazione Hangar Bicocca.....	118

VI.	La nuova gestione del 2012.....	118
VII.	Gli spazi espositivi.....	121
VIII.	La programmazione culturale.....	123
IX.	Le attività di Hangar Bicocca.....	125
	o HB Kids	
	o HB Schools	
	o HB Public	
X.	Fattori di specificità.....	129
XI.	Conclusioni.....	132
<b>3-</b>	<b>Dolomiti Contemporanee.....</b>	<b>136</b>
III.	Introduzione.....	136
IV.	Cronologia di Dolomiti Contemporanee.....	138
V.	Concept e Mission di Dolomiti Contemporanee.....	142
VI.	La rete di sostegno.....	145
VII.	La linea culturale.....	147
VIII.	La relazione con il territorio.....	149
IX.	I siti della rigenerazione.....	151
X.	Le edizioni di Dolomiti Contemporanee.....	153
	o Sass Muss di Sospirolo, 2011	
	o DC Next a Taibon di Agordino, 2012	
	o DC Next nel Nuovo Spazio Espositivo di Casso, 2012	
XI.	Fattori di specificità.....	159
XII.	Conclusioni.....	161
	<b>Conclusion.....</b>	<b>165</b>

<b>Appendice.....</b>	<b>169</b>
A.    Intervista a Francesca Trovalusci, responsabile Valorizzazione di Hangar Bicocca	
B.    Intervista a Gianluca D’Incà Levis, ideatore e curatore di Dolomiti Contemporanee	
C.    Intervista a Alessandro Casciaro, direttore Galleria Goethe di Bolzano	
D.    Intervista a Daniele Pezzi, artista partecipante a Dolomiti Contemporanee	
<b>Ringraziamenti.....</b>	<b>207</b>
<b>Bibliografia e Sitografia.....</b>	<b>208</b>

“Place and culture are persistently intertwined with one another, for any given place [...] is always a locus of dense human interrelationships, and culture is a phenomenon that tends to have intensely local characteristics there by helping to differentiate places from one another”

*A. Scott (2000)*

“Nessuno vuole qui negare l'importanza dei finanziamenti alla cultura; ma nulla tende a funzionare per la rigenerazione di una città, di un territorio, di un'intera società come un sano movimento creativo, una sottocultura pienamente strutturata e lanciata verso la produzione culturale”

*C. Caliandro, P.L. Sacco (2011)*

**S**ono sempre rimasta affascinata dai circuiti alternativi, fuori dai convenzionali schemi cui siamo abituati. L'idea di non adattarsi mai completamente alle imposizioni, cercando di non assecondare la maggioranza ma piuttosto, impegnandosi nel trovare sempre un pensiero alternativo e critico, ha condotto i miei studi e i miei interessi, nel corso degli anni all'università. Da questo mio interesse personale e dall'osservazione della realtà di oggi, nacque il tema centrale della mia ricerca. La constatazione di una realtà espositiva multiforme, non più solo riconducibile al binomio museo – galleria, mi spinse ad approfondire le forme alternative di esposizione e di produzione d'arte contemporanea, fuori dai convenzionali circuiti museali. La volontà di non assecondare una visione superficiale dei fatti, trova in me la sua espressione nella passione per l'arte contemporanea, come forma di rielaborazione alternativa della realtà. La curiosità nei confronti dei luoghi atipici di esposizione, insieme all'attenzione per l'arte contemporanea, mi condusse alla scoperta di una tendenza molto diffusa ai giorni nostri: il riuso di strutture industriali. Nel corso di questa scoperta, il pensiero cadde, come una folgorazione, immediatamente sulla Fondazione Hangar Bicozza, tanto da non lasciarmi sfuggire l'idea di volere approfondire questo esempio unico in Italia, come caso di studio della tesi.

A supporto delle mie scelte e a completamento del percorso che mi ero prefigurata di affrontare nella ricerca, intervenne l'Art Talk "Il riutilizzo di ex edifici industriali oggi", organizzato dal Premio Arte Laguna, cui presi parte il 29 marzo 2013, a Venezia. Durante questa occasione, ebbi la possibilità di conoscere il secondo caso di studio, Dolomiti

Contemporanee, con il quale completai il quadro della ricerca. La scelta di Dolomiti Contemporanee come secondo caso di studio, mi offrì uno spunto indubbiamente interessante: la possibilità di confrontare i due casi, Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee, tra loro diversi per origine, organizzazione e declinazione d'intenti ma al tempo stesso, con presupposti e caratteristiche simili. Credo che, il confronto dei due casi completi il senso della ricerca in tutti i suoi aspetti, grazie alla dimostrazione di due differenti declinazioni dello stesso proposito: produrre ed esporre arte contemporanea, in edifici industriali rigenerati. Alla luce dell'argomento della tesi, sono convinta che i due casi, tra loro, si completino. Da un lato, Hangar Bicocca rappresenta la sperimentazione nell'istituzione, dall'altro lato, Dolomiti Contemporanee dimostra la serialità dell'intervento artistico e rigenerativo, ossia l'azione in cambio dell'istituzionalizzazione.

Il corpo della ricerca si divide in tre sezioni, la prima parte è dedicata ai fondamenti artistici e culturali, che portarono al concepimento di modalità alternative di esposizione. Nel primo capitolo, si approfondisce lo sviluppo dell'arte contemporanea, nella scoperta di una dimensione ambientale dell'opera d'arte. Nel secondo capitolo, si esaminano i rapporti tra gli artisti, degli anni Sessanta e Settanta, con le istituzioni museali, per quanto concerneva le modalità di allestimento dell'opera d'arte. In particolare, si è scelto di trattare un gruppo di artisti concettuali, chiamato Critica Istituzionale, quale primo importante passo per una riflessione critica sul ruolo svolto dai musei, nella società odierna.

La seconda parte della ricerca rappresenta il cuore centrale e teorico della tesi. Nei tre capitoli in questione, vengono trattati gli aspetti teorici, alla base dei due casi pratici di studio, sviluppati nella terza parte. Nel primo capitolo della seconda parte, sono illustrate le origini degli spazi espositivi alternativi e i loro sviluppi seguenti, nei due epicentri del fenomeno, New York e l'Europa. Molti degli spazi alternativi, di cui si parla nel primo capitolo, erano di origine industriale. La trasformazione di un edificio industriale in uno spazio espositivo, implica un processo di rigenerazione e riconversione degli spazi e delle funzioni. Il secondo capitolo tratta quindi, le procedure e le modalità di rigenerazione urbana, cui sottendono anche gli spazi industriali. Dal terzo capitolo, si proseguirà

considerando solamente gli edifici industriali rigenerati e riconvertiti, come luoghi espositivi per l'arte contemporanea. In questa sede, saranno affrontate le problematiche del processo di rigenerazione dello spazio, da industriale a culturale e le opportunità espositive che questi luoghi offrono all'arte.

La terza e ultima parte è infine, dedicata allo studio e al confronto dei due casi: Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee. Il primo capitolo tratta gli obiettivi, la metodologia e gli strumenti utilizzati per procedere nello studio dei casi. Inoltre nel primo capitolo, si introduce anche il contesto geografico- culturale italiano, utile ad affrontare consapevolmente la lettura successiva dei casi. Il secondo capitolo è invece, interamente dedicato a Hangar Bicocca, allo studio della sua organizzazione, della storia, degli spazi e dei servizi offerti. Lo stesso percorso segue nel terzo capitolo, dedicato a Dolomiti Contemporanee.

A supporto dello studio, mi sono avvalsa di vari strumenti, tra cui l'intervista, che ho sottoposto a figure chiave dei due casi di studi. Per entrambi i casi di studio, alla fine dei capitoli sono state proposte delle riflessioni sui singoli casi, nate dall'osservazione dei dati reali; mentre nella conclusione, si tratta il confronto dei due casi di studio, alla luce di tutti gli aspetti considerati.

***Parte Prima***

***Fondamenti artistico- culturali***

## CAPITOLO 1

### Oltre il quadro: nuove interazioni tra arte contemporanea e spazio espositivo

La nascita di nuovi centri espositivi con caratteristiche molto differenti rispetto ai convenzionali musei, non è frutto solamente di un'evoluzione delle discipline della museografia e della museologia ma è piuttosto, una conseguenza di un rinnovamento artistico che ha abbracciato l'arte del Novecento, in particolare dalla sua seconda metà. La richiesta di spazi e allestimenti diversi deriva *in primis* dall'arte che, evolvendosi, ha bisogno di luoghi che siano al passo con le sue innovazioni estetico-formali. Per comprendere il rifiuto dello spazio neutro, per uno, al contrario molto caratterizzato (come ad esempio quello degli edifici industriali), è necessario fare un lungo passo indietro nella storia dell'arte contemporanea.

Si può parlare dunque, dell'esistenza di una relazione tra l'oggetto artistico e lo spazio che lo circonda. Questa relazione comporta un ruolo importante svolto dall'ambiente, elemento che entra a far parte del processo artistico e di conseguenza, anche dell'allestimento dell'opera. La scelta ancora attuale – di alcuni artisti – di rifiutare la parete, come luogo dove collocare e a cui limitare l'opera, affonda le proprie radici nella nascita di un tipo di arte, che fu trasversale ai movimenti artistici del Novecento, chiamata “arte ambientale”. Questo nuovo tipologia d'arte fu trasversale, non perché si riferiva a uno specifico gruppo o periodo – anche se, si vedrà come ci furono avanguardie più affini alla ricerca dell'opera nello spazio – ma perché fu una riflessione con la quale si confrontarono molti gruppi eterogenei di artisti. Questa tendenza si sviluppò a pieno

titolo dopo la seconda metà del secolo, iniziando ad avere forti influenze dal punto di vista museografico, dagli anni Ottanta del Novecento.

Alla voce “arte ambientale”, il *Dizionario dell’Arte* (2011) cita la seguente definizione:

“Con il termine ‘arte ambientale’ si possono definire tutti quei lavori artistici che vengono realizzati, al di là dei limiti tradizionali della pittura e della scultura, coinvolgendo attivamente lo spazio del luogo espositivo (delle gallerie o dei musei, ma anche spazi urbani o naturali) attraverso installazioni o costruzioni di veri e propri ambienti”<sup>1</sup>.

Con questa definizione risulta chiaro l’intento degli artisti, creatori di opere d’arte ambientale o di installazioni, di andare “oltre al quadro” (inteso come oggetto tradizionalmente bidimensionale), per creare opere che sconfinino i convenzionali limiti scultorei e pittorici.

L’arte ambientale è oggi, difficilmente delimitabile, anche se alcuni importanti critici tendono a inserirla nella scultura, rilevando come lo stravolgimento di quest’ultimo genere sia stato portato all’estremo soprattutto negli ultimi trent’anni (alcuni altri critici evidenziano l’inizio di questa ricerca molto tempo prima)<sup>2</sup>. Indubbiamente, la creazione di ambienti ha stravolto la normale idea di scultura come forma, ossia, intesa come oggetto plastico tridimensionale e indipendente, creato in modo più o meno diretto, dalle mani dello scultore.

La realizzazione di opere d’arte ambientale riguarda sia veri e propri ambienti sia installazioni. Quest’ultime a seconda che siano nate specificatamente per un luogo o meno, possono essere considerate *site specific*. Ad ogni modo, le installazioni determinano un vero e proprio superamento del concetto di opera indipendente<sup>3</sup>. Infatti, dall’interazione tra l’opera e lo spazio nascono nuovi significati che portano a un’interpretazione totale dell’oggetto, non più inteso come singolo manufatto creato

---

<sup>1</sup> M. Corgnati, F. Poli, *Dizionario dell’Arte del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p.19

<sup>2</sup> Secondo il critico Germano Celant (cfr. *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla body Art*, edizioni la Biennale, Venezia 1977, pp. 5- 6), l’arte avrebbe sempre avuto implicazioni ambientali, ma a causa della sua mercificazione è sempre stata ridotta ad un oggetto isolato, senza alcuna collocazione reale. Questo, secondo il critico, favorirebbe la circolazione dell’opera e la sua gestione da parte di altri, che potrebbero così, manipolarne l’interpretazione complessiva.

<sup>3</sup> cfr. F. Poli, *La scultura del Novecento*, Editori Laterza, Roma 2006

disgiuntamente dal luogo in cui sarà esposto ma come ambiente totalizzante. Partendo proprio da questo assunto si svilupperà, come già accennato, una branca dell'arte ambientale chiamata *Site Specificity*, che prevede la creazione di opere d'arte per alcuni luoghi specifici, dai quali non può essere separata, pena la perdita di significato dell'oggetto stesso.

Oltre alla realizzazione di grandi sculture, chiamate poi installazioni, l'arte ambientale comprende la creazione di veri e propri micro-ambienti, indipendenti dall'architettura originale degli spazi. Nei paragrafi a seguire, si è scelto di compiere una panoramica sugli sviluppi dell'arte ambientale, dagli esordi fino agli anni Cinquanta, includendo sia installazioni sia la realizzazione di ambienti slegati dal loro contesto architettonico. Questa scelta è dovuta al fatto che si ritiene, che entrambi i filoni abbiano svolto un importante ruolo nella formazione delle soluzioni estetiche approntate dalle Neoavanguardie.

Successivamente agli anni Sessanta invece, mi concentrerò specificatamente e solo, sui lavori e sui movimenti che inclusero nell'opera d'arte un legame con lo spazio architettonico, tralasciando quegli ambienti creati in forma indipendentemente dal luogo, come fecero ad esempio gli artisti californiani del Minimalismo.

In sintesi, la scelta qui effettuata è finalizzata a comprendere quali siano gli antecedenti artistici, che portarono gli artisti a includere la relazione spaziale nelle loro opere, quali furono gli sviluppi di queste ricerche, per proseguire poi nella comprensione delle conseguenze espositive dovute a queste scelte.

## I. Agli esordi dell'arte ambientale, le relazioni con lo spazio nelle avanguardie storiche

“L'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte”<sup>4</sup>.

Germano Celant

Con questa citazione, Germano Celant presenta l'idea fondante l'arte ambientale: il legame imprescindibile tra l'oggetto artistico e il suo contesto di creazione e di esposizione. Non può esistere un termine senza l'altro, dunque, il contesto è fondamento dell'arte ambientale, non suo semplice contenitore. Nessuno dei due termini – oggetto/contesto – agisce in modo indipendente, entrambi svolgono un ruolo nella significazione e nella comunicazione del messaggio estetico.

Comunemente si ritiene che questa relazione di reciproca sopravvivenza tra arte e ambiente (intesa sia come creazione di un ambiente vero e proprio, sia come opera d'arte che instauri delle relazioni con lo spazio), nonostante alcune posizioni critiche, abbia radici profonde nelle prime avanguardie storiche<sup>5</sup>.

Fino all'avvento del Novecento, l'oggetto era generalmente concepito isolato dal suo contesto e non erano state affrontate ricerche, che avessero incluso la trasformazione di uno spazio per fini artistici. I primi a cogliere tale facoltà furono i futuristi, nonostante la nascita ufficiale dei primi veri ambienti sia imputabile, secondo gli storici dell'arte, a Kurt Schwitters e al El Lissitzky.

---

<sup>4</sup> G. Celant, cit. in G. Celant, *Ambiente/Arte: Dal futurismo alla body art*, cit., p. 5

<sup>5</sup> Solitamente per avanguardia storica o prima avanguardia, si intendono i primi movimenti artistici e letterari fino all'avvento della Seconda Guerra Mondiale, che si posero in aperta rottura con il panorama culturale contemporaneo del Novecento. Gli artisti avanguardisti legarono la loro attività artistica ad un fermento politico e storico, nella convinzione che l'arte fosse una presenza attiva dentro la realtà, in grado di influire sugli sviluppi politici dell'epoca. Le avanguardie storiche si caratterizzarono per il carattere unitario dei gruppi, che espressero la loro identità attraverso dei manifesti programmatici. Cfr. E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2010

L'intenzione dell'arte futurista era quella di esplodere fuori dai confini monolitici della pittura e della scultura, per infondere l'idea di arte totale che prevaricasse i confini, abbracciando ogni aspetto della vita. Per i futuristi, doveva essere eliminata ogni separazione tra arte e vita e tra oggetto e contesto; questa divisione era combattuta da un'energia che usciva dall'oggetto estetico per invadere gli spazi, le persone e il contesto. La forza plastica dell'arte che deforma la realtà è al centro del *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912, in cui Umberto Boccioni parlò di "scultura d'ambiente", proclamando che "non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, poiché in essa la plastica si svilupperà prolungandosi per modellare l'atmosfera che circonda le cose". Per lo scultore, l'energia plastica s'irradiava dall'oggetto estetico; in effetti nelle sue stesse opere<sup>6</sup>, egli cercò di mettere in pratica questo proposito, evidenziando come l'ambiente sembrasse penetrare nella forma del soggetto, modificandola. Anche in alcuni quadri futuristi è possibile notare, attraverso i segni pittorici sulla cornice, come l'energia scaturita dal gesto artistico voglia uscire dal perimetro della tela per invadere, con la sua forza malleabile, tutto ciò che la circonda. Questo assunto fu poi efficacemente colto e teorizzato da Giacomo Balla e da Fortunato Depero nel loro manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1915, in cui i due artisti espressero la loro vocazione per l'ambiente degli spazi, tramite la convinzione che l'arte dovesse uscire dai confini dell'oggetto, per invadere gli spazi pubblici e privati della realtà:

“estensione dell'intervento creativo dall'opera oggetto all'opera come spazio capiente e penetrabile, uno spazio anzi esattamente vivibile nel suo quotidiano, sia privato che pubblico”<sup>7</sup>.

In effetti, a voler cancellare quell'aurea di alterità di un'arte separata dalla vita quotidiana, ci pensarono artisti come i già citati Balla e Depero, che realizzarono arredamenti sia per case private sia per alcuni locali del tempo, come ad esempio il *Bal Tic Tac* (1921) di Giacomo Balla e il *Cabaret del Diavolo* (1921-22) di Fortunato Depero (entrambi a Roma).

---

<sup>6</sup> Vedi l'opera *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1913).

<sup>7</sup> E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, cat. Mostra Mole Antonelliana, Comune di Torino, Torino 1980, p. 264, ora in F. Poli, *La scultura del Novecento*, cit., p. 160

Risulta però evidente, che questi fossero solo dei piccoli progressi in campo ambientale, giacché la ricerca spaziale futurista dimorava ancora nel “decorativismo” ottocentesco, poiché coinvolgeva elementi architettonici, come il muro o gli arredi, ancora in modo funzionale ad altri usi. In questi primi tentativi, non vi era ancora la volontà di apportare una modificazione della realtà, nel senso artistico, ma si parlava ancora di “abbellimento” di luoghi.

Il Futurismo fu un'avanguardia, di cui traspare ancora oggi la maniera artigianale di realizzazione degli ambienti, con un'attenzione alle tecniche dell'Ottocento, nonostante questi artisti fossero stati i primi a schierarsi a favore del progresso tecnologico. Inoltre, i futuristi non avevano la pretesa, attraverso le loro innovazioni, di raggiungere un grande numero di persone, poiché si rivolgevano a un pubblico pressoché borghese, legato agli ambienti artistici e quindi non esteso. Per una trasformazione consapevole di un ambiente a fini artistici, realizzato con tecniche industriali, si dovette aspettare le avanguardie successive.

Il Costruttivismo e il Suprematismo portarono nuova linfa vitale all'arte ambientale, sviluppandone i concetti fondanti. Diversamente dai futuristi che si rivolgevano a un pubblico borghese, gli artisti russi, sensibili agli stravolgimenti politici dell'epoca (la Rivoluzione russa), miravano a raggiungere una vasta fetta di popolazione. Per questi artisti, l'arte era concepita come motore di cambiamento, che non doveva rimanere chiusa negli ambienti dell'élite culturale, bensì doveva contribuire alle trasformazioni del contesto sociale. Si può intuire, come questi artisti non siano stati interessati alla decorazione e all'ideale borghese della bellezza, come lo erano invece i futuristi. Questa diversità degli artisti russi, li spinse a uscire dai canonici schemi artistici, per immaginare una scultura che potesse modificare lo spazio sociale e del lavoro. Vladimir Tatlin creò delle sculture nate per essere relazionate con l'ambiente reale, con la facoltà di modificarlo oltre i limiti della cornice o del piedistallo. Con i suoi “Controrilievi”, Tatlin concepì per la prima volta, un oggetto non più considerabile nella sua entità indipendente, ma in relazione con il luogo in cui viene esposto.



Ricostruzione del 1965 dell'*Ambiente dei Proun*  
(1923)

Nonostante questi primi interessanti esempi, è l'*Ambiente dei Proun* (1923) di El Lissitzky, realizzato per l'Esposizione Internazionale di Berlino, quello che viene considerato uno dei primi esemplari di arte ambientale della storia. El Lissitzky intuì la capacità di poter andare oltre alla singola dimensione dell'opera, per integrarla all'ambiente, realizzando un'opera che fosse al tempo stesso, contenuto e contenitore. Così facendo, egli riuscì a coniugare in un risultato finale, organico e innovativo, diverse discipline quali l'architettura, la scultura e la pittura, senza che queste potessero sembrare tra loro assemblate in modo eterogeneo. Inoltre, El Lissitzky concepì un'idea senza precedenti, ripresa molti anni dopo negli Stati Uniti diventando la pietra miliare dell'*Installation Art*<sup>8</sup>: la partecipazione attiva del pubblico in un'opera d'arte. L'artista stesso, quando realizzò la *Stanza per l'Arte Costruttivista* a Dresda nel 1926, affermò:

“Se in altre occasioni, passando davanti alle immagini sul muro, fu [il visitatore, N. d. t.] cullato dal dipinto in una certa passività, ora il nostro design dovrebbe rendere l'uomo attivo. Questo dovrebbe essere lo scopo della stanza”<sup>9</sup>.

Rispetto all'arte ambientale, il Neoplasticismo invece, puntava a imprimere uno statuto formale alle sue ricerche artistiche, per impedire che le opere fossero frutto di atti di carattere intuitivo. De Stijl<sup>10</sup> non accettava l'atto intuitivo come fulcro del processo

---

<sup>8</sup> Genere di arte visiva sviluppata dagli Settanta negli Stati Uniti, in cui le opere hanno una forte valenza tridimensionale, instaurando una forte relazione con lo spazio espositivo e prevedendo una partecipazione attiva del pubblico. Cfr. paragrafo “La nascita dell'*Installation Art* e del concetto di *Site Specificity*”

<sup>9</sup> J.H.Reiss, *From Margin to Center. The spaces of Installation Art*, MIT Press, Massachusetts 2001, p.42. Trad. della scrivente da: “If on previous occasions in his march- past in front of the picture- walls, he was lulled by the painting into a certain passivity, now our design should make the man active. This should be the purpose of the room”.

<sup>10</sup> De Stijl fu una rivista di arti plastiche nata nel 1917 nei Paesi Bassi, attorno alla quale si riunirono molti artisti del Neoplasticismo, come Pete Mondrian e Theo Van Doesburg.

artistico, ma cercava di strutturare linguisticamente l'idea, in modo tale che potesse essere standardizzata e riprodotta successivamente. Questo spiccato pragmatismo aveva origine nella provenienza del gruppo di artisti neoplasticisti dall'architettura e dal design in genere. Questa origine influenzò le loro opere attraverso il trasferimento di un metodo razionale proprio dell'architettura, alle discipline artistiche, in questo modo equiparandole. All'interno delle soluzioni ambientali modulate da colori e volumi primari, il gruppo integrò così bene l'arte con l'architettura che, sembrò non esserci più alcuna differenza. Alla ricerca formale di De Stijl, il Bauhaus<sup>11</sup> aggiunse la visione industriale, che ebbe il suo culmine nel 1925 a Dessau e all'Expo di Parigi, quando i tecnici e gli industriali divennero i veri protagonisti delle innovazioni in campo artistico, poiché le loro proposte furono le meno utopiche e le più realistiche tra le presenti.

Al rischio del Neoplasticismo e del Bauhaus di sconfinare nella meccanicità omettendo l'aspetto personale, si contrapposero la Metafisica e il Dadaismo. Come sostiene Germano Celant, tra le due correnti artistiche si possono ritrovare dei punti in comune:

“L'ambiente [...] è un elemento neutro disponibile a funzionare da supporto di una coscienza fantastica ed è a questa che si rifanno i metafisici e i dadaisti che, grazie al potere metaforico dei segni, non ritengono più necessario utilizzare il momento concreto, ma si stimolano a far emergere le valenze stupefacenti che giacciono silenziose nel reale”<sup>12</sup>.

Per i metafisici, la ricerca ambientale diviene un mezzo per evadere nell'immaginario, creando una sorta di “grotta delle meraviglie”<sup>13</sup>, una cavità protettiva in cui rifugiarsi dal mondo esterno ed esprimersi finalmente in libertà. Inoltre, per gli artisti metafisici la ricerca ambientale non ha alcuna valenza funzionale né sociale, rappresenta lo specchio dell'animo e di una realtà parallela negata.

---

<sup>11</sup> Scuola di architettura, arte e design fondata a Weimar nel 1919 da Walter Gropius, in seguito spostata a Dessau e a Berlino. Il termine genericamente designa anche una visione artistica dell'architettura e del design, influenzata dal Neoplasticismo.

<sup>12</sup> G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla body Art*, cit., p. 51

<sup>13</sup> *Ibidem*

1. Oltre il quadro: nuove interazioni tra arte contemporanea e spazio espositivo

“Il prodotto metafisico [...] non insegna alcunché, ma rivela un vedere [corsivo dell'autore] rispetto all'oggetto. L'ambiente appare allora visto da fuori e dal di dentro, nella sua determinazione spaziale e nella sua vita riflessa, quale luogo dove vivere e quale essere vivente”<sup>14</sup>.

A differenza dei metafisici, i dadaisti volevano comunicare al mondo le loro scelte di contrasto politico e di denuncia morale e sociale, consapevoli di possedere una visione diversa della realtà, determinati a ribaltarne le convenzioni. Profondamente convinti dell'unione tra arte e vita, gli artisti dada cercarono di uscire dai confini della normalità per risvegliare la creatività degli individui.

Un artista che rese la sua arte indissolubile dalla vita fu Kurt Schwitters, il quale creò un personalissimo microcosmo, sintesi estrema dell'arte totale e considerato un grande esempio di arte ambientale. L'opera in questione è il *Merzbau* (1923- 1937), iniziato nella casa dell'artista ad Hannover e poi interrotto, a causa della fuga di Schwitters in Norvegia, perché considerato artista “degenerato” dal nazismo. Il *Merzbau* (andato distrutto in un bombardamento nel 1943) rappresentava una sorta di specchio dell'animo di Schwitters.



Immagine dell'epoca del  
*Merzbau* (1923-1937)

Egli lavorò su quest'opera per anni, aggiungendo riferimenti non solo alla propria vita ma anche ad altri artisti dell'epoca, arrivando con la mole dell'opera, a occupare quasi tutto lo spazio della casa. Concretamente, il *Merzbau* consisteva di un assemblaggio di oggetti sviluppato attorno ad una colonna, alla cui sommità era collocata una bambola. In questa struttura, vi si trovavano vari anfratti e piccole caverne dedicate: alla famiglia, agli artisti a lui contemporanei, a soggetti letterari e addirittura a persone colpevoli di assassinio. L'aspetto più

interessante per il filo del discorso è soprattutto, il motivo che spinse Schwitters a realizzare un'opera così criptica. Il figlio raccontò come inizialmente tutto cominciò dalla volontà di legare semanticamente, i quadri appesi ai muri con le sculture sul pavimento e

---

<sup>14</sup> Ibidem

per farlo, Schwitters iniziò a collegare le opere con delle corde che poi, divennero le linee guida per le integrazioni di legno e in gesso. Alla base del progetto, vi era la precisa volontà di creare un ambiente, in cui gli oggetti potessero acquistare un nuovo significato, acquisito dalla loro integrazione nell'opera.

Un artista che lavorò molto sull'idea di installazione e sulla costruzione di ambienti fu Marcel Duchamp. Già nel concetto del *Ready-made*<sup>15</sup> è insita la relazione semantica tra l'oggetto estetico e il luogo in cui questo viene esposto, non sorprende quindi, che Duchamp abbia ripreso l'idea per la realizzazione di alcuni ambienti. Un celebre esempio è l'installazione *Sixteen Miles of String* (1942) alla mostra "First Papers of Surrealism" a New York, in cui Duchamp creò un groviglio di filo che attraversava l'intera mostra, avvolgendo le altre opere d'arte e costringendo il visitatore a districarsi, in quella che sembrava essere una ragnatela. In questo caso, assunse importanza l'allestimento, a sua volta opera d'arte, pensato per enfatizzare un significato comune e legante tra le opere in mostra<sup>16</sup>.

## II. L'arte ambientale del dopoguerra

La Seconda Guerra Mondiale rappresentò un forte momento di rottura, non solo dal punto di vista storico ma anche dal punto di vista artistico. Storicamente, con il secondo dopoguerra si considera chiusa l'esperienza delle Avanguardie cosiddette "storiche", che persero con gli anni la loro vitalità. L'avvento della guerra con la sua crisi dei valori, segnò definitivamente la fine delle illusioni degli artisti di riscuotere un seguito attraverso le loro opere, anche dal punto di vista politico e sociale. Inoltre, il conflitto determinò il declino dell'influenza dell'asse artistico europeo e la nascita di un nuovo centro mondiale per l'arte: New York. In America, si svilupparono dei movimenti che cercarono di dare all'arte nazionale una propria identità. A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, vi fu una ripresa dei valori di certe avanguardie storiche, declinati secondo una visione

---

<sup>15</sup> Il *Ready made* è un procedimento, con il quale si prelevano oggetti dalla quotidianità e si traslano in una dimensione artistica, innescando nuovi significati. L'inventore del *Ready made* fu Marcel Duchamp.

<sup>16</sup> Cfr. B. Altshuler, *The Avant-Garde in exhibition. New Art in the 20th Century*, University California Press, s.l., 1998

nuova e più individualistica. Storicamente, la ripresa di alcuni principi delle avanguardie storiche, rielaborati in chiave moderna, è stata chiamata neoavanguardia ed è solitamente riferita ai movimenti artistici a partire dal New Dada.

L'Action Painting solitamente non è ricordata per gli ambienti che gli artisti crearono, anche se, per certi versi, Jackson Pollock sviluppò un'arte, dilatata nello spazio da un punto di vista performativo. Tanto trascendentale era per Pollock il legame con il "fare artistico", che quando dipingeva entrava in uno stato di trance, riversando in modo tale la sua arte, non solo sull'oggetto artistico ma anche nell'ambiente. Si può affermare, che Pollock svincolò definitivamente l'idea del legame del "fare artistico" ad un supporto fisico, come ad esempio la tela, ponendo le basi per una visione performativa dell'arte e per una definitiva liberazione dell'artista da ogni vincolo oggettuale (vedi Arte Concettuale).<sup>17</sup>

A differenza di Jackson Pollock che influenzò l'arte ambientale da un punto di vista performativo, la ricerca di Lucio Fontana si connotò da un punto di vista sensoriale e architettonico. Lucio Fontana realizzò nel 1949 alla Galleria del Naviglio di Milano, un ambiente chiamato *Ambiente spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera*, in cui l'artista superò i limiti pittorici per realizzare uno spazio nero, modellato solo dalla luce di Wood<sup>18</sup>. La novità consiste nella differente relazione tra contenuto e spazio, il quale si svuota, disintegrandosi i propri confini nella luce e trasmettendo di conseguenza, nuove percezioni dello spazio esistente. Con Lucio Fontana, l'opera d'arte divenne intangibile, nei suoi ambienti questa si configurò attraverso la sua percezione, con la luce a donare materialità ai corpi. Lo stesso artista riferendosi al suo primo *Ambiente spaziale* del 1949, affermò:

"È stato il primo tentativo di liberarsi di una forma plastica statica. [...] L'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale"<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Cfr. G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla body Art*, cit., p. 74

<sup>18</sup> La Lampada di Wood, molte volte conosciuta anche come lampada UV, emette onde elettromagnetiche soprattutto ultravioletti, che rendono la luce fluorescente.

<sup>19</sup> L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, Skira, Milano 1999, ora in F. Poli, *La scultura del Novecento*, cit., p.167

Con Lucio Fontana, si superò il limite della ricezione contemplativa dell'opera, al contrario, questa iniziò a includere anche un'attiva partecipazione dei sensi, seppure in forma ancora molto semplice. Benché l'arte ambientale fosse nata molti anni prima, fino allora si erano considerate solo le tre dimensioni canoniche (altezza, lunghezza, profondità); l'opera d'arte era perciò intesa ancora come qualcosa di tangibile e fisico, sebbene in forma "diffusa" e non più meramente oggettuale. Queste innovazioni furono poi riprese da Yves Klein e dal gruppo Fluxus in Europa, ma soprattutto da Allan Kaprow e da John Cage negli Stati Uniti.

D'ora in poi, si entrerà in quella fase che i critici hanno definito come neoavanguardia, proprio perché nei nuovi movimenti artistici che si svilupparono in America dagli anni Cinquanta, vi era un riferimento alle avanguardie storiche, rielaborate in chiave nuova.

Uno di questi movimenti è il New Dada che, come suggerisce il nome, riprese alcuni temi del Dadaismo. In particolar modo gli artisti del New Dada, tra cui Robert Rauschenberg e Jasper Johns, fecero propria l'idea dell'*assemblaggio* rivisto in chiave metropolitana, come espressione di una società corrotta dal consumismo e di conseguenza, produttrice di grandi quantità di rifiuti. In realtà, il New Dada non produsse mai opere ambientali, nonostante i *Combine Paintings* di Rauschenberg occupino lo spazio con una valenza totemica, ma fu importante per lo sviluppo degli *environments* di Allan Kaprow. Il legame tra i due artisti è indubbiamente dovuto ai materiali utilizzati. La "Junk Culture", letteralmente "cultura della paccottiglia, della spazzatura", aveva trovato espressione nella cultura metropolitana di New York, a partire dal New Dada. L'esposizione di elementi presi dalla spazzatura saldava il legame tra arte e vita e l'annesso rifiuto per la rappresentazione, pensata come modalità estetica tipica dell'istituzione del museo, colpevole a sua volta, di allontanare l'esperienza artistica dalla vita. L'uso di materiali rigettati dalla città si presentava come una novità, come una sorta di presa di distanza dal mondo "prezioso" dell'arte che, secondo questi artisti, risultava distante dalla realtà. Quando Kaprow realizzò i suoi primi *environments*, conosceva bene l'esperienza dadaista e in particolar modo, il *Merzbau* (1923- 1937) di Kurt Schwitters. L'aspetto originale di Kaprow, diversamente da Schwitters, era la provenienza dei materiali delle sue opere dai

rifiuti della città, in cui vi tornavano, una volta conclusa l'esposizione. L'artista molte volte non prevedeva che l'ambiente fosse conservato dopo il suo disallestimento, questo aspetto era dovuto evidentemente anche alla natura effimera e provvisoria dei materiali<sup>20</sup>. I materiali utilizzati rappresentavano assai bene l'istinto animale della città, visto nel suo essere scandaloso, anonimo e banale.

Già negli anni Cinquanta, Kaprow aveva previsto delle attività per il pubblico ma solamente con gli *environments*, l'artista si dedicò alla costruzione di veri e propri ambienti, dove la partecipazione del visitatore era attesa e voluta. Per Allan Kaprow, la ricezione estetica non doveva più essere passiva e contemplativa ma attiva e stimolata dall'opera, la cui essenza effimera poteva instillare un senso di angoscia nel pubblico, spaventato dall'idea di poter urtare o rompere casualmente l'opera d'arte durante la partecipazione. Così facendo, Kaprow rompe il sodalizio sacro tra pubblico e aurea intoccabile dell'opera, obbligando il visitatore a diventare parte dell'esperienza artistica, modificandola a sua volta.

Nonostante Kaprow non si fosse mai politicamente schierato, questo aspetto partecipativo delle sue opere è stato considerato da molti critici, come espressione di un senso democratico<sup>21</sup>, quasi l'artista avesse voluto criticare sottilmente l'era McCarthy<sup>22</sup>. Meno di una decina di anni dopo, la partecipazione del pubblico divenne ancora più squisitamente politica, inserendosi all'interno delle campagne di opposizione alla guerra in Vietnam del 1969. Attraverso l'arte ambientale, si poteva dunque rompere le barriere tra le classi sociali, poiché chiunque era invitato alla partecipazione, senza distinzione di classe, ceto, razza, ecc. In qualche modo, gli artisti cercarono di veicolare l'idea che, se il pubblico avesse potuto diventare attivo in un campo come l'arte, dal quale era sempre

---

<sup>20</sup> Kaprow manifestò molte volte il suo allarmismo per la paura di incendi in mostra, tanto che, spesso spruzzava sulle opere un liquido non infiammabile.

<sup>21</sup> Cfr. Reiss, *From Margin to Center. The spaces of Installation Art*, cit., p.16

<sup>22</sup> Joseph McCarthy (1908-1957), politico statunitense e senatore repubblicano negli anni Cinquanta, diventò famoso per la sua "caccia alle streghe" di possibili dissidenti o spie comuniste all'interno del Dipartimento di Stato, oltre che nel mondo dello spettacolo e dell'arte. Oggi si ricorda questa spietata tendenza anticomunista, con il termine di "Maccartismo".

stato allontanato, allora avrebbe potuto anche trasferire questo suo atteggiamento nei processi democratici dello stato<sup>23</sup>.

Uno dei primi *environment* di Kaprow fu *Beauty parlor* (1957-1958), in cui i visitatori furono invitati ad addentrarsi in un fitto ambiente, composto di vari oggetti prelevati dalla strada, come stoffe, lampadine e vetri rotti; tutto abbinato con odori chimici, emanati da un ventilatore e accompagnati da suoni elettronici, che rendevano l'esperienza estetica multisensoriale.

Un altro fattore decisivo per la riuscita di un *environment* era lo spazio in cui costruire l'ambiente, come si può vedere in *Garage* del 1960, installato in un parcheggio sotterraneo. La scelta attenta degli spazi espositivi spinse Kaprow e altri artisti, a rifiutare le gallerie più note e commerciali per quelle più indipendenti e sperimentali, dove avere libertà di agire, anche non commercializzando l'opera alla conclusione della mostra.

Nel 1961 Martha Jackson organizzò una mostra presso la sua galleria intitolata "Environment, Situation, Space", che aprì ufficialmente la strada alla diffusione dell'arte ambientale negli Stati Uniti. Nello stesso periodo di nascita degli *environment*, Allan Kaprow si spinse oltre, fino a teorizzare e a diffondere un nuovo genere: l'*Happening*, per varcare definitivamente la soglia tra arte e vita, come si può evincere in questa affermazione:

"Gli *environment* hanno incorporato subito l'idea di cambiamenti interni durante la loro presentazione. I normali spettatori sono diventati partecipanti attivi di questi cambiamenti. Qui la tradizionale nozione dell'artista creatore individuale è sospesa in favore di un tentativo collettivo. Ma 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 in cui erano collocati. Dovevano uscire dal troppo chiuso contesto dell'arte per

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 72

immergersi nella natura e nella vita urbana. Ma a sto punto si sono trasformati in happening”<sup>24</sup>.

Secondo Matteo Chini, l’*Happening* si differenzia dall’*environment* in questo modo, risultando esserne un’evoluzione:

“Lo Happening- letteralmente “avvenimento” – è una manifestazione di tipo teatrale che coinvolge gli attori (performers) e il pubblico all’interno di uno spazio legato alla realtà sociale a cui appartiene. Da questi eventi, che si svolgono generalmente in più parti sotto l’attenta regia dell’artista, si differenzia l’*environment* -letteralmente “ambiente”-, uno spazio riempito di detriti o di oggetti vari nel quale il pubblico si può muovere liberamente e che si potrebbe definire come una sorta di happening immobile”<sup>25</sup>.

Da quanto detto, bisogna però evidenziare, che nell’*Happening* di Kaprow non vi era ancora una rigida regia dietro all’evento, come accadde più tardi per la *Performance*, anzi, il pubblico era libero di muoversi spontaneamente. Con l’*Happening*, si varcò per la prima volta la soglia delle tre dimensioni canoniche di una rappresentazione o di un’opera, si incluse, infatti, anche la quarta dimensione: il tempo, diversamente dagli *environment*, caratterizzati piuttosto da un forte legame con lo spazio.

Riguardo alla Pop Art, in particolare due artisti si dedicarono alla ricerca ambientale e furono George Segal e Claes Oldenburg, amici legati ad Allan Kaprow, con il quale esposero molte volte.

Claes Oldenburg realizzò degli ambienti in cui, a differenza di Kaprow, lo scopo era volto al rovesciamento linguistico degli oggetti del consumo di massa,



*The Store* (1961) con Claes Oldenburg

---

<sup>24</sup> A. Kaprow, “Introduction to a theory”, *Bull Shit*, ottobre - novembre 1991, ora in F. Poli, *La scultura del Novecento*, cit., p. 170

<sup>25</sup> M. Chini, *Pop Art*, Giunti Editori, 2003, p. 50

attraverso l'ironia. Celebre è il suo ambiente *The Store* (1961), in cui Oldenburg si propose come venditore di oggetti rappresentativi della cultura di massa da lui stesso prodotti, ai visitatori, che si trasformarono virtualmente in acquirenti di oggetti artistici.

George Segal sembra invece proporre un *environment* in direzione opposta rispetto a quelli di Kaprow, in cui alla fluidità dell'evento artistico, si contrappone la ieraticità e la malinconia dei suoi calchi congelati nel tempo della realtà quotidiana.

In Europa nello stesso periodo, si svilupparono delle correnti per certi versi simili. In Francia, Arman iniziò una procedura di accumulazione di oggetti, parallelamente agli sviluppi del New Dada negli Stati Uniti, rifacendosi però a Kurt Schwitters. Per quanto riguarda la ricerca nell'arte ambientale, egli creò un suo ambiente *Le Plein* del 1960 a Parigi, in cui ricoprì la galleria di ogni possibile cianfrusaglia e oggetto proveniente dalla strada e donati dai suoi amici pittori, perché Arman insieme agli altri oggetti, espose anche cinquanta dipinti di artisti suoi contemporanei.

Al senso claustrofobico dato dall'ambiente di Arman, si contrappose il vuoto mistico di Yves Klein, egli infatti, credeva in una sorta di nirvana dove poter entrare in contatto con il proprio essere. Yves Klein fondò la sua attività artistica sull'idea di una realtà mistica oltre alla rappresentazione, idea che mise in pratica nel suo *Le Vide* del 1958 presentato a Parigi, dove in realtà non espone nulla di materiale. La galleria era vuota e le uniche presenze erano i muri perimetrali. Per Klein, il visitatore all'ingresso della mostra doveva cogliere il senso artistico che aleggiava nell'aria, una sorta di energia sprigionata dall'essenza artistica immateriale. Lo spazio architettonico della galleria divenne il contenitore di qualcosa d'impalpabile che aleggiava nell'aria: l'arte.



La vetrina della galleria con l'opera *Le Plein* (1960) di Arman

Infine per terminare, nel 1962 fu organizzata una mostra in Olanda, allo Stedelijk Museum di Amsterdam, in cui per la prima volta furono raggruppati molti artisti che in quegli anni si stavano dedicando alle ricerche d'arte ambientale in Europa e negli Stati Uniti. La mostra, a cura di Willem Sandberg (all'epoca direttore del museo), si chiamò "Dylaby", unione del nome *Dynamic Labyrinth*, in cui il focus fu rivolto alla progettazione di ambienti e alla ricezione di questi ultimi da parte del pubblico.

Fino a questo momento, sono stati elencati movimenti e artisti che realizzarono intensamente opere d'arte ambientale dal secondo dopoguerra e che, ad eccezione forse di Fontana, utilizzarono lo spazio espositivo sempre come luogo da modificare e da adattare per creare ambienti diversi da quelli usuali della galleria. Con il Minimalismo, come si vedrà nel prossimo paragrafo, la dialettica con lo spazio non modificato della galleria divenne di fondamentale importanza per la loro ricerca estetica.

### III. La scultura minimal nello spazio

Nell'ambito delle neoavanguardie, il Minimalismo fu uno dei gruppi che attuò un recupero cosciente ma al tempo stesso rivoluzionario, di alcuni aspetti delle avanguardie storiche. Rispetto allo studio dell'arte ambientale, gli artisti dal 1965 al 1969 non crearono ambienti, la loro importanza è riconosciuta nell'aver ridato dignità alla relazione tra l'opera d'arte e l'architettura, in cui la scultura è inserita. Ponendo l'accento sullo spazio, i minimalisti hanno aperto la strada a molte ricerche museologiche degli anni a seguire; in particolare, hanno posto l'accento sulla necessità di avere uno spazio che comunichi con l'opera. Per questo motivo, ritengo che un approfondimento sul Minimalismo sia d'obbligo per comprendere gli sviluppi che portarono alla creazione di un nuovo modello espositivo, non più basato sulla neutralità dello spazio.

In questo paragrafo mi concentrerò in particolare, sullo studio dei tratti comuni degli artisti che realizzarono sculture o installazioni tra il 1965 e il 1969, mentre non parlerò della declinazione successiva del Minimalismo, riferita alla strutturazione di veri e propri

ambienti indipendenti dallo spazio, i cui fautori furono essenzialmente artisti californiani dal 1967 al 1970. Questa scelta è giustificata dal fatto che, queste ultime ricerche furono finalizzate alla creazione di ambienti totalmente indipendentemente dall'architettura esistente e dal contesto.

Il Minimalismo nasce negli Stati Uniti nei primi anni Sessanta, precisamente la prima mostra collettiva del gruppo risale al 1965, anno in cui venne presentata al pubblico *Shape and Structure* alla Tibor de Nagj Gallery di New York. Al 1966 risale invece la rassegna *Primary Structures. Younger American and British Sculptors* organizzata al Jewish Museum di New York, che legittimò formalmente i lavori degli artisti minimalisti, evidenziandone le differenze con altri scultori americani ed inglesi dell'epoca.

Tra gli artisti minimal Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Tony Smith, vi furono indubbiamente molte differenze ma si possono rilevare anche dei tratti comuni. Il Minimalismo recuperò dalle avanguardie storiche, artisti e modelli tra loro molto diversi, combinandoli grazie ad una nuova visione storica. Oltre ai chiari riferimenti al Neoplasticismo di Piet Mondrian, anche Costantin Brancusi e Marcel Duchamp



*Alloy Square* (1970), Carl Andre, Collezione Privata

giocarono un ruolo chiave nella formazione di un nuovo lessico che, a differenza di quello delle avanguardie, non aveva più pretese di essere universale, ma declinato rispetto ai contesti diversi. Oltretutto, in aperta opposizione alla repressione nordamericana del Comunismo, vennero riscoperti artisti come Tatlin e Alexander

Rodchenko che, con le loro opere fornirono un'alternativa storica ai modelli modernisti degli anni Sessanta.

Rispetto all'arte modernista che ormai stava esaurendo completamente la sua carica innovatrice, il Minimalismo si presentò come una rivoluzione. Gli artisti minimal ammiravano gli elementi geometrici, cubici e monolitici, non per la volontà di creare

nuove forme, ma per ritrovare l'energia originaria dell'impatto fisico e percettivo dell'opera. La Minimal Art si contrappose pienamente alla centralità dell'artista *informale*, per riportare al centro dell'attenzione lo spettatore. L'opera d'arte non era più espressione dell'io dell'artista che anzi, scompare dietro la produzione industriale e seriale delle opere<sup>26</sup>. I minimalisti affidarono molto spesso la creazione delle opere a dei collaboratori, proprio per limitare ogni tipo di riconoscimento nella figura dell'artista. L'opera veniva quindi modellata in termini di ricezione, invece che da un punto di vista formale e categorico. La ricezione da parte dello spettatore è tanto più diretta, quanto più la forma si presenta neutra ed essenziale<sup>27</sup>. Contraendo i significati interni all'opera, questa si apre all'ambiente e al pubblico, che è colui che la struttura, insieme all'orientamento nella sala e alla luce che la illumina. La struttura dell'opera minimal è in continuo movimento, dimostrando la sua essenza ambigua e relativa rispetto all'ambiente. L'opera non è più autonoma e l'essere umano è spinto ad esplorare la percezione di un intervento, in uno spazio definito.

Attraverso il Minimalismo, si contraddisse l'idea di qualità per un maggiore focus sull'“interesse” che l'opera destava nello spettatore, quindi nel suo modo di trasgredire le convenzione. Le stesse dimensioni di queste opere esprimevano un'urgenza nel sistema dell'arte, ossia l'incapacità di definire convenzionalmente come scultura o pittura questi oggetti. La differenza fondamentale tra una scultura tradizionale e un'opera minimal è il rifiuto dell'idea da parte degli artisti, che una scultura sia “senza luogo”, collocabile in e per, ogni contesto. Gli artisti minimal riuscirono a ridefinire l'opera in termini di collocazione spaziale; attraverso una stretta relazione tra opera, architettura e spettatore gli artisti raggiunsero il loro scopo artistico<sup>28</sup>. L'incapacità di definire queste sculture – che solo anni dopo verranno definite come “installazioni” – entro dei limiti dimensionali, fa sì

---

<sup>26</sup> La serialità o la ripetizione del modulo aiuta a comprendere le sfumature percettive dell'opera.

<sup>27</sup> La percezione non potrà essere “pura” in senso stretto, poiché sempre “corrotta” da altri fattori che si accavallano, come il colore (nonostante i colori delle opere minimal siano sempre quelli dei materiali, quindi molto neutri), la dimensione, ecc.

<sup>28</sup> Le opere minimal vengono collocate direttamente sul pavimento o sulle pareti, senza l'utilizzo di alcun piedistallo, sfruttando le caratteristiche fisiche del luogo (angoli, soffitti, ecc).

che l'unico riferimento sia il corpo umano, che di volta in volta, ridefinisce gli spazi e la scala di misura di queste opere.

“Il paradossale contestualismo [sic] dei Minimalisti passa attraverso l'imposizione di una geometria “altra” che non misura gli elementi in gioco ma aspetta di essere proporzionata da chi reagisce alla sua provocazione dimensionale”<sup>29</sup>.

Con questi esiti, nacque una forte critica nei confronti dell'istituzione arte, sia perché le grandi dimensioni delle opere non permisero una grossa commercializzazione, sia per il loro carattere specificatamente legato ad luogo e sia per il carattere interattivo dell'opera d'arte<sup>30</sup>. Correnti artistiche che radicalizzarono questo conflitto con il sistema, portando ai massimi storici la volontà di uscire dai luoghi deputati all'arte, furono la *Land Art* e la *Process Art*.

In conclusione, si può intuire come le opere minimaliste abbiano bisogno di lunghi tempi d'osservazione, come Giorgio Cortenova afferma nell'introduzione ad una mostra di capolavori dell'Arte Minimal della Collezione Panza:

“promuove insomma uno sguardo più ricco e completo, più sensibile accorto. O meglio ne promuove la sensibilità. Quest'ultima è intesa nella sua forma più vasta ed esauriente, in grado di coniugarsi con la psiche e con un tempo che recupera il passato, si radica nel presente e si proietta nel futuro. Appunto i tempi della coscienza. [...]La grandezza storica del minimalismo consiste invece nell'aver determinato un territorio intrigante e risentito, alternativo all'esproprio delle coscienze che costituiva e costituisce il rischio, limite o comunque il problema delle moderne civiltà industriali”<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> P. Valle, *Paesaggio non indifferente- 1*, [www.architettura.it/artland/20030425/index.htm](http://www.architettura.it/artland/20030425/index.htm), ultima data di consultazione: 10 gennaio 2013.

<sup>30</sup> Alcune sculture - pavimento di Carl Andre (1935) ribaltarono l'idea di fruizione dell'opera in termini contemplativi, perché permettono un contatto diretto con lo spettatore, che può camminarci sopra.

<sup>31</sup> G. Cortenova, G. Panza di Biumo (a cura di), *La percezione dello spazio: arte minimal della collezione Panza dal Guggenheim di New York*, Electa, Milano 2001, pp. 12, 14.

#### IV. La nascita dell' *Installation-Art* e del concetto di *Site Specificity*

Uno dei grandi esiti del Minimalismo fu gettare le basi per un'evoluzione degli *environments* e delle sculture minimal in un nuovo genere d'arte, ancora oggi molto controverso, chiamato *Installation Art*<sup>32</sup>.

Nonostante sia stata così chiamata molti anni a seguire, la storia dell'installazione ha avuto origine proprio nei fermenti artistici degli anni Sessanta. Alla fine degli anni Sessanta, l'installazione fu spesso confusa con l'arte ambientale, da cui ad ogni modo, assorbì molti spunti. Così andò anche per la prima mostra istituzionale organizzata al Museum of Modern Art di New York nel 1969, dopo le forti pressioni esercitate da parte dell'Art Workers' Coalition<sup>33</sup>. La mostra, che inizialmente doveva chiamarsi "Environments", si chiamò infine "Spaces" (a cura di Jennifer Licht), anche alla luce delle nuove scoperte astronomiche del tempo<sup>34</sup>. L'aspetto indubbiamente più importante fu che, per la prima volta, le installazioni venivano esposte in un luogo istituzionalizzato, come il museo. Fino ad allora, gli artisti avevano esposto le loro installazioni fuori dai circuiti commerciali e istituzionali, precisamente in spazi "alternativi", sia per scelta sia perché spesso furono boicottati dal sistema ufficiale.

Alla fine degli Sessanta, fiorirono a New York questi spazi "alternativi", la cui originale funzione fu riconvertita ad espositiva per rispondere ad una radicale necessità, da parte degli artisti, di uscire dai luoghi convenzionali. Questa volontà di uscire dagli schemi portò alcuni artisti a scegliere luoghi poco raggiungibili e incontaminati, sviluppando così la *Land Art*, mentre altri scelsero di rimanere in città, esponendo in spazi normalmente non deputati all'esibizione artistica. Questa nuova tendenza affondava le sue radici nella dichiarata necessità di indipendenza dal sistema, che molti artisti all'epoca reclamavano. Spesso i musei si dimostrarono non ancora pronti ad effettuare un atto di fede nei

---

<sup>32</sup> Molti autori non sono ancora concordi nel definire l'*Installation Art* come genere artistico.

<sup>33</sup> Influyente gruppo di artisti, registi, musicisti, attivo a New York dal gennaio 1969. Il loro scopo era di fare pressione sulle istituzioni, in particolare sul Museum of Modern Art, affinché gli artisti fossero inclusi in misura maggiore nel sistema dell'arte, attraverso processi democratici e trasparenti.

<sup>34</sup> Il 1969 fu anche l'anno del primo sbarco dell'uomo sulla luna. La navicella statunitense con gli astronauti americani, tra cui il famoso Neil Armstrong, sbarcò sulla luna il 21 luglio 1969.

confronti dell'artista, la cui opera non più selezionata ante tempo, veniva montata e allestita direttamente sul luogo espositivo a pochi giorni dall'inaugurazione. Così facendo, l'artista e la sua installazione rischiavano di mettere in dubbio alcuni fondamenti del museo, spostando il fulcro del potere decisionale dalla curatela alla produzione artistica, giungendo in questo modo, quasi a trasformare l'istituzione in un laboratorio creativo.

In seconda battuta, esporre in un luoghi non neutrali - come lo erano edifici inizialmente nati per altre funzioni - implicava nuove relazioni semantiche e al tempo stesso, non imponeva quella forzata ricezione dell'arte distante dalla realtà, di cui i musei erano i fautori. Gli artisti ebbero la possibilità di sperimentare lontano da ogni limite fisico - facendo buchi sul pavimento, tagliando gli angoli dei muri - e dal peso storico- critico che un'istituzione museo imponeva in ogni confronto. Inoltre, questi luoghi "alternativi" offrirono spazi talmente ampi che un museo spesso non poteva permettersi, nei quali le installazioni potevano interagire liberamente con lo spettatore. Non furono soltanto motivazioni di stampo artistico ma anche di carattere politico, che fecero allontanare gli artisti dai "templi" dell'arte, rei di intrattenere notevoli relazioni con i magnati della guerra in Vietnam, in corso a fine anni Sessanta. Un ruolo di primo piano fu giocato dalla volontà degli artisti, di spezzare la catena del capitalismo e della mercificazione dell'arte, per i quali, installazioni create specificatamente per un luogo, risultavano impossibili da commerciare.

Dopo la mostra del 1969 ("Spaces"), al Museum of Modern Art non ci fu nessuna esposizione dedicata alle installazioni per una ventina d'anni ma solo dei *Project Series*, che avevano lo scopo di ribadire una sorta di carattere sperimentale del museo, che cercava di proporsi come laboratorio estetico contemporaneo.

Pur non essendo ancora stato accettato ufficialmente nelle collezioni e nelle esposizioni dei circuiti istituzionali, negli anni Settanta l'installazione trovò ospitalità nelle gallerie più attente alla nuove ricerche.

Gli anni Ottanta videro invece, un ritorno ai generi più tradizionali, in particolare a quello della pittura. Nonostante questo leggero affievolimento della tendenza, le installazioni non scomparirono mai del tutto, per fare ritorno in grande stile dalla seconda metà degli

anni Ottanta. Questa nuova linfa vitale fu alimentata infine dal riconoscimento da parte delle istituzioni di questo genere d'arte, con l'affidamento a Jenny Holzer nel 1990, della rappresentanza del Padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia, grazie anche alla presenza massiccia di installazioni a Documenta 9, del 1992 a Kassel in Germania. Oltre a ciò, si aggiunse il fatto che il MoMA (Museum of Modern Art, New York) nel 1991 organizzò la mostra "Dislocations" (a cura di Robert Storr), la prima con installazioni dal lontano 1969, anno di "Spaces".

Si può affermare che l'installazione fondò un nuovo tipo di arte, perché non risultava incasellabile in nessun altro genere conosciuto precedentemente. E' evidente che un'installazione non si possa considerare una scultura, giacché fortemente caratterizzata dalla tridimensionalità e dal fatto che, almeno inizialmente, fu pensata per essere un connubio con il suo luogo di creazione. Infatti, il concetto di installazione è sempre stato legato a quello di *Site Specificity*. Questo termine indica che un'opera è realizzata specificatamente per un luogo, dal quale non può essere rimossa, se non per essere distrutta, come infatti affermò Robert Barry in un'intervista del 1969:

“[l'installazione è stata] fatta per soddisfare il luogo per cui è realizzata. Non possono essere rimosse, se non per essere distrutte”<sup>35</sup>.

Il concetto di *Site Specificity* fu chiaramente ripreso dal Minimalismo che, influenzò non poco la relazione dell'opera con lo spazio. Sempre dall'arte minimal e in genere dall'arte ambientale, fu ripresa la concezione del legame d'interazione tra lo spettatore e l'installazione la quale, a sua volta, ha ragione d'esistere se può entrare in contatto con il pubblico. L'interazione a volte crea le condizioni ideali per una trasformazione nell'installazione, elemento che ci trasmette l'idea della quarta dimensione, già preannunciata dagli *Happening*. Molte sono quindi, le differenze con la scultura

---

<sup>35</sup> R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1996, XI.

Trad. della scrivente da: “[installation was] made to suit the place in which it was installed. They cannot be moved without being destroyed”.

tradizionale, oltre ovviamente ai materiali utilizzati sempre più eterogenei e quasi sempre prelevati dalla realtà.

L'installazione e il concetto di *Site Specificity* si sono evoluti negli anni, in maniera considerevole. Già negli anni Settanta, il concetto si era trasformato gradualmente verso quello di *expanded site*<sup>36</sup>, ossia quando un'opera è relazionata al luogo non nel senso fisico ma da un punto di vista contestuale e culturale, rappresentato dal sito. Così avvenne per la Critica Istituzionale effettuata da parte di artisti come Hans Haacke e Daniel Buren.

Se negli anni Settanta, l'immovibilità dell'opera era parte essenziale del prodotto artistico stesso, oggi questo aspetto viene spesso arginato dagli artisti contemporanei che considerano la loro opera creata, non per un luogo ma in relazione ad un contesto intertestuale. L'autrice Miwon Kwon individua nel suo libro tre tipologie di *site specific*:

“nelle pratiche artistiche avanzate negli ultimi trent'anni, la definizione operativa del sito è stata trasformata da un luogo fisico, legato al suolo, fisso, effettivo ad una discorsivo, fluido, virtuale. [...] Così, i tre paradigmi del *site specific* che ho schematizzato qui - fenomenologico, sociale/istituzionale e discorsivo - anche se presentati in modo cronologico, non sono tappe ordinate di una traiettoria lineare di sviluppi storici”<sup>37</sup>.

Riguardo al “sito discorsivo”, l'autore James Meyer ne parla chiamandolo *functional site*, partendo dall'idea che il sito fisico sia solo funzionale ad altri significati:

“In contrasto, il sito funzionale può o non può comportare un luogo fisico. Lo fa non certo privilegiando il posto [corsivo dell'autore]. Invece, è un procedere, un'operazione che si verifica tra i siti, una mappatura delle filiazioni istituzionali e testuali degli organismi che si

---

<sup>36</sup> Cfr. J. Meyer, “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity”, E. Sudeburg (a cura di), in *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minnesota 2000, p.27

<sup>37</sup> K. Miwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2004, p. 30

Trad. della scrivente da: “[...]In advanced art practices of the past thirty years the operative definition of the site has been transformed from a physical location- grounded, fixed, actual- to a discursive vector- ungrounded, fluid, virtual. [...]Thus, the three paradigms of site specificity I have schematized here- phenomenological, social/institutional, and discursive- although presented somewhat chronologically, are not stages in a neat linear trajectory of historical development”

muovono tra di loro. Si tratta di un sito informativo, un palinsesto di testi, fotografie e registrazioni video, luoghi fisici e cose: un sito allegorico”<sup>38</sup>.

Negli anni quindi, il concetto di *Site Specificity* è progressivamente cambiato fino a perdere quasi totalmente il suo iniziale significato. Rispetto alla riflessione sul riutilizzo di edifici industriali come luoghi per l'esposizione contemporanea, ritengo che molti degli artisti che spesso lavorarono in questi spazi così particolari, abbiano risentito e tutt'ora risentano dell'influenza di sedi così espressive e poco neutre. Perciò, penso che il concetto di *Site Specificity* così come era stato inizialmente formulato negli anni Sessanta-Settanta, sia per alcune occasioni ancora valido, soprattutto in quei luoghi così caratterizzati da imporre un confronto quasi inevitabile tra l'opera e l'architettura.

---

<sup>38</sup> J. Meyer, “The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity”, cit., p.25

Trad. della scrivente da: “In contrast, the functional site may or may not incorporate a physical place. It certainly does not *privilege* this place [corsivo dell'autore]. Instead, it is a proceed, an operation occurring between sites, a mapping of institutional and textual filiations and the bodies that move between them. It is an informational site, a palimpsest of text, photographs and video recordings, physical places, and things: an allegorical site”.

## CAPITOLO 2

### L'istituzione museale e l'artista contemporaneo

**N**egli anni Cinquanta del Novecento, il rapporto tra artista e museo si incrinò criticamente, mettendo in discussione la definizione delle istituzioni nel campo culturale. La collaborazione tra artista e spazio espositivo, sembrò essere messa in crisi. Specie negli Stati Uniti, gli artisti sentirono il bisogno di poter scegliere e intuirono la possibilità di evolvere la loro posizione, spesso succube nei confronti delle istituzioni. L'artista si emancipò dal potere delle lobby museali, per riprendersi il controllo dell'esposizione delle proprie opere. Negli Stati Uniti, rispetto a questa rinnovata indipendenza espositiva, Donald Judd fu colui che ha saputo dare forma alle sue idee, concretizzandole nel progetto della Fondazione Chinati a Marfa.

In un rapporto dialettico e contrapposto tra artisti e museo si situa invece, il gruppo della Critica Istituzionale, ramo dell'Arte Concettuale, che fece del confronto critico con le istituzioni, il proprio soggetto artistico.

Nell'economia della mia ricerca, questa visione contrapposta tra artisti e i musei, aiuta a comprendere quali siano le basi storiche e culturali per "un'uscita dai musei" degli artisti, verso realtà alternative per l'esposizione d'arte contemporanea. Grazie alle ricerche e alle battaglie condotte ancor'oggi, ma soprattutto negli anni Sessanta e Settanta dagli artisti di cui si parlerà, si sono potute esplorare strade non convenzionali, che hanno permesso ad edifici nati per tutt'altro scopo di essere considerati sedi ideali per esporre l'arte dei nostri giorni.

### I. L'idea dello spazio espositivo per Donald Judd e la Chinati Foundation

Un'artista che fece della modalità espositiva delle opere d'arte, una parte importante della sua ricerca artistica fu Donald Judd. Questo artista si trovò molto spesso a criticare il sistema dell'arte degli anni Sessanta e Settanta, radicalizzando tanto le sue idee, da avere il coraggio di realizzare un progetto estremamente innovativo: la Fondazione Chinati.

A partire dal 1971, Donald Judd iniziò a trascorrere molti mesi nella piccola cittadina di Marfa, nel sudovest degli Stati Uniti in Texas. In questo piccolo paese nel deserto, Judd iniziò ad acquistare i primi immobili, a cui ne seguirono molti altri negli anni, intraprendendo quell'idea concepita già da tempo, di realizzare finalmente un luogo espositivo a lui congeniale. Dal 1974, Judd iniziò a esporre le sue opere in maniera



Fondazione Chinati, Marfa, U.S.A.

permanente in questo nuovo contesto, continuando al tempo stesso con i lavori di restauro degli edifici acquistati. Nel 1978 Donald Judd concluse un contratto con la DIA Art Foundation<sup>1</sup> di New York, che finanziò l'acquisto di nuovi immobili a Marfa, tra cui alcuni edifici della vecchia base americana di Fort D.A. Russel, da anni chiusa e abbandonata. Nel corso della sua impresa, Donald Judd incontrò il sostegno di Philippa de Menil, illuminata ereditiera fondatrice della DIA Art Foundation, già finanziatrice di altre installazioni di *Land Art* e *Site Specific Art*, come il *The Lightning Field* (1977) di Walter De Maria. Purtroppo, il sostegno della DIA Art Foundation non durò a lungo, a causa di problemi finanziari il contratto con Donald Judd fu rinegoziato già nel 1984. Dal 1986 fu possibile chiamare il "Marfa project" (così era chiamato dalla DIA Art Foundation) come Fondazione Chinati, in onore della montagna vicina alla cittadina texana. L'anno seguente si inaugurò ufficialmente la fondazione, nonostante i lavori non fossero stati conclusi e abbiano proseguito fino al

---

<sup>1</sup> La DIA Art Foundation è un'organizzazione no profit, fondata nel 1974 a New York, con il compito di sovvenzionare, valorizzare e proteggere progetti nel campo dell'arte contemporanea.

2000, concludendosi con la creazione di un'installazione di Dan Flavin, ben sei anni dopo la morte di Donald Judd avvenuta nel 1994.

Ciò che spinse Donald Judd ad essere così riluttante nei confronti delle modalità espositive dei suoi tempi, quindi dei musei in genere, fu paradossalmente la poca attenzione che, secondo il suo parere, veniva riservata all'arte contemporanea e alla sua interiorizzazione. Judd pensava che il circuito delle mostre temporanee assomigliasse più, come genere, a un divertente luna park, invece che offrire al pubblico una reale opportunità di apprendimento. Judd era convinto che la conoscenza di un'opera si potesse raggiungere dopo una lunga meditazione e dopo lunghi tempi d'osservazione, mentre spesso, le mostre temporanee venivano allestite per durare neanche sei settimane. Il lungo tempo necessario ad una persona per assimilare la produzione di un'artista, Judd lo conosceva bene, essendo anch'egli non solo un'artista ma anche un collezionista di altri suoi colleghi che stimava, come Dan Flavin e John Chamberlain. A partire dal 1968, anno in cui Donald Judd recuperò e restaurò un antico edificio a tre piani a New York, egli visse sempre circondato dalle opere d'arte sue e di altri, in quell'unione tra arte e vita sempre al centro della sua ricerca artistica. Egli stesso lo affermò in uno dei suoi scritti:

“Ho imparato molto nell'avere il lavoro di altri artisti sempre presente. E' l'unico modo per capire il loro lavoro. Gallerie e musei forniscono informazioni, ma non una situazione per la comprensione. Ho sempre avuto bisogno del mio lavoro nel mio spazio, per capirlo e pensare a ulteriori pezzi. Il breve tempo delle mostre nelle gallerie e nei musei sarebbe in definitiva funesto se non fosse per la permanenza delle mie installazioni”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> M. Stockenbrand, *Chinati: The Vision of Donald Judd*, Yale University Press, 2010, p.276. Pubblicazione originale in *Donald Judd: Complete Writings 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1987. Trad. della scrivente da: “I have learned a great deal by having other artists' work always present. It's the only way to understand their work. Galleries and museums provide information but not a situation for comprehension. I've always needed my own work in my own space to understand it and to think of further pieces. The brief time of gallery and museum exhibition would be ultimately fatal if it were not for the permanence of my own installations”.

Per Judd, lavorare circondato dalle opere d'arte esposte nel loro luogo finale era uno dei massimi obiettivi, perché comportava conoscere già nella fase di produzione, il sito in cui le installazioni sarebbero state esposte. Purtroppo, questo principio non sempre risultava applicabile per quei tempi, giacché era ancora molto diffusa l'idea di opera d'arte come prodotto portatile, da poter commerciare come qualsiasi altro oggetto mobile. A supporto di questa idea, le opere dovevano permettere un rapido smontaggio e montaggio in un altro luogo, per poter presenziare alle esposizioni temporanee in giro per il mondo. Judd era profondamente contrario a questa pratica, anche per i grandi rischi che lo spostamento di installazioni comportava, maneggiate da persone maldestre che molto spesso erano causa di danneggiamenti all'opera. Non da meno il fattore economico, spostare un'opera molto grande, non solo era rischioso per la sua fragilità ma anche molto costoso. Un ultimo fattore, non meno negativo, era che le opere potevano essere esposte maldestramente in ambienti museali sovraffollati, non adatti ad accoglierle e che ne minimizzavano il messaggio estetico. Per tutti questi motivi, Donald Judd era molto critico nei confronti dei musei, rei di non proteggere l'arte contemporanea e di escludere l'artista dalle decisioni riguardanti l'esposizione dell'opera.

“La maggior parte dell'arte è fragile, dovrebbe essere collocata e non più mossa. Alcuni lavori sono troppo grandi, complessi e costosi per essere spostati. Da qualche parte, un po' di arte contemporanea deve essere di esempio, di come l'arte e il suo contesto dovrebbero essere. Da qualche parte, proprio come il metro di platino-iridio garantisce il metro, una misura rigorosa dovrebbe esistere per l'arte di questo tempo e luogo. In caso contrario, l'arte è solo spettacolo e business selvaggio”<sup>3</sup>.

Donald Judd si sentiva quindi, in dovere di proteggere i suoi lavori, affinché fossero capiti e conservati in un luogo che potesse rispondere al meglio alle esigenze dell'opera. Questo

---

<sup>3</sup> Ibidem, p.281

Trad. della scrivente da: “Most art is fragile and some should be placed and never moved again. Some work is too large, complex and expensive to move. Somewhere a portion of contemporary art has to exist as an example of what the art and its context were meant to be. Somewhere, just as the platinum-iridium meter guarantees the tape measure, a strict measure must exist for the art of this time and place. Otherwise art is only show and monkey business”.

fu il motivo per cui egli fondò la Fondazione Chinati. Così facendo, egli mirava anche a infondere la consapevolezza nel pubblico, che l'arte non sempre fu così esposta nella storia passata. Al riguardo, Judd citò spesso l'arte antica nei suoi scritti e in particolare, come questa venisse spostata dai luoghi per cui era realizzata, come chiese o palazzi, solo a causa di fatti eccezionali, come ad esempio le guerre di conquista. L'arte antica non nacque con il fine di essere movimentata spesso e trasportata per il mondo, come invece ora avviene per molta dell'arte contemporanea. Per di più, Judd era convinto che i musei fossero impegnati a conservare in maniera più efficace l'arte antica rispetto a quella contemporanea, cercando di impedire alle opere antiche di viaggiare spesso, per via della loro fragilità. Senza questi presupposti fondamentali che rappresentano anche il fine educativo, non solo conservativo di un museo, per Judd tutto rischiava di essere mercificato.

Non potendo modificare il sistema, Judd cercò a suo modo, di cambiare almeno quello che lo riguardava da vicino. A Marfa Judd fu in grado di concretizzare le sue idee, creando una sorta di "museo degli artisti". Secondo l'idea di curatela da Judd immaginata, a



Fondazione Chinati, Marfa, U.S.A.

Marfa egli poté servirsi di tutto il tempo necessario, per comprendere pienamente un'artista, anche attraverso l'esposizione di un numero congruente di opere. Questo fu il principio cardine che portò inizialmente a concepire la Fondazione Chinati per due soli artisti (Dan Flavin e John Chamberlain) oltre a Donald Judd, a cui furono aggiunti in seguito altri colleghi (Claes Oldenburg e Carl Andre) che ammirava, perlopiù con opere in esterno. A Marfa, Judd dispose le opere seguendo i principi di simmetria, lungo degli assi immaginari, allineando porte e spazi. Per lui la simmetria era l'ordine delle cose nella natura, che amava e proteggeva.

Questo spirito ecosostenibile di Judd non era ancora comune nei suoi anni, in lui nacque probabilmente nella sua infanzia, fatta di frequenti spostamenti con la famiglia nel cuore



Arena, Fondazione Chinati, Marfa, U.S.A.

delle praterie americane. L'amore per la natura incontaminata fu ciò che lo spinse a scegliere una cittadina di duemila abitanti, sperduta in un territorio, raggiungibile con pochi mezzi e soprannominato "despobado" (trad. disabitato). In Marfa, Judd vedeva l'aspro deserto essere ancora padrone dei suoi territori, la vista poteva infatti correre per miglia senza incontrare ostacoli, con il sole che accecava e la luce che modellava e definiva ogni cosa. Effettivamente, Judd amava l'illuminazione della luce naturale, elemento che si avverte nella Fondazione Chinati, come uno dei principali tocchi dell'artista, nell'architettura rivisitata degli edifici. Nell'Arena (nome di uno degli ex hangar) Judd aprì letteralmente, i lati lunghi dell'edificio con file di finestre a tutta altezza, che creano una forte illusione di compenetrazione tra la natura esterna e le opere interne, che a loro volta riflettono la forte luce del deserto.

Il rispetto della natura fu uno dei motivi cardine della realizzazione della Fondazione Chinati. Sull'argomento, Judd riteneva di dover costruire il meno possibile, utilizzando edifici preesistenti riadattati al nuovo uso. Alla Fondazione Chinati, solo le cosiddette "Baracche" furono costruite ex novo su progetto di Judd, ma solo perché quel terreno era già stato teatro di altre costruzioni, egli infatti, non avrebbe mai intaccato la natura "vergine".

Il riutilizzo di edifici fu uno dei temi centrali della produzione di Donald Judd. Sebbene ne riconoscesse a volte la limitatezza, egli era profondamente convinto che non bisognasse costruire ulteriormente danneggiando la natura, ma piuttosto rispettare gli edifici per come erano stati concepiti, senza infangarne la memoria. Questo principio fu attuato da Judd già nella sua abitazione a New York del 1968, in cui i soffitti alti, la divisione degli spazi e i mattoni a vista furono mantenuti come in originale. A Marfa, l'ex base di Fort Russel permise all'artista tutto lo spazio necessario per esporre liberamente installazioni di grandi dimensioni, rispettando al tempo stesso la realtà preesistente del luogo.

Da sperduto paese del profondo sud, quasi al confine con il Messico, Marfa ebbe la possibilità di vivere una seconda vita grazie alla Fondazione Chinati, che ogni anno continua ad attirare diecimila visitatori, in questo irraggiungibile angolo di mondo.

La carriera e la vita di Donald Judd e della Fondazione Chinati rappresentano un esempio di come l'arte possa rivitalizzare un edificio e un paese intero, attirando le persone a viverlo nuovamente e a rimanerne ispirati.

## II. Critica Istituzionale al sistema culturale

Dalla seconda metà degli anni Sessanta, l'Arte Concettuale arrivò alla smaterializzazione fisica dell'opera d'arte, rivolgendo il proprio interesse verso i processi e gli atteggiamenti. L'Arte Concettuale guardò molto all'opera di Marcel Duchamp, di cui si ammirava la ricerca sull'aderenza del linguaggio alla realtà. Il Concettuale fu una fase di ricerca artistica che vide al suo interno, il proliferare di diverse correnti e interpretazioni della smaterializzazione del prodotto fisico. La rivoluzione artistica condotta dagli artisti concettuali fu il risultato di un percorso iniziato con le prime avanguardie, al fine di rendere l'arte sempre più indipendente. L'Arte Concettuale violò ogni convenzione dell'opera d'arte, a partire da come avrebbe dovuto sembrare a, che tipo di oggetto avrebbe dovuto essere.

Nonostante la profonda rottura dell'Arte Concettuale rispetto ai canoni tradizionali artistici, gli artisti ebbero un buon successo all'interno del sistema ufficiale dei musei. In opposizione all'istituzionalizzazione dell'Arte Concettuale, nata come rivoluzionaria ma in breve tempo accettata e sfruttata dal sistema, nacque un gruppo di artisti pronti a minare le fondamenta del sistema, che si mostrava compiacente nei loro confronti. Negli anni questo gruppo, che fu identificato con l'etichetta di Critica Istituzionale<sup>4</sup>, vide tra le sue fila pochi ma prolifici artisti quali: Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers e Michael Asher, tra i più famosi. Questi artisti furono legati da una ricerca comune nei

---

<sup>4</sup> Il termine fu probabilmente coniato da Andrea Fraser, artista e performer del gruppo Critica Istituzionale, nel saggio "In and Out of Place", del 1985.

confronti delle istituzioni culturali e in particolare, le loro opere furono tese a smascherare le relazioni ambigue del sistema e i confini delle condizioni istituzionali dell'arte, come soggetto. Le opere di questi artisti furono *site specific*, non nel senso di riferimento al singolo luogo fisico d'esposizione ma rispetto a una situazione espositiva e alle sue relazioni. Il sistema dell'arte divenne il soggetto delle loro opere, composto non solo dai musei ma da tutti gli altri attori, come gli sponsor, le gallerie, i collezionisti, i visitatori, gli altri artisti, i committenti e i politici, praticamente tutti coloro che erano a contatto con il mondo culturale, spesso attraverso relazioni non trasparenti. L'attenzione della Critica Istituzionale era rivolta ad un universo di valori che comprendeva la produzione, la distribuzione e la ricezione delle opere d'arte. Come rilevò Andrea Fraser nel suo saggio del 2005<sup>5</sup>, la Critica Istituzionale studiava e continua a studiare l'intorno artistico e culturale che determina e influenza ideologicamente l'opinione del visitatore, richiamando anche, le teorie dell'Habitus di Pierre Bourdieu: "They make up what Pierre Bourdieu called habitus: the "social made body", the institution made mind"<sup>6</sup>.

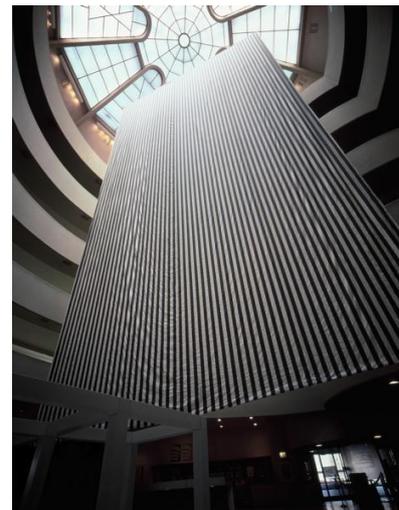
Uno degli artisti della Critica Istituzionale, che rimase visuale pur adottando un punto di vista critico nei confronti delle istituzioni, è Daniel Buren. Attraverso la ripetizione dello stesso motivo visivo (le strisce di colore), Buren si serve dell'oggetto, smaterializzandolo dalla sua valenza fisica, per suggerire delle riflessioni sui confini del sistema arte. Buren collega l'interno con l'esterno degli edifici attraverso le sue strisce colorate, smascherando il concetto di museo, come quello di una scatola che incornicia e contiene le opere d'arte. Attraverso i legami che instaura tra ciò che è arte e ciò che non lo è, Buren palesa il potere delle cornici e dei confini istituzionali, nel determinare cosa abbia significato. La volontà di insistere sullo stesso motivo da parte dell'artista, trasmette l'idea che l'opera assuma significati diversi in base alle variabili del contesto in cui è esibita. La differenza con altri artisti, come Hans Haacke, è che la critica di Buren non sempre fu colta come sovversiva, perché indagava i confini delle istituzioni in maniera non

---

<sup>5</sup> Cfr. A. Fraser, "From the critique of institutions to an institution of critique", *Artforum International*, U.S.A., 1 settembre 2005

<sup>6</sup> A. Fraser, "From the critique of institutions to an institution of critique", cit., p.4

esplicita, da una posizione interna. Quest'atteggiamento dissidente ma al tempo stesso non esplicito, permise a Buren di esporre in importanti musei e mostre senza essere emarginato dal mercato, come invece successe a Hans Haacke. Nonostante questo, anche Buren subì la censura, quando nel 1971 l'opera *Photo Souvenir: Pittura-scultura* (1971) fu eliminata il giorno prima dell'inaugurazione del Guggenheim International Exhibition, a New York. L'opera consisteva in un telo di tessuto a righe che scendeva dal soffitto fino alla hall del Salomon Guggenheim Museum di New York. L'opera sfidava provocatoriamente l'eccentrica architettura di Frank Lloyd Wright, influenzando la percezione anche delle altre opere in mostra. Infatti, davanti alla maestosità delle dimensioni del telo, le opere degli altri artisti risultavano piccole e poco illuminate. In particolare, gli artisti che chiesero la rimozione del lavoro di Buren furono i minimalisti, come Donald Judd e Dan Flavin, perché *Photo Souvenir: Pittura - scultura* (1971) sminuiva le loro opere, così profondamente legate allo spazio. Buren limitava la visione delle opere rispetto allo spazio, mettendo in crisi la fenomenologia d'interazione con gli spettatori, tipica del Minimalismo. Per Buren non esisteva, infatti, un legame puro tra l'opera, lo spazio e il pubblico, poiché sempre influenzato dagli interessi che il museo incarna e che influiscono sull'opera e sulla sua interpretazione.



*Photo Souvenir: Pittura - scultura* (1971), Daniel Buren

Un'artista duramente contestato fu invece Hans Haacke, che vide tra i molti episodi che lo riguardarono, una sua personale cancellata nel 1971 al museo Guggenheim di New York, un'opera ritirata nel 1974 da una mostra a Colonia, nonché un'opera sfregiata a Graz nel 1984 durante il festival artistico e culturale "Autunno Stiriano". Haacke è probabilmente l'artista più politico del gruppo, poiché i suoi lavori pongono domande scomode rispetto ad alcune verità poco note, legate al mondo culturale. L'artista di origini tedesche è convinto di dover togliere il velo di neutralità in cui le opere sono avvolte nel museo, per essere ricontestualizzate all'interno delle pratiche culturali con aspetti socio-economici e

ideologici. Hans Haacke mette in luce le contraddizioni dell'arte e del presente. I suoi obbiettivi si possono sintetizzare con queste parole:

“indagare il non detto dell'istituzione, svelare ciò che si cela dietro la magnificenza, mai davvero innocente delle collezioni, molto spesso residuo prestigioso di speculazioni o spoliazioni, o sulle motivazioni poco edificanti che muovono gli sponsor e i finanziatori di mostre e musei”.<sup>7</sup>

Attraverso lo strumento della censura, le istituzioni dimostrano inequivocabilmente, di non reggere il potere provocatorio dell'opera di Haacke e soprattutto, di non riuscire più a influenzarla con la presunta neutralità del museo. Infatti, nonostante le scuse adottate dai direttori di musei per legittimare la censura, il problema principale di Haacke è che le opere censurate citavano per nome e cognome il bersaglio dell'indagine, mettendo in dubbio la neutralità politica dell'arte. Dal canto suo, l'artista si è sempre difeso dicendo che le informazioni che egli manipola e mette a disposizione, sono di provenienza pubblica, in quanto pubblicate in registri e archivi disponibili alla comunità.

Questa situazione si verificò innumerevoli volte, esemplare è il caso del 1974, quando al Walraf-Richartz Museum di Colonia Haacke fu invitato in occasione della collettiva “Projekt 74. Kunst bleibt Kunst”. Per la mostra, Haacke lavorò sul quadro di Eduard Manet *Mazzo di Asparagi* (1880) nella collezione del museo, che corredò con dei pannelli, illustranti la storia collezionistica dell'opera. L'elemento che suscitò lo scandalo, fu riferito all'ultimo pannello dedicato a Herman Josef Abs, grazie al quale fu acquistato il quadro dal museo. Herman Josef Abs era uno dei banchieri più potenti del mondo ma Haacke decise di porre l'accento sulla sua scalata nella finanza durante il Terzo Reich, tanto da essere considerato il “tesoriere di Hitler”. Dopo la fine della guerra, Abs uscì indenne dal processo di “denazificazione” senza alcun tipo di accusa, tanto da essere reintegrato nelle fila politiche ed economiche del paese. Nonostante le accuse attingessero da fonti certe e pubblicate nel libro *Leading Men of the Economy* (trad. Uomini principali

---

<sup>7</sup> S. Zuliani, “Il senso della realtà”, in S. Taccone, *Hans Haacke. Il contesto politico come materiale*, Plectica editore, Salerno 2010, p.10

dell'economia) edito da una casa editrice di Darmstadt nel 1972, il museo chiese a Haacke di rimuovere l'opera. L'episodio però non si concluse qui, infatti, il direttore del polo museale di Colonia, il professor Von der Osten, apostrofò Haacke come “una minaccia per la democrazia”, durante la conferenza stampa di apertura della mostra. A quel punto, Daniel Buren che partecipava anch'egli alla mostra, decise, all'insaputa di tutti, di far incollare le fotocopie del pannello incriminato di Haacke sulla propria opera in mostra. Il giorno dell'inaugurazione tutti videro l'opera di Haacke e Buren insieme, causando un tale scandalo e irritazione nei dirigenti del museo, i quali per rappresaglia, di notte fecero incollare dei fogli bianchi sulle fotocopie di Haacke, censurando al tempo stesso Haacke e sfregiando l'opera di Buren.

Oggi giorno, esistono ancora artisti, come la Fraser, che si definiscono parte della Critica Istituzionale, nonostante sia stata ormai esposta dai musei e dal circuito ufficiale. Un'artista come Hans Haacke continua però, a essere temuto, nonostante abbia esposto alla Biennale di Venezia nel 1993, vincendo il Leone d'Oro con il padiglione della Germania. Lo dimostrano le poche pubblicazioni e i pochi studi, che lo riguardano in Italia e all'estero.

## ***Parte Seconda***

### ***Arte, rigenerazione urbana e spazi industriali***

## CAPITOLO 1

### Spazi espositivi alternativi

**G**li spazi industriali sono per natura dei luoghi atipici e alternativi, per quanto riguarda l'esposizione d'arte. In questo capitolo, si vuole ripercorre la storia dei centri culturali alternativi, che svolsero il ruolo di anticipare gli spazi industriali di oggi. La nascita degli spazi alternativi fu strettamente correlata alle innovazioni nel campo artistico, quindi non sorprende, che l'impulso alla loro nascita sia avvenuto negli stessi luoghi, in cui l'avanguardia artistica si sviluppò principalmente. A New York, questi spazi alternativi fiorirono, spesso grazie alla volontà diretta degli stessi artisti, che professavano la crisi dei musei.

Nella prima parte del capitolo, è trattato lo sviluppo del museo negli ultimi quarant'anni e le conseguenti problematiche espositive intrinseche all'istituzione, che indussero gli artisti a preferire gli spazi alternativi di New York. Si procede poi, con la storia degli spazi alternativi e con la parabola discendente, che molti di questi centri, intrapresero nel corso degli anni. Spesso questo effetto fu dovuto all'incorporazione del centro alternativo, all'interno di grandi istituzioni; processo che compromise il loro carattere innovativo e sperimentale, come accadde al P.S.1 Contemporary Art Center. Nel corso del capitolo, si esamineranno anche casi simili di centri d'arte alternativi, riscontrati in Europa.

Nella parte finale del capitolo, si parlerà infine, degli spazi alternativi attuali e di quali sviluppi della categoria, si stanno configurando all'orizzonte.

## I. Sviluppi museologici degli ultimi quarant'anni

Con il termine museologia, si intende quella scienza che si occupa di studiare i fondamenti teorico-storici dei musei, ossia l'essenza dell'istituzione stessa e le sue evoluzioni. A completare gli studi sul museo, si affianca la museografia, che si occupa di aspetti più tecnici, relativi alle modalità espositive e funzionali di un museo.

Questa diversificazione tra le due discipline nacque in realtà solo nel Novecento, quando la teoria estetica museale iniziò ad avere una propria autonomia, rispetto ai voleri del collezionista ottocentesco.

Il museo, come luogo stabile di esposizione pubblica di oggetti artistici o storici con funzione conservativa e educativa, nacque abbastanza recentemente, giacché prima del Settecento si può parlare ancora solo di collezionismo<sup>1</sup>. Solamente con l'avvento dell'Illuminismo, nacquero i primi musei con fini educativi (la nascita dei Musei Capitolini a Roma risale al 1734), che ebbero forte impulso con la Rivoluzione Francese e l'apertura del Louvre nel 1793. Il Louvre fu pensato come un luogo di apprendimento per tutti i cittadini, educati secondo un gusto pubblico. L'Ottocento fu il secolo d'oro del museo, in Italia nacquero le pinacoteche e le accademie e furono fondati i nuclei centrali dei maggiori musei di oggi. In Italia, si sviluppò la tendenza di riutilizzare palazzi antichi come sedi museali, a differenza degli altri paesi che prevedero, sia in Europa sia in America, la costruzione di grandi edifici monumentali neoclassici. A partire poi dal Novecento, grazie alla forza propositiva delle Avanguardie, cambiò la modalità espositiva delle opere, non più esposte secondo un criterio di quantità ottocentesco, ma selezionate per la loro qualità.

Dal secondo dopoguerra, grandi cambiamenti sconvolsero fin da subito la museologia, che nel frattempo, iniziava a muovere i primi passi. Si dovette fare i conti infatti, con il

---

<sup>1</sup> La pratica del collezionismo privato si differenzia da quella del museo, per un carattere instabile e personale della collezione, che è soggetta ai gusti delle mode e ad altri eventi legati alla vita del collezionista. Inoltre, la collezione privata non ha un fine pubblico, a differenza del museo. Al riguardo, sono però rinvenibili delle eccezioni nella storia italiana del Rinascimento, in cui i mecenati misero la propria collezione a disposizione di giovani e artisti, in modo che potessero studiarla e ammirarla.

nuovo museo Guggenheim di New York, progettato da Frank Lloyd Wright e inaugurato nel 1959.

L'edificio di Frank Lloyd Wright ha inaugurato una stagione, ancora attuale, in cui l'architettura del museo prevarica come importanza e imponenza sulla collezione d'arte. L'edificio con la sua forma a spirale e i pavimenti in pendenza creano tutt'oggi, numerose difficoltà nell'esposizione delle opere, particolarmente quando si tratta di installazioni contemporanee<sup>2</sup>. Questo esempio accese un lungo dibattito, ancora in corso, sul delicato equilibrio tra arte e architettura:

“L'architettura non è più, e soprattutto non vuole più essere, ancillare rispetto all'opera d'arte che ospita, ma vuole vivere di una propria autonoma capacità critica e interpretativa. Questo meraviglioso contenitore [il Salomon Guggenheim di New York, N.d.r.] che si relaziona con il reticolo ortogonale delle vie di Manhattan non sembra affatto intimidire davanti alle opere dei maggiori talenti artistici del XX secolo appese alle sue pareti, anzi sembra soverchiarle con la propria architettura”<sup>3</sup>.

Arte e architettura instaurarono nel corso della seconda metà del Novecento e negli anni Duemila, un legame indissolubile, anche se a volte non pacifico, in cui l'architettura ha continuato a influenzare la museografia. Dopo l'edificio di L.Wright, si iniziò a concepire il museo come luogo di conoscenza non più solo relegata ai campi artistici, ma multitematica. Sempre di più, si è iniziato a guardare al museo, come espressione politica di un certo benessere, legato all'economia di un territorio e sua più diretta concretizzazione.

Nel 1977, per sconvolgere ulteriormente gli animi, fu inaugurato il Centre National d'art et de culture Georges Pompidou a Parigi, su progetto di Renzo Piano e Richard Rogers. Questo edificio si propose come baluardo della nuova museologia e museografia, attraverso la sua funzionalità e gli innovativi ambienti, ricavati per una nuova serie di

---

<sup>2</sup> Cfr. la grande retrospettiva di Mario Merz al Salomon Guggenheim di New York, curata da Germano Celant nel 1989.

<sup>3</sup> G. Belli, “Il museo contemporaneo. Dell'architettura e del senso”, in V. Terraroli (a cura di), *L'arte del XX secolo. Tendenze della contemporaneità. 2000 e oltre*, edizioni Skira, Ginevra- Milano 2009, p. 151

attività accessorie a quelle espositive. Il Centre Pompidou rappresentò una svolta, secondo la quale il museo assunse le forme di un centro multifunzionale d'aggregazione sociale, mitigando allo stesso tempo la funzionalità con la ricerca estetica radicale.

“Il Pompidou è attualmente riconosciuto come la pietra miliare di una svolta culturale e concettuale del museo. E' infatti un edificio multifunzionale composto da una sovrapposizione di piani liberi all'interno di un grande contenitore che ha trasformato il museo in una piazza pubblica frequentata dai cittadini, dai turisti e dai visitatori. [...] Il centro Pompidou sia stato considerato un evento spartiacque di una forma museale aperta e partecipata che ha inaugurato l'usanza di erigere musei ed edifici per esposizioni talvolta anche in assenza di una collezione significativa”<sup>4</sup>.

Sempre per Alessandra Criconia, il Centre Pompidou inaugurò la stagione dei così chiamati “Supermusei”, firmati dai grandi nomi dell'architettura contemporanea, che trovò la sua massima rappresentazione nel nuovo museo Guggenheim di Bilbao (Spagna), di Frank O'Gehry del 1997. Le forme di questo museo alludono più ad un'enorme scultura, che sembra sorgere dallo specchio d'acqua della città di Bilbao, più che ad un edificio per la conservazione e la promozione di una collezione d'arte. Il museo di Bilbao simboleggiò una svolta nella considerazione pubblica del museo, che da allora, è diventato un'industria culturale. Questo cambiamento fu stato dovuto ad un periodo storico in cui la drastica diminuzione dei contributi pubblici alla cultura, causarono l'aumento del fundraising privato. Per combattere contro una spietata concorrenza, i musei furono costretti ad incrementare la loro attrazione, per conquistarsi una fascia di pubblico più ampia e per farlo, arrivarono a spettacolarizzare le loro attività.

Dagli anni 2000 con l'apertura della Tate Modern di Londra, si configurò una terza via nella museologia, che non fosse altrettanto eclatante ed espressionista come il Guggenheim di Bilbao, ma che perseguisse le funzioni museali, integrando un edificio nuovo con il vecchio. Il recupero di edifici antichi o industriali si sta configurando quindi,

---

<sup>4</sup> A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Carocci editore, Roma 2011, pp. 59-60

come la risposta a lungo periodo di incertezze economiche, riuscendo in termini più sobri, comunque a rispondere alle esigenze di un'arte sempre più complessa.

## II. Problematiche dei musei tradizionali

Quando si parla di musei, la parola stessa che li definisce può apparire sinonimo di rigidità e conservatorismo, nel senso negativo del termine. Questa sensazione è dovuta ad anni e anni di fraintendimenti, in cui il museo è stato proposto come una “bacheca” per conservare e perpetuare la memoria, al posto di essere considerato come un soggetto attivo nella promozione della cultura. La definizione che fornisce l'ICOM<sup>5</sup> potrebbe rispondere ad un ideale museo completo in tutte le sue funzioni, dicendo che:

“Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto”<sup>6</sup>.

Questa definizione delinea un quadro molto diverso, rispetto allo stereotipo che molte persone hanno del museo impolverato e inaccessibile ai “non addetti ai lavori”. Secondo la definizione dell'ICOM, il museo dovrebbe essere un'istituzione aperta verso la società, cui si rivolge nel complesso, svolgendo al tempo stesso il ruolo di ricerca. Sul tema della ricerca, l'arte contemporanea non si trova facilmente concorde con la linea di pensiero dei musei, perché l'innovazione artistica contemporanea si pone al di là delle regole del sistema, sconvolgendone i limiti e fornendo un'interpretazione originale. Quindi, sebbene un museo debba essere rivolto alla ricerca, nel caso ovviamente dell'arte a noi

---

<sup>5</sup> International Council of Museums è un'organizzazione mondiale, nata nel 1946, che riunisce i maggiori musei e professionisti museali al mondo. ICOM è una organizzazione non governativa, affiliata all'Unesco.

<sup>6</sup> International Council of Museum, [www.culturaincifre.istat.it/definizioni\\_musei.htm](http://www.culturaincifre.istat.it/definizioni_musei.htm), ultima data di consultazione: 15 aprile 2013. Definizione ufficiale fornita dall'ICOM, estratta dallo Statuto dell'ICOM (Articolo 2. Definizioni), adottato dalla 16a Assemblea generale dell'ICOM (L'Aja, Paesi Bassi, 5 settembre 1989) e modificato dalla 18a Assemblea generale dell'ICOM (Stavanger, Norvegia, 7 luglio 1995) nonché dalla 20a Assemblea generale (Barcellona, Spagna, 6 luglio 2001).

contemporanea, pochi sono i direttori di musei “illuminati” che permisero e permettono una reale sperimentazione da parte dell’artista. Questo è stato uno dei motivi principali per cui nella storia, il museo è stato percepito come lontano dalla contemporaneità, rivolto piuttosto ad una cura del passato. Soprattutto negli anni di grande sconvolgimento sociale e artistico, come furono gli anni Sessanta e Settanta, i musei non si dimostrarono al passo delle nuove innovazioni artistiche (installazioni, performances, happening, body art), creando quel distacco dagli artisti, che invece le istituzioni avrebbero dovuto promuovere e sostenere. Questo portò dagli anni Sessanta in poi, alla creazione di spazi alternativi, che permisero di sperimentare quello che i musei non avrebbero mai concesso di fare. Così facendo, il museo smise di essere al servizio della “società e del suo sviluppo”<sup>7</sup>, creando un dualismo giunto fino ai giorni nostri.

Uno dei musei più emblematici da questo punto di vista fu il Museum of Modern Art di New York. Il museo, che si trova a New York, centro dell’arte mondiale dal secondo dopoguerra, fu il bersaglio di uno dei momenti storici più creativi e controversi dell’arte contemporanea. Gli artisti dell’epoca lo contestarono vivamente, perché reclamavano una maggiore partecipazione alla vita del museo che, al contrario, sembrava ermetico ai cambiamenti. Il MoMA (Museum of Modern Art) si dimostrò incapace di essere al passo con i cambiamenti sia sociali sia artistici di quegli anni, preferendo una posizione arretrata di difesa. Per prima cosa il MoMA, ma in genere i musei di quegli anni, non avevano gli spazi adatti per ospitare opere che iniziarono ad avere dimensioni notevoli, come le installazioni; a differenza di molti spazi alternativi, che poterono approfittare degli affitti bassi di alcune zone di New York, tipicamente sede di industrie, per stabilirsi in edifici fatiscenti ma ampi. Il museo poi non avrebbe mai, almeno inizialmente, permesso alcune tra le sperimentazioni più ardite di artisti come Gordon Matta Clark e i suoi tagli degli edifici, mentre nei loft di origine industriale, cui era stata cambiata la funzione d’uso, tutto sembrava possibile. Oltre a ciò, se anche fosse stato permesso a molti artisti di produrre tali opere nel museo, avrebbero risentito del peso di una collezione di arte moderna così importante e famosa, come lo era già quella del MoMA all’epoca.

---

<sup>7</sup> Ibidem

In secondo luogo, a volte i musei tendono ad essere autocelebrativi, proponendo l'artista già famoso o dell'ultima moda invece che, fungere da trampolino di lancio per le nuove generazioni. Per un'artista di oggi, esporre in un museo significa essere già entrati a far parte dell'élite culturale e avere un buon successo di mercato. Per un artista, con l'esposizione in un museo o addirittura entrando a far parte della collezione, significa aver ottenuto un riconoscimento ufficiale. Il museo è vissuto come un tempio, in cui solo i migliori o forse i più fortunati, riescono ad accedervi. In questo modo, non sostenendo i giovani, il museo perde come già detto, la funzione di sviluppo della società. Non appare quindi insensata la ricerca di nuovi spazi per esporre le opere, che siano indipendenti e alternativi al museo, senza dei quali non ci sarebbe quel "sottobosco" artistico, dal quale nascono i giovani talenti. Questa funzione è assolta in Italia da associazioni, fondazioni no profit e altre organizzazioni che cercano di proporsi come un'alternativa, vicina ai giovani e alla società, anche attraverso eventi che coinvolgano persone non esperte di arte.

Negli ultimi tempi, ci sono stati dei progressi in Italia, ma spesso sono giunti da soggetti privati o da musei d'arte contemporanea che forse, per il taglio moderno delle loro collezioni, si sentono più vicini ad una società attuale<sup>8</sup>, realizzando numerose iniziative che coinvolgano una fetta di pubblico più ampia.

Inoltre il museo, specialmente quando è pubblico, deve rispondere ad una molteplicità di interessi politici e anche economici che spesso, limitano la scelta di progetti innovativi e smorzano l'originalità dei curatori. Sicuramente, oggi la disputa tra l'artista e il museo è meno accentuata rispetto al periodo di grande contestazione sociale tra gli anni Sessanta e Settanta ma è significativo che ancora ai giorni nostri, esista la ricerca di spazi alternativi, che rispondano ad un'esigenza evidentemente, non colmata dall'istituzione preposta: il museo.

---

<sup>8</sup> Per quanto riguarda la situazione italiana vedi le giornate del FAI (Fondo ambiente italiano, [www.fondoambiente.it/Index.aspx](http://www.fondoambiente.it/Index.aspx)) di primavera e le iniziative dei musei della rete AMACI (Associazione Musei d'arte contemporanea Italiana, [www.amaci.org](http://www.amaci.org)).

### III. Definizione di spazio espositivo alternativo

La definizione di spazio alternativo fu utilizzata per la prima volta a New York nel 1970, anno in cui si iniziò ad usare abitualmente il termine “Alternative Space”, coniato da Brian O’Doherty in contrapposizione al concetto espositivo del White Cube. Negli anni Settanta, O’Doherty era a capo di un programma federale di sostegno alle arti, il *Visual Art Program* del National Endowment for the Arts e decise di istituire un nuovo tipo di sussidio specifico per i “workshop/alternative spaces”<sup>9</sup>. Anche il critico Lawrence Alloway diede una sua definizione personale dicendo:

“ ‘spazi alternativi’ è un termine generale che indica i vari modi in cui gli artisti mostrano il loro lavoro al di fuori delle gallerie commerciali e dei musei formalmente costituiti. Esso comprende l'utilizzo di studi come spazi espositivi, l'uso temporaneo di edifici per il lavoro svolto in loco, e le cooperative di artisti, che hanno lo scopo di mettere su una mostra o di gestire una galleria su una base a lungo termine [...]”<sup>10</sup>.

Alternativo significa creare qualcosa di diverso, che proponga una versione dei fatti innovativa, in risposta probabilmente, ad un’insoddisfazione, che si crea con il mondo ordinario. In qualche modo, coloro che si pongono come alternativi, cercano così facendo di migliorare la loro realtà, creando una storia parallela.

“Lo spazio alternativo è il metodo più autonomo di reinventare l’innovazione. Senza le alternative, la cultura non ha pausa dall’azione, non ha nessuna prospettiva, nessuno specchio per vedere la sua miopia, nessun futuro. Gli spazi alternativi sono società alternative che costruiscono storie parallele”<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup>Cfr. C. Terroni, *Rise and Fall of Alternatives Spaces*, [www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html](http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html), ultima data di modifica: 22 settembre 2011, ultima data di consultazione: 15 aprile 2013

<sup>10</sup> L. Alloway, *10 Downtown, 10 years*, 112 Workshop Inc., New York 1978, p. 4

Trad. della scrivente da: “ ‘alternative spaces’ is a general term referring to the various ways in which artists show their work outside commercial galleries and formally constituted museums. It includes the use of studios as exhibition space, the temporary use of buildings for work done on site, and cooperatives of artists, whether for the purpose of putting on one exhibition or for running a gallery on a long-term basis[...]”.

<sup>11</sup> P. Colo “Alter the native”, in L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2011*, MIT Press, Spain 2012, p. 15

#### IV. Storia e sviluppo degli spazi espositivi alternativi a New York

La storia degli spazi alternativi deve molto alla città di New York, che grazie al suo centrismo artistico- culturale, divenne un luogo di sperimentazione di cui non si può non menzionarne la storia. L'importanza di questa città e di questo momento storico è stato celebrato in ben tre mostre, realizzate nel 1981, nel 1996 e infine l'ultima risale al 2010<sup>12</sup>.

Dagli anni Sessanta, si allinearono una serie di cause e motivi che portarono in breve tempo, New York e i suoi quartieri più problematici, a diventare la Mecca per ogni giovane artista che andasse in cerca di un clima eccitante, in cui produrre ed esporre le proprie opere. Gli spazi alternativi a New York furono così importanti perché mirarono a creare dei modelli nuovi e diversi rispetto ai musei istituzionali e per di più, in un momento storico caratterizzato da una forte critica sociale e politica.

Una delle caratteristiche che unì ideologicamente questi spazi e i loro fondatori, almeno nei primi anni, fu l'idealismo giovanile di appartenere ad una controcultura che voleva opporsi a dei modelli precostituiti, inneggiando l'indipendenza dal mercato artistico, esaltando il processo creativo dell'arte e riscoprendo il senso di comunità. Questi artisti dopo aver conosciuto il Minimalismo, l'Arte Concettuale e tutti gli altri movimenti di rottura con l'arte moderna, diventarono consapevoli di potersi affrancare da un sistema, in cui l'arte giovane era sistematicamente ignorata e quando ciò non avveniva, era influenzata dalle pressioni e dalle costrizioni del mercato. Successivamente alla cognizione da parte degli artisti di non potere e volere essere ammessi nei templi dell'arte moderna, essi intuirono la potenzialità di tentare singolarmente la propria fortuna, aprendo spazi espositivi, in cui esibire la propria visione artistica.

---

Trad. della scrivente da: "The alternative space is the most autonomous method of reinventing invention. Without alternatives, culture has no respite from action, no perspective, no mirror to see its shortsightedness, no future. Alternative spaces are alternative societies that construct parallel histories"

<sup>12</sup> La mostra del 1981 si chiamava *Alternative in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, curata da Jackie Apple al New Museum a New York. La seconda mostra *Alternative Art New York, 1965-1985* è del 1996, curata da Julie Ault al Drawing Center. La terza mostra *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, è la più recente, del 2011 e fu organizzata da Lauren Rosati e Mary Ann Staniszewski, nello spazio Exit Art.

“Vorrei solo dire che gli spazi alternativi non hanno semplicemente aperto i battenti. Le persone che li hanno fondati in realtà li hanno plasmati, questa era la differenza. La gente si è fatta carico di creare queste entità, che sarebbero servite a loro stesse e alle idee che volevano portare avanti”<sup>13</sup>.

Questa situazione fu possibile, anche grazie ad un particolare momento storico della città di New York. Dalla metà degli anni Sessanta, il quartiere di Soho si stava lentamente svuotando a causa della crisi finanziaria, che aveva colpito le imprese manifatturiere che vi lavoravano, lasciando in questo modo, enormi loft industriali vuoti. Nel piano regolatore, la zona era adibita ad attività commerciale - e lo rimase fino al 1971, quando fu permesso agli artisti di lavorare e vivere a Soho, dopo anni di occupazione illegale - e per di più, all'epoca nessuno avrebbe voluto stabilirsi a vivere abusivamente in questi edifici abbandonati. Gli artisti invece, colsero il momento per trasferirsi in massa nel quartiere, attirati essenzialmente dagli affitti bassi e dalle enormi possibilità che questi grandi loft industriali avrebbero concesso. Questi loft si caratterizzavano da una forte espressività dovuta all'essenza industriale del luogo, che si percepiva negli enormi spazi non divisi al loro interno, se non da colonne in ferro e nelle grandi vetrate, che permettevano una buona illuminazione naturale. Gli artisti che si stabilirono a Soho, TriBeCa e nell'East Village negli anni Ottanta, amarono questa sensazione di disadorno e trasandato che i loft trasmettevano. Per la prima volta, questi spazi si configurarono come qualcosa di diverso, alternativo rispetto al neutrale allestimento bianco dei musei e ciò, diede modo agli artisti di sperimentare in grande libertà, liberi da vincoli. Gli artisti lasciarono questi spazi molto naturali, sia per la mancanza di fondi per ristrutturarli, sia per intraprendere un dialogo tra l'opera e i motivi architettonici. I muri, i soffitti e gli spigoli divennero l'opera d'arte, come disse Brian O' Doherty nei suoi celebri scritti contro il White Cube: “context as content”.

---

<sup>13</sup> Peter Cramer, da un'intervista rilasciata a Herb Tam e Lauren Rosati, in L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2011*, cit. p. 53

Trad. della scrivente da: “I just wanted to say that alternative spaces didn't just open the door. The people who founded them actually created them; that was the difference. People took it upon themselves to create these entities that would serve themselves and the ideas that they wanted to put forward”

L'integrazione era talmente riuscita, che spesso senza alcuna descrizione, a fatica si distingueva lo spazio espositivo dall'opera d'arte<sup>14</sup>.

La volontà di esibirsi in spazi così fortemente connotati e diversi rispetto all'uso comune, aveva evidentemente, anche delle motivazioni politiche. Affrancarsi dai musei, in particolare dal MoMA, voleva dire dissociarsi dall'*establishment* e da tutte le relazioni politiche (erano gli anni della guerra in Vietnam e della forte disillusione giovanile per l'amministrazione del presidente Nixon) e sociali, per intraprendere una lotta contro il razzismo, il sessismo e l'imperialismo. Inoltre, realizzare opere che si configuravano come *site specific* e quindi, spesso distrutte dopo le mostre, sfidò apertamente il mercato dell'arte, rendendo impossibile la loro commercializzazione e divulgazione, giacché non sempre furono realizzati video e foto delle opere. Gli eventi organizzati negli spazi alternativi, non furono supportati per i primi anni da nessuna forma di programmazione stabile, ogni artista poteva infatti, inserirsi all'interno della mostra, della quale per altro, non esisteva una formale inaugurazione, né un orario d'ingresso prestabilito, ma solo un giorno in cui si iniziava l'allestimento delle opere. Il processo artistico divenne parte integrante della mostra, che inoltre, non fu più chiamata in tal modo, perchè si preferivano vocaboli quali "show" o "workshop", proprio per sottolinearne l'aspetto vulnerabile. Le mostre erano così mutevoli, anche a causa del carattere effimero delle opere stesse, che spesso collassavano e imponevano perciò, una sostituzione con altre opere, mettendo in atto una trasformazione continua dello show.

Ogni spazio rispondeva alle esigenze di ogni gruppo di artisti e di tecniche, *The Kitchen* era ad esempio uno spazio dedicato alla Video Art, la *Franklin Furnace* era dedicata ai libri, mentre *Apple Space* era rivolto a creare un luogo di scambio d'idee, per fondere l'arte con la vita, anche attraverso attività non artistiche. Questo dimostra come questi spazi alternativi si siano trasformati in veri e propri luoghi d'incontro tra gli artisti, che ben presto formarono una comunità, in cui i partecipanti vissero a stretto contatto. Gli stessi

---

<sup>14</sup> Cfr. M. Beck, "Alternative: Space", in J. Ault (a cura di), *Alternative Art New York, 1965-1985 A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, University of Minnesota Press, s.l. 2002, p. 254

artisti descrissero quegli anni come un periodo effervescente, anche grazie al senso di comunità che si respirava nel quartiere. Gli artisti infatti, si conoscevano tra loro ed erano soliti collaborare e visitare gli spazi dei colleghi.

“Il legame familiare è stato così grande. Sapere che tutti noi avremmo partecipato a vicenda alle nostre mostre, che avremmo potuto fare musica insieme con un po' di scultura o un po' di danza; che Trisha avrebbe potuto lavorare con Rauschenberg e John Cage, è stata un'esperienza multimediale e noi tutti ci supportavamo uno all'altro. Mi manca quel cameratismo, ma non pensavo che sarebbe o avrebbe potuto mai durare”<sup>15</sup>.

“E' stato un momento molto dinamico per la scena artistica di New York. Allora, le gallerie non erano il centro del mondo dell'arte contemporanea come lo sono ora, almeno a New York, il centro di gravità a quel tempo erano gli spazi alternativi. I musei ancora non prestavano realmente attenzione ai giovani artisti”<sup>16</sup>.

Questo forte senso di appartenenza sociale, quasi come in una famiglia, portò alcuni critici addirittura a parlare di questa fioritura di spazi alternativi, come di un “Social Movement”, poiché implicò la creazione di una comunità, di un network e di pratiche comuni<sup>17</sup>. L'esperienza di lavorare in uno spazio “crudo” e originale, era uno status simbol sociale, perché voleva dire appartenere ad un mondo piuttosto che ad un altro. L'attività di esposizione in uno spazio alternativo era quindi, connotata da una forte dimensione sociale e non soltanto estetico – artistica.

---

<sup>15</sup> Gooden Carol, da un'intervista rilasciata a Herb Tam, Lauren Rosati, Young-In Chung, in L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, cit., pp. 60-61

Trad. della scrivente da: “The family bond was so great. Knowing that we would all attend each other's shows; that we could pull music together with so-and-so's sculpture or so-and-so' dance; that Trisha could work with Rauschenberg and John Cage- it was a multimedia experience and we all supported one other. I miss that camaraderie, but I didn't think it would or could ever last”.

<sup>16</sup> Philbin Ann, da un'intervista rilasciata a Herb Tam e Jeanette Ingbergman, *Ibidem*, p. 75

Trad. della scrivente da: “It was a very dynamic time for the New York art scene. Back then, the galleries were not the center of the contemporary art world the way they are now; at least in New York, the center of gravity at the time was the alternative spaces. The museums weren't really paying attention to young artists yet”.

<sup>17</sup> M. Rachleff, “Do It Yourself: Histories of Alternatives”, in L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 23

La critica è concorde nel definire delle generazioni storiche di spazi alternativi, che si sono succeduti fino ai giorni nostri: una prima generazione ebbe luogo negli anni compresi tra il 1969 e il 1975; una seconda dal 1976 fino agli anni Novanta e infine un'ultima fase che perdura dagli anni 2000 fino ai giorni nostri (non tutta la critica è concorde sull'esistenza di quest'ultima fase)<sup>18</sup>.

Rispetto a questa classificazione, sono stati individuati altri spazi, che comparvero a New York molto prima del 1969 e che funsero da anticipatori per il carattere innovatore delle loro proposte. Le gallerie-cooperative, luogo degli Happening di Allan Kaprow o dell'esposizione di opere neoavanguardiste, non si possono considerare come dei veri spazi alternativi ma è indubbio, che ospitarono l'arte rifiutata dalle gallerie dell'Uptown newyorchese, fornendo una base fondamentale per lo sviluppo dei successivi spazi alternativi. Due di queste cooperative furono la Judson Memorial Church e lo Sculpture Center.

La Judson Memorial Church nacque nel lontano 1891, come congregazione con il fine di fornire servizi sociali soprattutto agli italiani immigrati. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la chiesa divenne un centro di fede e attivismo per i diritti sociali allo stesso tempo, supportando temi come i diritti degli omosessuali e i gruppi pacifisti. Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, la Judson Memorial Church diventò un luogo per esporre arte d'avanguardia, offrendo mostre a giovani artisti, come Claes Oldenburg e Allan Kaprow, che qui organizzò alcuni tra i suoi Happening più famosi. Questo spazio fu anche una fucina per l'unione tra le arti, poiché qui si fondò un collettivo di danza, la Judson Dance Theater, oltre alle numerose recite di poeti e scrittori organizzate.

Lo Sculpture Center fu fondato nel 1928 e negli anni il centro cercò di sostenere artisti e studenti interessati alla scultura, organizzando anche dei corsi formativi. Nel 1984 inoltre, lo Sculpture Center fu uno dei primi spazi ad offrire un'esposizione di Sound Art. Il centro è tuttora attivo a Long Island City nel Queens, allo scopo di sostenere giovani scultori, offrendo loro la possibilità di esporre e di sperimentare i diversi approcci alla scultura.

---

<sup>18</sup> Cfr. L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, cit.

Gli anni Sessanta, in particolare dal 1968, furono galvanizzanti per gli artisti dell'epoca. Erano anni di forte coinvolgimento sociale e attivismo politico, in cui sembrava possibile realizzare ogni desiderio, non tenendo conto delle conseguenze. Gli spazi che aprirono in questi anni, furono i pionieri che iniziarono a trasformare i loft industriali di Soho e TriBeCa in spazi espositivi. Tra i primi ci furono: l'*Apple Space* fondato dall'artista Billy Apple nel 1969, spazio dedicato all'interazione sociale ed artistica; *98 Greene Street* fondato da Holly e Horace Salomon su indicazione di Gordon Matta Clark e frequentato poi da molti artisti tra cui Andy Warhol, Jasper Johns, Dan Graham, ecc.

Gli anni Settanta videro il boom di aperture di spazi alternativi nei quartieri di Soho, TriBeCa e Lower East Side di New York, che divennero in breve tempo delle comunità di artisti, musicisti e performers. In quegli anni, si esplorano le arti connesse ai nuovi media, come la Video Art, la Sound Art e la Performance in genere; a supporto di questi artisti nacquero *The Kitchen* e *Electronic Arts Intermix* nel 1971, il *Franklin Street Arts Center* nel 1976. Molti degli spazi di quegli'anni furono aperti da membri di minoranze etniche, come gli afroamericani (*JAM: Just Above Midtown* nel 1974), i sudamericani (*Taller Boricua*, 1970) e gli asiatici (*Asian American Arts Centre* nel 1974), che più soffrivano di "invisibilità" agli occhi delle istituzioni. Anche le donne furono una categoria spesso poco considerata negli ambienti artistici ma nel 1972 aprirono uno spazio, l'*A.I.R. Gallery*, interamente dedicato a promuovere i lavori di artiste donne.

Con il 1976 e l'apertura del *P.S.1 Contemporary Art Center* ad opera di Alanna Heiss, di cui si parlerà nel paragrafo seguente, si considera conclusa la prima "ondata" di spazi alternativi. Quello che fa considerare chiusa questa prima fase, furono i fondi di sussidio erogati dal governo, per sostenere l'arte. Fino al 1974, gli spazi citati erano sopravvissuti di espedienti, giacché la loro era un'attività no profit e al tempo stesso, trovare fondi era difficile. Molti spazi erano giunti dopo qualche anno al tracollo finanziario e quindi accettarono di ricevere dei finanziamenti statali. Per essere eleggibili, lo stato richiedeva che gli spazi assumessero la forma giuridica di galleria no-profit, stabilendo un direttore e un board di amministratori, oltre al dovere di stilare una programmazione ufficiale. Questi limiti misero la parola fine al clima di spontaneità che caratterizzò i primi anni, a favore di

una maggiore stabilità finanziaria. Per questi motivi, la maggior parte degli artisti non vedeva di buon grado le sovvenzioni, perché secondo loro, mettevano a repentaglio l'autonomia artistica e organizzativa dello spazio espositivo, assoggettandolo all'influenza politica e uniformandolo al sistema. Oltretutto, attraverso l'apparato burocratico, anche la scelta dei collaboratori e degli artisti doveva essere giustificata, questo limitò e quasi distrusse la cerchia di amici e relazioni, che avevano reso Soho una comunità auto selezionata. Non tutti videro la scelta di ricevere i sussidi come un male, le comunità etniche e le donne consideravano i fondi statali, un mezzo per apportare un cambiamento sociale.

Gli anni Ottanta e Novanta videro una maggiore attenzione al pluralismo e al multiculturalismo, questo fece in modo che la considerazione negativa da parte degli artisti per i sussidi statali diminuì, lasciando il posto alla volontà di allargare i confini del mondo dell'arte, sostenendo la diversità. Mentre gli anni Settanta furono caratterizzati da una forte scissione nei confronti del *mainstream* (trad. corrente principale), la decade a seguire operò per rendere il mondo dell'arte più inclusivo, incoraggiando relazioni tra artisti emergenti e artisti dimenticati dal mercato dell'arte, che nel frattempo stava velocemente crescendo. Durante questi anni, gli spazi rifiutarono di essere considerati alternativi, perché ritennero il termine sminuente nei confronti del loro lavoro, che in questo modo finiva per marginalizzarsi ulteriormente. Questi furono gli anni in cui gli artisti si scontrarono con l'epidemia di AIDS, che dimezzò la comunità artistica newyorchese, provocando di risposta un forte attivismo sociale, alla base di alcuni spazi artistici della città.

Nel frattempo, gli affitti a Soho e a TriBeCa iniziarono a crescere, facendo spostare gli artisti prima nell'East Village e poi a Brooklyn, precisamente a Williamsburg, dove i prezzi rimasero bassi per alcuni anni.

Dagli anni 2000, la comunità si è spostata lontana da Manhattan per far fronte ai costi della vita sempre più alti. Molti giovani artisti hanno ripreso l'idea di aprirsi degli spazi autonomi, per far fronte alla recessione economica e alla mancanza di fondi statali,

tagliati negli anni Novanta dai governi repubblicani. Alcuni artisti hanno deciso invece, di sfruttare le potenzialità del Web, creando degli spazi alternativi online.

## V. La parabola del P.S.1 Contemporary Art Center

Pochi furono quindi gli spazi alternativi che riuscirono a mantenere la loro indipendenza artistica, non trasformandosi in gallerie nonostante i sussidi statali. Altrettanti pochi spazi sono ancora aperti oggi, molti chiusero nel corso dei trent'anni passati. Il P.S.1 Contemporary Art Center è rappresentativo di una parabola storica di molti spazi alternativi degli anni Settanta, sopravvissuti fino ad oggi.

Consapevole che non si tratti di un edificio industriale, pur essendo stato comunque un edificio "di riuso", il P.S.1 Contemporary Art Center sarà al centro di questo paragrafo per riportare un esempio lampante dell'evoluzione subita da tanti altri spazi, simili a questo.

Il P.S.1 Contemporary Art Center (che da adesso in poi chiameremo semplicemente P.S.1) nasce in seno ad un'organizzazione no-profit chiamata "Institute for Art and Urban Resources"(IAUR), fondata da Alanna Heiss nel 1971. Il primo atto che sancisce la fondazione di questo organismo fu *The Brooklyn Bridge Event* (21-24 Maggio 1971), un evento in occasione dell'anniversario del ponte di Brooklyn, che Alanna Heiss organizzò proprio sotto al ponte. Alanna Heiss, curatrice ed organizzatrice di eventi alternativi al *mainstream*, si ispirò a quanto accaduto qualche anno prima a Londra, quando il St Katherine's Docks fu dato in gestione per due anni agli artisti, che riuscirono a riabilitarne la struttura.

L'Institute for Art and Urban Resources nacque un anno dopo l'evento al ponte di Brooklyn, con lo scopo di interagire con le autorità pubbliche, affinché edifici abbandonati in città non venissero demoliti. Heiss mirava a riabilitare molti edifici in disuso della città, recuperandoli dal declino e dall'abbandono, ma decise di farlo in modo legale, chiedendo le autorizzazioni necessarie. Con questi edifici in stato di abbandono, Heiss volle creare degli spazi no profit votati all'arte, alla performance, scavalcando in questo modo, i confini tra teatro, galleria d'arte e comunità artistica. Fino al 1976, per quattro anni l'Institute for

Art and Urban Resources agì in diversi spazi, avendo la concessione dei proprietari di stabilirvisi solo per un breve periodo. Nel 1973, Alanna Heiss riuscì ad avere la gestione della torre dell'orologio all'ultimo piano di un edificio di Manhattan. Con la *Clocktower Gallery*, Alanna Heiss organizzò alcune delle più memorabili mostre di artisti postminimalisti, che non furono mai organizzate prima in altre istituzioni. Di tutti gli altri edifici di cui lo IAUR si occupò, il *Clocktower* è l'unico sopravvissuto e attualmente ospita mostre temporanee e una radio alternativa (*Art On Air*)<sup>19</sup>.

Nel 1976 il comune di New York in accordo con i distretti, decise di affidare ad Alanna Heiss e all'*Institute for Art and Urban Resources*, la gestione di una vecchia scuola abbandonata nel 1963 a Long Island City, nel Queens, che verrà chiamata P.S.1 (*Public School 1*). Grazie anche ai finanziamenti statali e privati che la Heiss ricevette, ella riuscì in breve tempo e dopo pochi lavori necessari di messa in sicurezza, ad aprire il centro alla fine del 1976 con la grande mostra *Rooms*. Il fatto che il P.S.1 sia nato in un periodo relativamente tardo, rispetto a tanti agli altri spazi indipendenti, evidentemente pose delle differenze rispetto ai precedenti. Innanzitutto, come già accennato, Alanna Heiss era appoggiata dalle autorità pubbliche che fornirono lo spazio in gestione; inoltre il P.S.1 fu da subito finanziato dai sussidi federali.

“Volevo allontanarmi dagli spazi alternativi e spostare la mia energia su un unico posto. [Il PS1, N.d.t.] era l'opposto dello spazio alternativo. Tutto di quello era l'opposto. Ci sono state cose che ho fatto al PS1 che non mi sarei sognata nemmeno di fare in qualche altro posto, perché volevo mostrare artisti, e dimostrare a me stessa, che l'edificio non doveva per forza essere un tempio. [...] Ho pensato che era il momento di smettere di essere una guerrigliera per l'arte. E 'stata l'occasione di sfidare realmente l'attività museale in uno spazio che non agiva come un museo. E' stato un anti-museo”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Dopo che fu aperto il P.S.1 Contemporary Art Center nel 1976, la *Clocktower Gallery* rimase residenza per artisti e sede d'esposizione di artisti emergenti. Nel 2008, Alanna Heiss lasciò la direzione del P.S.1, assumendo la direzione invece del *Clocktower*, che rilanciò con un nuovo programma di mostre e con la radio *Art on Air*. Per maggiori informazioni cfr. [www.artonair.org/about](http://www.artonair.org/about)

<sup>20</sup> Heiss Alanna da un'intervista rilasciata a Herb Tam e Lindsay Avelhe nel 2009, in L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010*, cit., p. 65

Il P.S.1 si pose da subito come uno spazio fisicamente non usuale, che esponeva artisti “rifiutati” e innovativi ma che, al tempo stesso, cercava una riconciliazione con il sistema, nella convinzione di poter cambiare, pur non rimanendo completamente degli *outsider*. Per i suoi spazi “ruvidi”, abbandonati e per le scelte artistiche, nell’immaginario comune il P.S.1 rimase un centro d’arte alternativa, nonostante le recenti dichiarazioni della Heiss, sopra riportate. Il centro continuò negli anni a far esibire artisti emergenti, negli anni Ottanta importante fu il supporto dato alla Street Art, alla cultura punk e agli artisti dell’Arte Povera di Germano Celant, con la mostra *The Knot: Arte Povera*, 1985. Nel 1997, il P.S.1 chiuse per lavori di ristrutturazione e riaprì nella speranza di sanare anche le finanze, ormai disastrose. Nel 1999, per salvare il P.S.1 dal fallimento e sull’onda di un cambiamento storico, il P.S.1 si fuse con il MoMA, diventando a tutti gli effetti una sua costola nel 2010, quando ne assunse anche il nome diventando appunto: MoMA PS1.

La storia del P.S.1 come organismo autonomo si concluse con la fusione con l’acerrimo “nemico” dell’arte sperimentale degli anni Settanta, il museo che tanto si voleva contrastare nelle scelte artistiche. Questo fatto ha delineato un cambiamento nell’indirizzo delle istituzioni, in particolare del MoMA, che attraverso questa fusione mira a rendersi credibile come museo al passo con i tempi, colmando il vuoto nel settore contemporaneo, che per anni rese il museo vulnerabile alle critiche degli artisti viventi. Attraverso questa fusione, il MoMA si è garantito uno spazio agibile per le installazioni di grandi dimensioni, che prima con difficoltà poteva esporre nella sede centrale e al tempo stesso, si è assicurato una piattaforma per l’arte contemporanea. Dal canto suo l’arte alternativa sempre posta ai margini, conclude in parte qui il suo percorso, istituzionalizzata, conscia di essere a fine binario. Il P.S.1 è stato il più eclatante tra gli esempi, anche per lo shock causato negli artisti legati alla sua storia passata, ma è

---

Trad. della scrivente da: “I wanted to turn away from alternative spaces, and spend my Energy on one place. [The P.S.1, N. d. r.] was the opposite of the alternative space. Everything about it was opposite. There were things I did at P.S.1 that would not even dream of doing anywhere else, because I wanted to show artists, and myself, that the building did not have to be the temple. [...] I thought that it was time to stop being a guerrilla warrior for art. It was a chance to really challenge museum activity in a space that wasn’t acting as a museum. It was an anti-museum”.

rappresentativo di una parabola compiuta da molti piccoli spazi alternativi, che chiusero o finirono per istituzionalizzarsi.

## VI. La scena alternativa europea

Dopo aver parlato di New York, quindi degli Stati Uniti, è interessante fare un excursus sulla storia degli spazi alternativi in Europa. Indubbiamente l'Europa presenta una scena artistica variegata e difficile da studiare in modo unitario e completo, a causa della presenza di stati molti diversi tra loro e con una storia e una cultura indipendenti. Va altresì sottolineato, come ingiustamente si sia parlato molto della scena artistica newyorchese, ma poco di quella europea, forse proprio per la disgregazione degli sviluppi nei vari stati. Non averne parlato in modo unitario in libri o saggi, non significa tuttavia che non ce ne sia traccia.

Conscia di non poter essere esaustiva parlando di un continente, ho selezionato due città, Londra e Berlino, in cui sono rintracciabili sviluppi di spazi alternativi, simili a quelli newyorchesi.

Da un punto di vista economico ma anche culturale, Londra è sempre stata al centro dell'attenzione in Europa. Negli anni Sessanta, Londra diventò il centro della contestazione giovanile e della musica underground, i Beatles prima, i Rolling Stone poi e la New Wave negli anni Ottanta, con il punk inglese. Dal punto di vista culturale, fino ai recenti tempi in cui forse è stata spodestata da Berlino, Londra è sempre stata vissuta come regina incontrastata della controcultura e della cultura alternativa in genere.

A Londra è rintracciabile uno spazio che aveva molto in comune con i contemporanei sviluppi espositivi di New York, si tratta della St Katharine Docks, sulla sponda nord del Tamigi, oggi sede di una lussuosa marina. Nati nell'Ottocento come deposito di merci trasportate sulle acque del Tamigi, questi magazzini furono ufficialmente dismessi nel 1968 dopo essere stati gravemente danneggiati durante la Seconda Guerra Mondiale. Dal 1970 la maggior parte di questi edifici fu demolita, per fare spazio ad attività commerciali e alla marina. Nell'arco di due anni, dal 1968 al 1970, in cui ancora non era stata stabilita

una destinazione permanente per le St Katharine Docks, si insediò qui un'organizzazione no-profit, SPACE, fondata da tre artisti, Bridget Riley, Peter Sedgley e Peter Townsend. Questo fu il primo esempio di una galleria indipendente aperta e gestita direttamente da artisti, che colmò un vuoto nella scena artistica londinese, in particolare per ciò che riguardava la ricerca di spazi espositivi e studi per artisti. Non a caso, Alanna Heiss lavorò qui per due anni come tirocinante, prima di tornare a New York e fare propria l'esperienza acquisita a Londra. Le St Katherine Docks furono affidate all'associazione SPACE per l'arco dei due anni dal 1968 al 1970, in modo da non lasciare inutilizzato lo spazio e decidere nel frattempo, la futura destinazione dei magazzini. Grazie ad un affitto particolarmente agevole (500 sterline all'anno), ad alcune sovvenzioni private e agli studenti della Scuola d'Arte di Londra, si riuscì a trasformare l'enorme edificio in tanti studi per artisti. In poco tempo, SPACE attirò artisti da tutta Europa, che chiedevano di essere accolti nella comunità, raggiungendo in due anni il numero di cento persone ospitate. Lo scopo dei fondatori era di offrire degli spazi di lavoro per artisti ad un prezzo irrisorio, favorendo la produzione artistica, giacché degli aspetti organizzativi se ne sarebbe occupata l'associazione. Nello stesso periodo venne fondato un archivio, per sostenere i giovani artisti e per offrire loro un modo più semplice per raggiungere il pubblico, scavalcando le gallerie come intermediarie per la vendita delle opere. In questo archivio, che si chiamò AIR (Information Registry of Art), vennero raccolti dati e informazioni sugli artisti e sulle loro opere, che furono messi completamente a disposizione di chiunque fosse interessato al loro lavoro. Inoltre, se SPACE si occupava di fornire un appoggio pratico agli artisti anche attraverso la formazione, AIR procedeva con l'aspetto organizzativo, aiutando nella preparazione di ben nove mostre nel 1969, di cui una a Tokyo e due in Germania.

Nel 1970 SPACE e AIR lasciarono le Docklands, come concordato, per trasferirsi in altri edifici di Londra. L'archivio AIR, che nel frattempo divenne una galleria, chiuse i battenti nel 1986 per mancanza di fondi, mentre SPACE è tutt'ora attivo nella promozione di giovani artisti, attraverso un programma di residenze e assistenza. Indubbiamente nessun altro spazio, in seguito occupato dall'associazione SPACE, ebbe le stesse potenzialità

delle St Katherine Docks, poste in posizione centralissima, con un affitto agevolato ed enormi spazi a disposizione.

La seconda città che probabilmente ora è al centro della scena culturale alternativa in Europa è Berlino. Ad ogni modo, la Germania da sempre rappresenta un modello d'innovazione, grazie alle Kunsthalle (trad. sale per l'arte) e ai Kunstverein (trad. società di artisti), nati a fine Ottocento nei paesi germanici. Le Kunsthalle erano luoghi espositivi senza collezione gestiti da privati, ossia dai Kunstverein, che erano composti dalla borghesia. I Kunstverein nacquero per porsi come alternativa al sistema istituzionale, sostenendo l'arte contemporanea ignorata dai musei, senza avere però scopo di lucro. Ancora oggi, questo sistema funziona e tra gli spazi espositivi più importanti, figurano molte Kunsthalle di città come Basilea, Colonia, Vienna, ecc.

Berlino è come sappiamo, una città che ha avuto una storia molto particolare. Dopo la caduta del Muro, la città diventò negli anni Novanta terreno fertile per sperimentazioni sociali e culturali, lontano dalle passate restrizioni della STASI (Dipartimento di sicurezza e spionaggio della DDR; Repubblica Democratica Tedesca). E' interessante notare, come questa città stia probabilmente vivendo in questi ultimi anni, uno periodo d'oro. Divenuta la Mecca per i giovani e per gli artisti, Berlino si è costruita una reputazione di città liberale e aperta alle sperimentazioni, ricordando forse la New York degli anni Sessanta e la Londra degli anni Ottanta.

Come centro culturale giovane e alternativo, sicuramente Berlino è divenuta un punto di riferimento per l'Europa. Qui si ritrova un'atmosfera ancora non commerciale, in particolare nei quartieri della vecchia Berlino Est, che però ogni giorno rischia di essere minacciata dall'avanzare del turismo e della "gentrificazione"<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Termine che indica un processo di mutazione sociale ed urbano, per cui alcune aree cittadine povere e degradate, specialmente se centrali, vengono convertite in quartieri di lusso. Questi cambiamenti sono dovuti all'acquisto a basso prezzo di immobili che una volta restaurati, accrescono l'interesse per la zona, facendo salire gli affitti. Questo processo implica l'insediamento di una nuova classe media a discapito di quella povera autoctona, costretta a spostarsi verso quartieri meno cari.

Da otto mesi una delle vittime della “gentrificazione”, è quello che è stato per vent’anni un simbolo della Berlino Alternativa e che molto a che vedere con le Kunstverein, il suo nome è Kunsthaus Tacheles (trad. Casa d’arte Tacheles). Il Tacheles è stato per anni simbolo di autogestione e di resistenza nei confronti delle pressioni commerciali, nel quartiere più centrale di Berlino, Mitte. L’edificio nacque agli inizi del secolo per scopi commerciali ma con l’avvento del Nazismo, fu utilizzato come luogo di reclusione per prigionieri politici. Gravemente danneggiato durante la Seconda Guerra Mondiale, Tacheles fu parzialmente demolito nel 1980. Il secondo ordine di demolizione doveva essere attuato nel 1990 ma con la caduta del Muro questo non avvenne e lo stabile fu occupato da un collettivo di artisti, che se ne prese cura fino al 4 settembre 2012, giorno di definitiva chiusura. Gli artisti dimostrarono l’effettiva stabilità dell’immobile, nonostante i ripetuti danni ricevuti negli anni e riuscirono ad ottenere che l’edificio fosse considerato un sito storico.

La cosa straordinaria di Tacheles fu avere offerto una residenza e spazi lavorativi per centinaia di artisti passati per Berlino, di 130 nazionalità diverse. Inoltre Tacheles, nome yiddish che significa “parlare chiaro”, fu per anni al centro della scena artistica grazie alle mostre gratuite organizzate, ai workshop e alle tavole rotonde. Nell’edificio erano anche presenti un cinema, un ristorante, un locale notturno e un parco che ancor’oggi, nonostante la chiusura del centro, ospita sculture. A tutti gli effetti gli artisti, gestori dello spazio, riuscirono a realizzare un centro ideale di condivisione e sperimentazione artistica per le arti performative e per quelle più tradizionali, allo stesso tempo preservando l’edificio da un ulteriore degrado. Attraverso la loro occupazione, gli artisti portarono il Tacheles ad essere la terza meta turistica della città. Purtroppo, come già accennato, dopo anni di lotte e di ordinanze di sgombero, il centro è stato liberato il settembre scorso, cancellando un vento di anarchica libertà artistica, soffiato dalla caduta del Muro di Berlino. Per concludere, sottolineo come queste esperienze uniche nel loro genere, proprio per la loro unicità, dovrebbero essere preservate come patrimonio culturale e distintivo di una città, che vive anche economicamente della sua immagine creativa, per di più, vantandosi di possedere uno spirito liberale.

Per quanto riguarda l'Italia, indubbiamente le città più attive da un punto di vista sperimentale sono Torino e Milano. L'Italia però si caratterizza per una storia diversa e per la ricchezza del suo patrimonio culturale, che ha sempre frenato la sperimentazione, crogiolandosi nella sua antica bellezza. Per questo ed altro, esperienze innovative come quelle di New York e Londra non sono ravvisabili negli anni Settanta in Italia, per la mancanza di potere della comunità artistica e di critica nei confronti del sistema museale italiano.

## VII. Verso una nuova concezione di spazio alternativo

“La storia è un insieme complesso di eventi che organizziamo seconda la nostra convenienza. L'alternativa è la scelta tra le opzioni che ridefiniscono il tradizionale. Gli spazi alternativi sono un altro modo di interpretare la realtà, un prodotto non convenzionale del *mainstream*. [...] La cultura è in continua evoluzione e il compito dell'essere alternativo è quella di interpretare tale trasformazione”<sup>22</sup>.

Parlare nel 2013 di spazi alternativi, non è facile. Negli anni 2000 ci sono stati grossi cambiamenti, anticipati dalla seconda metà degli anni Novanta. Innanzitutto, molti musei hanno acquisito negli anni la consapevolezza di non poter tralasciare l'arte che descrive la realtà di oggi, per continuare a contemplare il passato. Ne sono una dimostrazione la fioritura di molti musei d'arte contemporanea in Italia e anche l'acquisizione del P.S.1 da parte del MoMA. Al giorno d'oggi le grandi mostre sull'arte contemporanea vengono realizzate dai musei, sostituendosi alle gallerie e agli altri spazi. La grande differenza è che i musei fanno oggi quello che facevano un tempo le gallerie d'avanguardia, ma con budget superiori, un bacino di utenza più ampio e utilizzando risorse umane sottratte agli

---

<sup>22</sup> P. Colo, “Alter the native”, in L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2011*, cit., p. 15

Trad. della scrivente da: “History is a complex set of events that we organize at our convenience. Alternative is the choosing of options that redefine the traditional. Alternative spaces are another way to interpret reality, an unconventional product of the mainstream. [...] Culture is always changing and the alternative task is to interpret that transformation”

ambienti indipendenti. Le gallerie d'avanguardia e in genere gli spazi alternativi, devono ritrovare una loro identità, per non entrare in competizione con i musei.

Agli inizi degli anni Novanta a New York, si credeva morta la generazione di spazi alternativi, poi dopo un'attenta esamina si è notato come in realtà ci fossero ancora molti giovani disposti a rischiare, aprendo degli spazi propri indipendenti. Probabilmente si è delineato un andamento circolare del fenomeno, per cui l'arte d'avanguardia deve continuamente rinnovarsi, giacché il *mainstream* finisce per inglobarla e farla propria, sdoganandola per un pubblico più ampio e commerciale.

Senza alcun dubbio, il contesto storico e sociale si presenta diverso rispetto a quarant'anni fa e non vi è più quell'ondata di contestazione giovanile, che invece caratterizzò gli anni Sessanta e Settanta. Alcuni critici sono dell'opinione che oggi non si debba più parlare di "anti-istituzionale" ma di "extra-istituzionale", perché di fatto, questi spazi alternativi colmano un vuoto soprattutto per i giovani artisti, lanciandoli sul mercato. La relazione diviene perciò collaborativa, segmentando il target di riferimento, si definiscono dei precisi ruoli e forse agli spazi alternativi spetta il compito di fungere da trampolino di lancio per artisti emergenti. Questo determinerebbe un ciclo continuo di nascita, morte e creazione di nuovi spazi<sup>23</sup>.

Ad ogni modo, il contesto sociale è mutato, ma ciò non implica che non vi sia una trasgressione culturale. Nel contesto post 11 settembre, la politica di molte istituzioni culturali fu quella di chiudersi in un atteggiamento di difesa, mentre molte gallerie no-profit si proposero di elaborare il lutto attraverso l'arte. Anche al giorno d'oggi, la grave crisi economica impone una rivalutazione delle relazioni sociali e culturali ma questo non comporta una scomparsa di spazi indipendenti, piuttosto un cambiamento di intenti. Accade che spesso, nuovi spazi aprano nella consapevolezza di essere a "tempo determinato", oppure scelgono di spostare la loro attività sul web, come sta succedendo alla Casa d'arte Tacheles, di cui si è parlato nel paragrafo precedente.

---

<sup>23</sup> Cfr. L. Rosati, "In other words: the alternative space as extra-institution", L. Rosati, M. Staniszewski (a cura di), *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2011*, cit., p.41

In Italia, la situazione è come spesso accade diversa ed è difficile generalizzare includendo un paese con una storia tanto particolare. Credo che in Italia si stia cercando, pur nelle ristrettezze che la situazione economica impone, un timido rinnovamento. Nonostante siano molti gli spazi che decidano di chiudere anche a causa della crisi, ce ne sono anche altri che cercano il loro spazio nel mondo. In Italia si sa, i tagli alla cultura sono all'ordine del giorno e forse proprio la mancanza di istituzioni pubbliche incentiva l'iniziativa privata, che tenta di supplire alle carenze di un sistema sempre più in affanno (vedi anche le difficoltà economiche in cui versano molti musei italiani di arte contemporanea, come il Madre di Napoli).

## CAPITOLO 2

### La rigenerazione urbana

**D**opo aver effettuato una panoramica sugli spazi alternativi di vario tipo, nati negli Stati Uniti e in Europa, con una maggiore espansione e unitarietà a New York negli anni Settanta, nel secondo capitolo si affronta il tema della rigenerazione urbana. Tra gli spazi alternativi di cui si parla nel primo capitolo, si individuano diverse categorie, tra cui quella degli edifici industriali dismessi.

Per capire il fenomeno del riutilizzo di edifici industriali a scopi culturali, prima di tutto è fondamentale comprendere, quali siano gli aspetti che originano il riuso di edifici di natura industriale e produttiva. In particolare, quali sono le cause e le conseguenze di una disponibilità così ampia di immobili produttivi dismessi e chi si impegna per la loro riqualificazione. Inoltre, la comprensione dell'impatto sul territorio della dismissione e della sua considerazione da parte degli abitanti, aiuta a capire in che senso la cultura può agire con esiti positivi. La cultura può rappresentare un vero e proprio motore di sviluppo, agendo da intermediaria tra il degrado e i processi di riqualificazione, dando gli impulsi necessari alle amministrazioni pubbliche per agire a largo raggio. Al riguardo, i progetti *Precare* e *Temporioso* (con base a Bruxelles e a Milano) dimostrano l'effettiva applicabilità, anche in Italia, dei principi di riqualificazione urbana *bottom-up*, ossia proposti dai cittadini, piuttosto che calati dall'alto dalle amministrazioni locali. Inoltre, attraverso questi due esperimenti molto ben riusciti, è possibile verificare come non siano necessari ingenti flussi di capitali per riqualificare con successo un territorio, basta

soprattutto, la capacità di coinvolgere i cittadini in progetti che abbiano a cuore il benessere collettivo.

## I. La dismissione di aree produttive e industriali

Il numero elevato di ex edifici industriali, oggi occupati da spazi artistici, è dovuto a un fenomeno di dismissione di stabilimenti produttivi, che ha avuto luogo in Italia e all'estero, dagli anni Settanta.

Per prima cosa, il termine dismissione indica la cessazione dello svolgimento di una determinata attività, qualsiasi essa sia, in un luogo specifico. Come si vedrà più avanti, gli edifici interessati dalla dismissione, non sono solo quelli tipicamente di origine industriale ma anche quelli in cui si svolgevano molte altre attività, considerate non più attuali nei giorni nostri. Nel momento in cui avviene la cessazione di un'attività, normalmente si procede con lo sgombero e con la vendita o l'affitto dei locali. In realtà, questo processo non è univoco, come dimostrano gli innumerevoli luoghi dismessi e poi abbandonati al loro tempo. Questi stabili si svuotano e vengono abbandonati, alcune volte per sempre, creando lacune e assenze nel tessuto urbano e sociale, di un centro abitato. Questo inceppamento nell'evoluzione di un centro urbano è oggi ancora più di attualità, se si considera che la crisi economica ha aggravato la situazione delle imprese, molte delle quali costrette al fallimento, generando così, altri edifici vuoti, immobilizzati dalle pratiche amministrative, per lungo tempo. Solo a Milano nel 2012 sono stati contati più di 3,5 milioni di metri cubi di edifici inutilizzati e abbandonati da varie attività<sup>1</sup>, mentre in Italia, secondo i dati Istat, ci sarebbero 5 milioni di abitazioni sfitte o non utilizzate su 29 milioni in totale.

La dismissione rappresenta la chiusura di un'attività e la conseguente perdita della funzione di utilizzo, per la quale l'edificio era stato creato. La congiunzione tra il luogo e la sua attività si slega, smettendo di funzionare. A questo punto, si presentano tre

---

<sup>1</sup> Corriere della Sera, A. Dal Monte, "Edifici abbandonati: «Recuperarli si può»", *Corriere della Sera*, 28 marzo 2012, p. 10

possibilità per l'edificio: essere *riqualificato* attraverso una funzione d'utilizzo simile all'originale; essere *riconvertito*, cambiandone la destinazione d'uso o venire *abbandonato*<sup>2</sup>. Nel caso degli spazi industriali diventati musei o centri d'esposizione, naturalmente avviene una riconversione; attraverso una nuova funzione, l'edificio torna a essere attivo.

Il fenomeno della dismissione dei luoghi produttivi iniziò quasi contemporaneamente in tutta Europa e anche negli Stati Uniti, interessando in un primo momento, i siti minerari e le città portuali. Già negli anni Settanta, si rintracciarono i primi segnali di questo fenomeno, anche se i protagonisti della prima grande fase di dismissione furono gli anni Ottanta, quando l'economia iniziò a retrocedere (gli effetti del boom economico degli anni Sessanta iniziavano a scomparire) e allo stesso tempo, il tasso di crescita demografica cominciò a diminuire. In questa prima fase, si iniziarono a dismettere le industrie metallurgiche e siderurgiche, che lasciarono dei veri e propri vuoti nei quartieri cittadini (ad esempio le Docklands a Londra, la Bicocca ex Pirelli e la Bovisa a Milano). Durante gli anni Ottanta, il problema non fu compreso nella sua visione unitaria e ciò, portò all'esecuzione di singoli e maestosi progetti di riqualifica, slegati però dal contesto urbanistico della città. Solo negli anni Novanta, si iniziò a studiare il fenomeno e se ne comprese la sua vera portata, predisponendo strumenti e piani operativi più congruenti. Furono affrontate e studiate le cause della dismissione, per ottenere strategie che potessero essere di lungo periodo. Sempre in questi anni, si intuì che il fenomeno non era compreso solamente nelle aree metropolitane ma al contrario, si manifestava anche nei piccoli- medi agglomerati urbani. Inoltre negli anni Novanta, si diffuse la consapevolezza che la dismissione non stava riguardando esclusivamente stabilimenti industriali ma anche ferrovie, porti e in genere, i nodi di comunicazione. Dopo una seconda generazione di dismissione, che interessò tutto l'arco degli anni Novanta, seguito da un incremento di

---

<sup>2</sup> Cfr. I. Giuliani, *Dismissione industriale e città creativa. Due processi di trasformazione urbana tra riqualificazione fisica e strategie di promozione del territorio: i casi di Zona Tortona e Ventura Lambrate a Milano*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura e Società, Corso di laurea specialistica in Pianificazione Urbana e Politiche Territoriali, a.a. 2009-2010, rel. M.A. Bruzzese

studi sulla materia; negli ultimi anni in Italia si sta procedendo verso politiche più integrate con il territorio, che siano sostenibili da un punto di vista sociale e urbanistico.

Contrariamente a quanto si credeva nei primi anni Ottanta in cui, il problema era ricondotto a cambiamenti nella modalità di produzione, negli anni Novanta con la dismissione di edifici e aree di varia natura, si comprese che le cause del fenomeno sono molteplici, disegnando così un quadro economico e sociale molto più complesso.

La molteplicità delle cause è riconducibile anche all'ampiezza del problema che, come già anticipato, non abbraccia solamente gli edifici industriali, ma anche altre categorie. Roberto Gambino nel suo saggio "Aree dismesse. Da problema a risorsa"<sup>3</sup> individua cinque grandi categorie.

Innanzitutto, edifici e impianti derivanti da attività antiche, come i filatoi, i pastifici, gli zuccherifici o le primissime industrie, cui fabbricati risalgono all'Ottocento, presenti in tutta Italia. Questi antichi "mestieri" furono le prime attività a essere dismesse, già a fine anni Settanta.

In secondo luogo, vi sono gli stabilimenti della fase di "industrializzazione matura"<sup>4</sup>, presenti soprattutto nel Nord-Ovest d'Italia, che rappresentano i grandi complessi dell'industria italiana, come Pirelli Biccoca a Milano, il Lingotto a Torino, ecc.

Poi, oltre agli stabilimenti industriali, spiccano tra i fabbricati dismessi anche le basi militari, gli ex ospedali psichiatrici, i macelli, le dogane, gli scali ferroviari, ecc. Un insieme di aree che fornivano servizi, ormai dismesse e lasciate spesso in stato di abbandono perché obsolete. Queste strutture sono generalmente presenti in tutta Italia, con una localizzazione particolare per alcune categorie (ad esempio la grande maggioranza delle caserme militari abbandonate si situano nel Nord-Est).

Un'altra categoria è quella che comprende le grandi opere e i progetti iniziati e mai portati a termine o solamente, utilizzati per un breve periodo. Queste aree, tra cui ad

---

<sup>3</sup> Cfr. R. Gambino, "Aree dismesse. Da problemi a risorse", in E. Dansero, C. Giomo, A. Spaziantè (a cura di), *Se i vuoti si riempiono. Aree industriali dismesse: temi e ricerche*, Alinea Editrice, Firenze 2001, p.168

<sup>4</sup> Ivi

esempio la centrale siderurgica di Gioia Tauro in Calabria, sono solitamente collocate nel Mezzogiorno.

Infine, a completare il quadro secondo Roberto Gambino, vi è un'ultima categoria che comprende una serie di edifici contenenti piccole o medie attività, che spaziano dall'artigianato ai trasporti e all'agricoltura, collocate in zone non prettamente industrializzate e che compongono la rete dei piccoli imprenditori dell'economia locale di alcune regioni, come il Veneto e la Toscana.

Rispetto alle categorie individuate, le cause che portano alla dismissione sono molteplici. Per quanto riguarda le industrie, indubbiamente, vi è stata una crisi di alcuni settori e una trasformazione nei processi economico-produttivi, che ha comportato la rilocalizzazione degli impianti e una riduzione del numero delle occupazioni negli stabilimenti originari, se non proprio la dismissione e il conseguente abbandono della struttura. Con la rilocalizzazione delle industrie, le città interessate si sono svuotate, a causa del trasferimento delle attività produttive fuori dai centri urbani o addirittura in altri paesi (delocalizzazione). Oltretutto dagli anni Ottanta, stiamo vivendo in un periodo di deindustrializzazione, che vede l'affermarsi del settore terziario e della *New Economy*, in un'ottica di smaterializzazione del prodotto e di un maggiore focus verso l'innovazione e le idee. Con il passaggio da un'economia industriale a una post-industriale, più flessibile e rivolta all'uso delle nuove tecnologie, molte aziende non hanno retto la competitività di un mercato globale, in particolare, le industrie pesanti caratterizzate da un basso grado di flessibilità.

Infine, per le altre categorie sopra descritte, le cause della dismissione possono essere legate a dei fattori generali che riguardano l'adeguamento a nuove normative, che comportano la diminuzione di alcune attività (vedi l'abolizione dei manicomi). Altre cause sono imputabili ad esempio, a dei fattori ambientali o strutturali dell'edificio, che diventando obsoleto rispetto alla produzione, viene dismesso.

## II. La rigenerazione di edifici industriali: da problema a risorsa

Una volta avvenuta la dismissione di una determinata attività, l'ideale conseguenza sarebbe che l'edificio fosse immediatamente riutilizzato, in modo da non permettere la perdita dei suoi aspetti funzionali e della sua "aurea produttiva". L'"aurea produttiva" di un edificio è un aspetto fondamentale da preservare se si vuole riutilizzarlo, in particolare, per i piccoli immobili situati in aree non comprese nei grandi progetti di riqualificazione urbana. In sostanza, si tratta di edifici la cui riqualificazione potrebbe essere affidata alla buona volontà di qualche soggetto privato. Nel momento in cui, uno stabile rimane in stallo per molti anni in una zona non particolarmente appetibile, perde la sua attrazione sul mercato, anche a causa di atti di vandalismo che compromettono l'edificio e la sua "rispettabilità". Così facendo, agli occhi degli investitori, l'immobile fermo da molti anni perde quella capacità di generare effetti positivi, che qui chiamo "aurea produttiva". Questo non accade nel momento in cui, l'area dismessa sia ampia e localizzata in zone centrali della città, perché anche se abbandonata, non perde il suo appeal nei confronti del mercato immobiliare e del comune, che ha interesse nel rivitalizzare quartieri cittadini per non permettere che il degrado dilaghi.

Ad ogni modo per gli edifici di piccola entità, non solo gli atti di vandalismo possono comprometterne il riuso ma anche dinamiche finanziarie che riguardano il proprietario dell'immobile. Nel caso di edifici abbandonati di proprietà privata, questi continuano a essere patrimonio immobilizzato del proprietario e come tali, sono consuntivati nel bilancio di fine anno. Il patrimonio immobilizzato contribuisce al pareggio di bilancio, rappresentando una garanzia nei confronti di investitori e banche. Per questo motivo, il soggetto proprietario potrebbe decidere di non vendere l'edificio, sebbene sia abbandonato, per sembrare più affidabile da un punto di vista di solvibilità. Oppure, si

potrebbe pensare di lasciare un edificio in abbandono per molti anni, per poi speculare sul prezzo di vendita, qualora la zona abbia subito una notevole rivalutazione immobiliare<sup>5</sup>.

A causa della speculazione, si preferisce continuare a costruire invece che proporre un piano di riutilizzo di zone, che di fatto occupano il territorio, senza alcuno scopo. Il problema non è di natura solo economica, ma anche ambientale. Attraverso la riqualificazione, si avrebbe la possibilità di ridisegnare il territorio, preservandolo da un'ulteriore cementificazione. Così facendo, si avrebbe anche l'opportunità di combattere l'inquinamento, dato che la riqualifica e la riconversione di alcune aree industriali impone la bonifica dei territori. La bonifica del suolo è da un lato, un'occasione per il cittadino di vivere in un territorio più sano, dall'altro è un onere che incombe sugli attori della rigenerazione. Molto spesso, le zone, sedi di industrie pesanti, sono state inquinate dalle sostanze chimiche utilizzate nei processi di lavorazione. Il problema è il costo della bonifica, poco sostenibile da un soggetto privato, salvo che non si tratti di una multinazionale.

Un ulteriore ostacolo alla riqualificazione è in Italia la normativa. Purtroppo, la legge italiana non riesce a essere tempestiva e snella, implicando così, intervalli molto ampi che non sono efficaci per l'attuazione di un progetto. Dagli anni Novanta, si è cercato di dotare le Amministrazioni Pubbliche di maggiori strumenti conoscitivi del fenomeno, perché all'origine della mancata tempestività, vi era spesso una mancata visione d'insieme del problema. Dopo aver acquisito una maggiore consapevolezza del fenomeno, si può pensare di proporre dei progetti che non siano parziali e che soprattutto, siano integrati con il territorio. E' evidente che per riqualificare una zona, deve esserci una comunione d'intenti tra promotore e autorità locali, che devono dotare il quartiere delle infrastrutture e dei servizi adatti alle esigenze del cittadino. Se così non fosse, si rischierebbe di mettere a repentaglio il successo del progetto di riqualificazione, come, in effetti, avvenne per alcuni casi trattati, negli anni Ottanta. D'altro canto è chiaro, che non si possono riscontrare benefici solo per le aziende immobiliari proponenti ma

---

<sup>5</sup> Cfr. A. Savarese, *Come recuperare gli edifici abbandonati (e magari darli ad una startup)*, [www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup/](http://www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup/), ultima data di modifica: 11 settembre 2012, ultima data di consultazione: 5 maggio 2013

anche per i cittadini, lavorando per impedire che si ripresentino in futuro gli stessi problemi.

Il successo di una riqualificazione si verifica quando, territori o edifici abbandonati tornano a vivere acquistando nuove funzioni d'uso, possibilmente a favore della collettività, che si riappropria della memoria dell'edificio stesso. Non basta, infatti, riconvertire un edificio senza uno sviluppo sostenibile del territorio. Il rischio è di saturare il mercato immobiliare, producendo ulteriori edifici sfitti, a causa dell'impossibilità di piazzarli sul mercato. Se un edificio abbandonato è considerato come una risorsa, si combatte al tempo stesso, il degrado urbano e sociale di uno spazio. Il patrimonio industriale dismesso va considerato come una risorsa da valorizzare, affinché si possa ridisegnare il territorio e migliorare le qualità ambientali e sociali dei nostri stili di vita.

### III. Impatto sul territorio

Attualmente, il problema degli edifici abbandonati affligge molte delle città metropolitane anche in Italia, sintomo di un disagio economico e sociale.

Da un punto di vista economico, la dismissione rivela l'incapacità delle amministrazioni locali di attirare nuovi investimenti nella zona, che impediscano l'abbandono del sito. Dal punto di vista sociale, la dismissione può diventare un problema, perché gli edifici in disuso e abbandonati sono considerati comunemente, come un malessere e sintomo di un degrado sociale. La fabbrica chiusa e in disuso, di per sé, non rappresenta degrado, lo diventa qualora atti di vandalismo ne compromettano le condizioni "di salute", violando l'accesso. A causa del vandalismo e dell'incuria, questi immobili si trasformano in rovine contemporanee, ruderi della modernità cui nessuno sembra fare caso. Edifici che, all'apparenza dei passanti sono trasparenti, riempiono i quartieri dei centri urbani, come ferite da cancellare dalla memoria. Le amministrazioni che rimangono a guardare, senza avviare alcun tipo di iniziativa, ne favoriscono a loro volta, il degrado. Come fossero un virus, il degrado e la passività si diffondono, consumando le attività sane e innescando in tal modo, una grigia spirale negativa. Quante volte si assiste al fenomeno in cui (vedi ad

esempio i centri commerciali mai seriamente decollati, con molti negozi sfitti dal principio), negozio dopo negozio, come in una catena, le attività commerciali si spengono lentamente, lasciando sul territorio desolazione e sfiducia nel futuro. Il degrado è un processo lento che intacca la positività, una volta innescato, sembra dilagare a macchia d'olio, oscurando con la propria ombra anche gli aspetti buoni. Gli edifici abbandonati sono considerati dalla società come rifiuti, vengono rappresentati come simboli di una mancanza di valore e saturati da energia negativa, intesi come spazio inutile e covo di delinquenza.

Nei secoli, l'opinione comune nei confronti delle rovine e dei ruderi, si è modificata. Se si guarda all'antichità pensando a qualche edificio ancora visibile oggi, non si è pervasi da quelle sensazioni negative che si percepiscono invece, nei confronti di una fabbrica abbandonata, simbolo del rudere contemporaneo. Anche nel periodo del romanticismo, i ruderi erano guardati con occhi diversi, contemplati e al tempo stesso, visti come simboli di malinconia ma non di paura o pericolo. La malinconia proveniva dalla consapevolezza dell'esistenza, anche per un edificio, di un ciclo vitale inevitabile. Una volta esaurito il suo ciclo vitale, l'edificio diveniva simbolo di un tempo ormai passato, conservando però, la sua memoria. Questo aspetto pittoresco, attribuibile anche al rispetto per la memoria, è stato surclassato negli anni dalla funzionalità di un edificio, come unico parametro per giudicarne le condizioni. Nel momento in cui, a un edificio viene a mancare la sua funzione, esso perde anche d'interesse e si trasforma in una sorta di "amuleto negativo". E' importante capire, che la rigenerazione non serve tanto a far luccicare gli edifici, ma a infondere fiducia nelle persone e a donare nuova vitalità al tessuto urbano. Anche l'occupazione temporanea di edifici da parte di associazioni (vedi il paragrafo sui progetti *Precare e Temporiuso*) serve a dare nuova linfa, affinché questi luoghi non siano più guardati dalle persone con diffidenza e paura ma con fiducia. Se si guarda la piccola scala, gli edifici rigenerati sono importanti per gli abitanti di un quartiere, perché offrono nuove opportunità, come ad esempio spazi a prezzi agevolati. Se i prezzi degli affitti sono agevolati o addirittura nulli, si favorisce la nascita di nuove attività e quindi, l'occupazione. Inoltre, migliorando l'immagine complessiva del quartiere o del paese, si riescono ad

attirare nuovi investimenti, rivitalizzando il tessuto economico locale. Installare nuove attività in edifici di recente costruzione, presenterà forse, meno problemi di avviamento ma oltre a consumare suolo, non risolve la cicatrice della dismissione degli edifici. Non basta quindi, spostare l'attenzione verso nuovi poli per rimarginare le ferite, serve affrontarle con spirito positivo e propositivo.

Se d'altro canto, parliamo di aree più ampie che coinvolgono processi molto più articolati, è necessario che sia l'amministrazione locale a farsi carico del progetto, in modo da dotare l'area di infrastrutture e servizi. In questo caso, la rigenerazione avrà ricadute positive sull'intorno, se si dimostra di avere previsto un progetto completo, capace di far fronte alle sfide della città contemporanea. Se invece, la rigenerazione prevede solo un restauro "di facciata", senza che ci sia un vero piano per rivalutare la zona, è chiaro che non ci saranno ricadute positive sul territorio, perché esso non viene coinvolto nei reali obiettivi del progetto. La rigenerazione non deve essere un progetto calato dall'alto, da parte di amministratori poco lungimiranti e da imprese di costruzioni rivolte solo al lucro, bensì deve coinvolgere il territorio, affinché la rivitalizzazione sia integrata con il precedente quadro della situazione.

#### IV. Attori e programmi per la rigenerazione urbana

La riqualificazione urbana è possibile qualora ci sia una normativa che ne disciplini la materia. La presenza del soggetto pubblico è perciò fondamentale per la buona riuscita del progetto, in particolar modo quando non si parla di singoli edifici ma di complessi ampi, se non proprio di quartieri da riqualificare. L'iniziativa privata da sola non riuscirebbe a far fronte alla completa realizzazione del progetto, ha bisogno di confrontarsi con dei soggetti pubblici, affinché il piano sia incluso in una visione di largo respiro, delle necessità del centro abitato. Il soggetto pubblico è altresì fondamentale, poiché è garante dell'interesse collettivo, deve impedire che siano attuati gli interessi di pochi imprenditori a scapito della comunità.

Dagli anni Novanta, dopo il polverone di Tangentopoli, è stato riformato l'apparato normativo urbanistico, introducendo nuovi strumenti per agevolare le operazioni di riuso del suolo e per disciplinare i rapporti tra pubblico e privato, in forme di partenariato misto. I Programmi Complessi (PC) sono nati con il fine di favorire una riqualificazione equilibrata e qualitativa, non più improntata alla quantità, come lo era precedentemente. Tra i Programmi Complessi, istituiti dalla legge n.179 del 1992, vi sono: i *Programmi di Recupero Urbano* (PRU; fondati nel 1993 dall'art.11 della legge n. 493), promossi dai comuni, si riferiscono ad ampi ambiti territoriali e sono nati per favorire e migliorare la qualità architettonica urbana, attraverso un'adeguata distribuzione dei servizi. Tra gli altri strumenti a disposizione, vi sono i *Contratti di quartiere* (introdotti dal decreto del 22 ottobre 1997) nati all'interno delle amministrazioni comunali, per favorire l'integrazione sociale e il miglioramento della qualità di vita, sostenendo le attività economiche e i servizi. I *Programmi di Riqualificazione Urbana e di Sviluppo Sostenibile del Territorio* (PRUSST, istituiti dall'ex DM n. 1169 del 1998) sono invece, programmi complessi per le aree metropolitane, che sostengono la riqualificazione urbana attraverso la realizzazione di un sistema di servizi e di attrezzature per il territorio, promuovendo al tempo stesso, lo sviluppo turistico e ricettivo dei luoghi recuperati, per garantire lo sviluppo sostenibile e il benessere collettivo. Infine, le *Società di Trasformazione Urbana* (STU, nate nel 1997 e confermate dal d. lgs. n.267 del 2001) sono delle società per azioni, istituite con la finalità di integrare l'intervento pubblico con quello privato. Le STU sono società miste partecipate dai comuni e a volte, dalle regioni e dai i privati, che possono accedervi tramite bando pubblico.

Da non dimenticare è il ruolo dell'Unione Europea che, come terzo soggetto, interviene nella riqualifica di zone di degrado, attraverso i suoi Fondi Strutturali e i Fondi di Coesione, oltre ad alcuni programmi speciali, tra cui URBAN e URBAN II. Con questi programmi, l'Unione Europea mira a sviluppare “la riqualificazione economica e sociale delle città e delle periferie in crisi, per la promozione di uno sviluppo urbano ecocompatibile”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>Cfr.[www.europa.eu/legislation\\_summaries/employment\\_and\\_social\\_policy/social\\_inclusion\\_fight\\_against\\_poverty/g24209\\_it.htm](http://www.europa.eu/legislation_summaries/employment_and_social_policy/social_inclusion_fight_against_poverty/g24209_it.htm), ultima data di consultazione: 1 maggio 2013

Tra i soggetti privati, spiccano associazioni di vario tipo che si interessano alla materia della riqualificazione urbana. Tra queste, l'Audis (Associazione delle aree urbane industriali dismesse) svolge un ruolo d'intermediazione molto importante. Audis nasce nel luglio 1995 con il fine di:

“Dare impulso operativo al dibattito per fare emergere i punti critici delle trasformazioni che richiedono da parte degli Amministratori pubblici e degli Operatori, storicamente contrapposti, una comune strategia”<sup>7</sup>.

Audis si pone come intermediario tra i proprietari degli immobili abbandonati e gli amministratori locali, affinché trovino un punto d'incontro. Inoltre, Audis svolge un'importante attività informativa sul tema del riutilizzo di aree abbandonate, grazie all'organizzazione di convegni ed eventi internazionali, nei quali si favorisce l'incontro tra i vari soggetti, lo scambio d'informazioni e la presentazione dei casi di studio. Non ultimo, Audis fornisce un'incredibile banca data, disponibile anche online, per tutti coloro che siano interessati all'argomento. Infine, lo scopo centrale di Audis è di presentare delle proposte concrete di riuso, anche di carattere legislativo, esercitando come associazione un'azione di “pressione lobbistica, in senso corretto, trasparente e chiara nei confronti dei governi regionali e nazionali”<sup>8</sup>.

Ultimamente, anche il WWF (World Wildlife Found) si è occupato di sensibilizzare l'opinione pubblica sul problema del consumo di suolo in Italia e sulle risorse, legate al riuso di edifici da recuperare dall'abbandono. Nel 2012, è stata lanciata la campagna “RiutilizziAMO l'ITALIA”, in cui il WWF invitava a segnalare i luoghi abbandonati e in degrado e a inviare le segnalazioni, insieme a delle proposte di recupero, attraverso un format nel sito internet. Dal sito del WWF, la descrizione degli obiettivi della mobilitazione:

---

<sup>7</sup>Associazione delle aree urbane industriali dismesse, Chi siamo, [www.audis.it/index.html?pg=9&sub=20](http://www.audis.it/index.html?pg=9&sub=20), ultima data di consultazione: 1 maggio 2013

<sup>8</sup> F. Corsico, “Per un nuovo approccio al recupero delle aree urbane dismesse”, in E. Dansero (a cura di), *Le aree urbane dismesse: un problema, una risorsa*, Working Papers, Politecnico e Università di Torino, Dipartimento Interateneo Territorio, Torino 1996, p. 7

“La Campagna “RiutilizziAMO l’Italia” vuole contribuire alla realizzazione di un progetto che susciti una diffusa partecipazione popolare e un movimento culturale in cui le comunità divengano parte attiva a difesa dei beni comuni (ambiente, salute, paesaggio)”<sup>9</sup>.

Sensibilizzare l’opinione pubblica sulle risorse inutilizzate del territorio, serve per fare pressioni affinché non si costruisca ulteriormente, ma si pensi a sfruttare meglio ciò che esiste, in un’ottica di valorizzazione e conservazione dell’ambiente e delle risorse naturali. Spesso l’ambiente è minacciato dall’avanzare del cemento, di centri commerciali mai aperti, che deturpano il territorio e la sua naturale bellezza. Oltretutto, la campagna del WWF è utile per realizzare una mappatura aggiornata del territorio e delle risorse abbandonate.

Al WWF non sta a cuore solo l’ambiente ma anche la partecipazione della comunità, chiamata in prima persona a proporre il proprio progetto, in modo da favorire recuperi che siano orientati al benessere collettivo, secondo procedure *bottom-up* (trad. provenienti dal basso).

Dopo la chiusura della campagna a fine novembre 2012, sono pervenute al WWF ben 575 schede di segnalazione, di cui il 70% elaborate da gruppi di cittadini riuniti in associazioni o comitati e il 30% da cittadini singoli<sup>10</sup>. Il primo intervento concreto della campagna, dopo il grande successo raccolto, è stato il convegno “Dismissioni & Riuso in Puglia – Problemi, buone pratiche, buone idee” tenutosi il 21 marzo 2013 a Bari, con l’intento di delineare dei primi percorsi, per progetti futuri nella Regione Puglia.

## V. Progetti *Precaire e Temporiuso*

Il tema della riqualificazione urbana è negli ultimi tempi molto sentito, non stupisce perciò, che molti giovani e associazioni si cimentino in progetti di questo tipo. In Italia le

---

<sup>9</sup>WWF Italia, Riquilificare il nostro territorio: la Campagna RiutilizziAMO l’Italia, [http://www.wwf.it/il\\_pianeta/lo\\_stato\\_di\\_salute\\_del\\_pianeta/suolo/i\\_motivi\\_della\\_campagna/](http://www.wwf.it/il_pianeta/lo_stato_di_salute_del_pianeta/suolo/i_motivi_della_campagna/), ultima data di consultazione: 1 maggio 2013

<sup>10</sup> Audis, “RiutilizziAMO l’Italia” una carta Wwf per limitare l’uso di suolo, <http://www.audis.it/index.html?pg=10&sub=14&id=274&y=2013>, ultima data di consultazione: 1 maggio 2013

idee non mancano, la fase più critica è sempre quella operativa. Spesso, trovare progetti che abbiano avuto una realizzazione anche pratica, oltre a slanci teorici e creativi, non è facile. Due esempi virtuosi sono in questo senso, i progetti *Precare* e *Temporiuso*.

Il progetto *Precare* nasce a Bruxelles nel 1999, dal network *Citymine(d)*, il quale si occupa di organizzare azioni a livello locale. Il network, che ha avuto sede anche a Barcellona e a Londra, è una proposta informale che supporta progetti e iniziative artistiche nello spazio urbano. Il network si occupa in genere di questioni collettive riguardanti il vivere comune in città, con il fine di condividere tra i partecipanti, informazioni, esperienze e contatti<sup>11</sup>.

Il progetto *Precare* è una loro iniziativa, che negli anni si è evoluta, uscendo dai confini di Bruxelles per sperimentare in altri stati europei, come ad esempio in Italia (al momento il progetto è interrotto dal 2010). Inizialmente, *Precare* era nato con la finalità di aiutare i giovani a trovare edifici da utilizzare per svolgere delle attività. Il progetto fungeva da intermediario per collegare i proprietari degli edifici sfitti e i giovani, in modo da riuscire ad ottenere una concessione temporanea degli spazi, che per un breve periodo, tornavano a essere funzionali. Per far fronte ai costi elevati del mercato immobiliare e per aiutare allo stesso tempo i giovani, *Precare* credeva fortemente nell'idea di riutilizzo temporaneo di edifici, nel momento in cui, questi erano temporaneamente sprovvisti di una loro funzione d'utilizzo. Con *Precare*, si cercavano edifici che sul mercato non avrebbero avuto una grossa appetibilità economica a causa delle loro condizioni ma che, avrebbero potuto interessare i giovani che volevano sperimentare liberi da vincoli. Uno dei fini del progetto era, infatti, promuovere la cultura urbana, concedendo ai ragazzi degli spazi per muovere i primi passi nella loro attività. Il secondo fine del progetto era di cercare di amministrare gli spazi della città, ottimizzandoli nel migliore dei modi, per impedire che questi potessero cadere nel degrado. Uno dei punti fermi per la riuscita del progetto era coinvolgere direttamente i proprietari degli stabili, per convincerli a concedere l'uso temporaneo degli edifici. Ai proprietari si assicurava sicurezza e promozione degli immobili che, non rimanendo passivi, diventavano di nuovo in grado di

---

<sup>11</sup> Per approfondimenti cfr. [www.citymined.org/index.php](http://www.citymined.org/index.php), ultima data di consultazione: 2 maggio 2013

attirare nuovi investimenti, dopo la conclusione del periodo di occupazione temporanea. Così facendo, gli edifici della città non avrebbero corso il rischio di fossilizzarsi nel degrado, attraverso un continuo ricambio e rigenerazione degli immobili<sup>12</sup>.

In Italia, l'iniziativa *Precare* era proposta da *Temporioso*, progetto nato a Milano dalla fusione di due idee già esistenti: appunto "Precare.it" e da "Cantieri Isola"<sup>13</sup>. L'associazione *Temporioso* è nata nel 2008 con la finalità di sensibilizzare la cittadinanza ad avviare azioni nei confronti del patrimonio immobiliare vuoto della città, affinché torni a riempirsi, per proteggerlo al tempo stesso, dal vandalismo e dall'incuria. L'associazione, che collabora con il Politecnico di Milano e *Multiplicity Lab*<sup>14</sup>, organizza attività informative, workshop e incontri sul tema del riuso temporaneo di edifici in stato di abbandono, oltre ad eseguire un costante aggiornamento della mappa dei siti abbandonati a Milano. I progetti per riattivare i siti dimenticati riguardano l'associazionismo culturale, piccole attività di artigianato o l'avvio di start-up.

*Temporioso* è un esempio di autogestione degli spazi urbani attraverso piccole azioni, che possono però, influire sul benessere collettivo. L'associazione stimola la fantasia dei cittadini a ripensare nuovi usi per i siti in abbandono, allo stesso tempo, limitando il consumo di suolo e la costruzione di nuovi edifici. *Temporioso* si inserisce in quel momento interstiziale, che può durare anche anni, in cui un edificio rimane chiuso prima di trovare la sua nuova funzione d'utilizzo. Come il progetto *Precare* a Bruxelles, lo scopo di *Temporioso* è di occupare solo per brevi periodi questi luoghi, per fare in modo che non si fermino mai.

---

<sup>12</sup> Per un approfondimento sui progetti realizzati, cfr. [www.precare.org/Website/Projets/Projets%20realises.php?Menu=6&O=1&Tri=0](http://www.precare.org/Website/Projets/Projets%20realises.php?Menu=6&O=1&Tri=0), ultima data di consultazione: 2 maggio 2013

<sup>13</sup> Associazione nata nel 2001 a Milano, nel quartiere Isola appunto, in risposta al progetto per la "Città della Moda". Ad oggi, il collettivo si occupa di questioni sociali e urbanistiche, culturali del quartiere Isola. Per approfondimenti vedi: [www.lastecca.org/chi-siamo-who/cantieri-isola/](http://www.lastecca.org/chi-siamo-who/cantieri-isola/), ultima data di consultazione: 2 maggio 2013

<sup>14</sup> *Multiplicity Lab* è un laboratorio didattico di sperimentazione del Politecnico di Milano, collegato all'associazione *Multiplicity*, la quale riunisce professionisti nel campo dell'architettura, dell'urbanistica, della sociologia, della cultura. *Multiplicity Lab* favorisce la ricerca nel campo dell'urbanistica contemporanea e dei suoi sviluppi antropologici.

Questi progetti sono la dimostrazione concreta, che attivare siti abbandonati si può, anche senza l'intervento dell'azienda di costruzioni e di grossi appalti. L'attivazione di questi siti è fondamentale per farli ripartire, soprattutto quando si parla di singoli edifici e non di aree ampie, che attirano maggiori interessi economici. Inoltre, sia *Pre-care* sia *Temporioso*, dimostrano che questo si può fare, promuovendo iniziative non necessariamente a scopo di lucro (come le associazioni culturali), che riescono a donare attrattiva al quartiere, fungendo da attivatori d'interesse per nuovi possibili acquirenti.

## CAPITOLO 3

### Spazi industriali rigenerati per l'arte contemporanea

**T**ra gli edifici dismessi, una buona parte appartiene alla categoria degli stabilimenti industriali, come si è potuto constatare nel capitolo precedente. In questo capitolo, si approfondiranno gli aspetti riguardanti il riuso di edifici industriali da parte dell'arte contemporanea. In particolare, saranno considerate le problematiche del recupero di uno stabilimento industriale, da un punto di vista culturale. Alle problematiche inerenti al processo di rigenerazione urbana, si sommano quelle relative alla tematica della produzione culturale.

In questo capitolo, saranno esplicitate le caratteristiche espositive degli ambienti di origine industriale e come attualmente, si relazionano in modo privilegiato nei confronti dell'arte contemporanea. L'analisi verte inoltre, sul superamento delle leggi espositive del White Cube nello spazio industriale, fino a poco tempo fa, dominanti nella disciplina dell'allestimento museale.

Per concludere il capitolo, si esporrà il caso della Tate Modern di Londra che, pur essendo un museo e non un centro alternativo di produzione e di esposizione culturale, si configura come l'esempio più famoso e riuscito, di rigenerazione di un edificio industriale per scopi culturali. Per di più, la Tate Modern rappresenta la capacità di rigenerazione territoriale, che un museo di tanto successo, può riscuotere e promuovere.

Alcuni aspetti affrontati in questo capitolo, serviranno da guida nello studio dei casi, nei quali molti concetti saranno ripresi e approfonditi, rispetto alle specifiche del caso.

## I. La rigenerazione culturale degli spazi industriali

Quando un edificio industriale è riconvertito a scopi culturali, sorgono dei problemi che non sono solo intrinseci alla riconversione d'uso dello stabile, ma che affondano le loro origini in una serie di problematiche, che affliggono la cultura italiana. In particolare, il settore contemporaneo è quello che tra tutti i periodi dell'arte, provoca minore entusiasmo e partecipazione nel pubblico, se si escludono i grandi eventi temporanei, come la Biennale di Venezia.

Le problematiche più evidenti non si riferiscono tanto alla struttura dell'edificio, di impianto industriale, molto affine alle opere d'arte contemporanea che, come si vedrà in seguito, sono valorizzate in situazioni espositive "alternative", rispetto alle convenzionali. Il problema principale riguarda l'avviamento e all'integrazione nel territorio, di un nuovo dispositivo culturale. Questo è, come già annunciato, una difficoltà comune a tutti i centri culturali in Italia, cui si sommano le difficoltà della rigenerazione, quali ad esempio: il degrado del quartiere o l'immobilismo e l'inerzia, che un edificio abbandonato o chiuso da tempo, si porta con sé. L'inerzia e l'immobilismo che caratterizzano un sito, sono difficoltà con le quali, chiunque tenti la riqualificazione di una zona o di un edificio, si deve relazionare. La difficoltà si riscontra nel convincere le persone a riavvicinarsi a un luogo che, per lungo tempo, è stato portatore di significati negativi, derivanti dalla storia dell'edificio. Alcune ragioni che causano la dismissione di un immobile dalla sua funzione, come ad esempio fallimenti e delocalizzazioni, si ripercuotono a livello sociale, attraverso la disoccupazione, il degrado e la criminalità, determinando una ferita nella comunità. Anche nella migliore delle ipotesi, se l'edificio o la zona dismessa non viene collocata sul mercato o rifunzionalizzata in breve tempo, rischia di diventare sintomo di un "ciclo vitale urbano" interrotto, lasciando dei segni vuoti e tangibili sul territorio.

Sotto questo aspetto, l'arte e la cultura, attraverso la creatività e le innovazioni artistiche, possono aiutare nel generare un'immagine diversa del luogo dismesso, aiutando a trovare una nuova identità, che permetta di richiudere le ferite sociali. La cultura in genere, può riaprire le porte dei siti, in cui i sistemi produttivi e di mercato hanno fallito. L'arte può essere un dispositivo di "riattivazione", non a livello strumentale ovviamente,

poiché l'arte non si crea per altri fini ma grazie alla sua caratteristica intrinseca di riaccendere gli animi. L'arte riesce quasi sempre nell'intento di attivare discussioni e dibattiti nella comunità, attraverso il suo ribaltamento di limiti e di convezioni, creando punti di vista inediti, che ci inducono a riflettere. Nel caso di edifici chiusi e abbandonati, è necessario innescare un nuovo dibattito, che riporti l'attenzione sui siti dismessi, affinché avvenga un recupero consapevole. Il processo che porta alla coscienza delle cause di certe situazioni di degrado, è utile per elaborare una soluzione, che permetta di riutilizzare l'enorme patrimonio immobiliare dismesso.

Bisogna però fare attenzione; non deve passare l'idea che l'arte debba essere sfruttata per rigenerare il degrado, non può, infatti, essere strumentalizzata per secondi fini. Benché il confine sia labile, è necessario acquisire la consapevolezza che l'arte, per sua natura, ha la capacità di stimolare la riflessione, ma questo non deve indurre a sottomettere la creazione artistica ad altri scopi. Il focus deve sempre essere puntato sull'arte e sull'investimento in termini qualitativi in cultura. Se invece, si pensa di raggiungere altri scopi, utilizzando la cultura come mero mezzo, l'operazione diventa sterile, perdendo il suo senso. Senza un reale impegno nello sviluppo culturale, richiamando tutte le forze necessarie per produrre cultura, specialmente in Italia, questa non potrà mai produrre externalità positive. Solo investendo seriamente in cultura e per la cultura, si verificherà probabilmente anche una ricaduta sociale.

Si può quindi affermare, che l'esposizione di arte contemporanea si addice ai luoghi ricchi di spunti e ancora "vergini" da un punto di vista intellettuale e creativo, come lo sono gli edifici industriali. Chiaramente, non si può pensare che l'arte sia l'unica risposta al problema della rigenerazione. Nonostante la capacità di risvegliare l'attenzione nel pubblico dell'arte contemporanea, è evidente che ciò non può bastare a produrre valore, se non esiste un sistema adeguato che crei le condizioni, per la diffusione e la ricezione dell'arte nella comunità. Per valore si intende, l'innovazione, la capacità di essere creativi e di formulare idee originali. Per Christian Caliandro e Pier Luigi Sacco:

“L'innovazione riguarda tutti i campi dell'attività umana (dalla scienza all'economia, dalla politica alla filosofia) ma nell'arte contemporanea essa ha il vantaggio di risultare

immediatamente riconoscibile. L'arte può essere considerata, da un certo punto di vista, la cartina di tornasole, l'*indicatore del tasso di innovazione di una società* [corsivo dell'autore], e al tempo stesso, il luogo privilegiato in cui sperimentare e apprendere i processi innovativi, universalmente applicabili<sup>1</sup>.

In Italia, il processo che porterebbe a creare maggiore innovazione dalla cultura, è lunghissimo e pieno di ostacoli. Secondo Richard Florida<sup>2</sup>, è necessario investire in ciò che alimenta la creatività, per facilitare la nascita di una *classe creativa*, composta di soggetti dotati di grande potenziale umano. Gli appartenenti alla *classe creativa* scelgono di vivere in un determinato luogo, per le caratteristiche che questo gli offre (diversità, identità, meritocrazia, ecc). Lo stanziamento della *classe creativa* in uno specifico luogo determina lo sviluppo regionale. Secondo la teoria del capitale umano, che Florida sostiene, il vantaggio competitivo è dato dalle risorse umane presenti in un sito e dal loro grado di produttività e qualifica; mentre, a suo parere, le strategie di riduzione dei costi, non sarebbero più efficaci. La *classe creativa* va coltivata e formata, affinché diventi tale. I centri di ricerca e le università assumono perciò, un ruolo centrale per la cultura e la formazione del pensiero innovativo.

Appare ormai ovvio che, affinché la cultura crei innovazione, è necessario non più solo conservarla e contemplarla ma produrla e creare occasioni di confronto. La gente va resa partecipe, non attraverso sterili mostre didascaliche, ma attraverso processi partecipativi, che creino valore. Il patrimonio culturale non va considerato come uno scrigno dei tesori da esibire passivamente ma come materiale che va "attivato", affinché sprigioni le sue vere potenzialità. Non basta perciò, limitarsi all'azione di apertura di un centro culturale in un edificio industriale, è necessario lavorare in sinergia con gli altri enti culturali del territorio, al fine di instaurare relazioni durature con i visitatori, creando valore dal confronto tra le opere d'arte e il pubblico.

---

<sup>1</sup> C. Caliendo, P. Sacco, *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Il Mulino, Bologna 2011, p.124

<sup>2</sup> Cfr. Florida Richard, *L'ascesa della nuova classe creativa : stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano 2003

L'argomento è vasto e sulla questione della situazione della cultura in Italia, se ne parlerà in seguito. Ai fini di questa ricerca, è necessario essere consapevoli che la rigenerazione urbana, quando associata in modo intelligente e non strumentale alla cultura, può creare valore e far riscoprire luoghi inconsueti o fuori dai convenzionali circuiti turistici.

## II. Esporre in spazi industriali e il superamento del White Cube

Gli edifici industriali nacquero in origine, come si è già avuto modo di approfondire, con funzioni totalmente differenti. Anche gli spazi perciò, rispondevano a esigenze completamente diverse rispetto alla funzione culturale, che in molte occasioni, questi edifici oggi ospitano. Sebbene esista la possibilità di ristrutturare gli spazi industriali, fino a stravolgerli completamente dalle loro sembianze iniziali, in questo paragrafo si tratteranno i luoghi, che conservano ancora la “veste” industriale o che almeno ne risentono fortemente.

Per quanto riguarda gli edifici minimamente interessati da opere di restauro estetico, (dal punto di vista tecnico, per essere conformi alle leggi sulla sicurezza, questi immobili sono totalmente rimaneggiati) che dunque, conservano la struttura originaria della fabbrica, si può notare come questi siano più affini a contenere e a esporre arte contemporanea, piuttosto che modernista<sup>3</sup>. In particolar modo, per arte contemporanea si intendono qui quelle opere che, dagli anni Settanta, si differenziano dai tradizionali generi artistici, come l'installazione e la video art, che non hanno bisogno quindi, di un supporto fisico dove essere collocati, come lo è invece, la parete per il quadro o il piedistallo per la scultura. Questa osservazione è dovuta alle particolarità fisiche di una fabbrica che, sprovvista di strumenti per mostrare l'arte, si adatta meglio all'esposizione dei nuovi generi artistici.

---

<sup>3</sup> Arte della prima metà del Novecento che, attraverso le avanguardie, ricercava l'essenza delle varie arti, in una riflessione a carattere puramente estetico. Al contrario, il Postmodernismo rifugge questa autoreferenzialità dell'arte, preferendo aprirla verso le esperienze della realtà e le connessioni con il mondo. Cfr. *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Zanichelli editore, 2006.

Queste riflessioni sono valide, per gli edifici non particolarmente rimaneggiati da un punto di vista strutturale. Se invece, si procede con un restauro più invasivo, si può pensare di inserire dei supporti (ad esempio, le pareti bianche per le tele) per l'arte più tradizionale, come si fece alla Tate Modern di Londra.

In linea con quanto affermato, si può notare che la maggioranza dei luoghi d'esposizione di origine industriale, ospita al suo interno perlopiù, installazioni. A causa anche delle notevoli dimensioni di cui queste opere necessitano, al momento non tutti i musei sono dotati di tali spazi. Inoltre, salvo che non sia di dimensioni notevoli, una tela esposta in spazi così grandi, rischia di non reggere il confronto con l'immensità della sala, in cui è collocata.

La dimensione degli spazi è sicuramente, uno degli aspetti più interessanti di queste fabbriche in disuso. Soprattutto nella popolata e antica Italia, dove i centri abitati si caratterizzano per gli spazi angusti, stretti tra vicoli e stradine. Nei borghi e nelle città italiane, molte sedi museali sono collocate in palazzi antichi, in cui gli artisti contemporanei difficilmente incontrano la libertà di poter sperimentare. Gli spazi espositivi grandi sono pochi e preziosi, diversamente dalle esigenze di un'arte contemporanea che, a volte, non sembra tenere conto delle misure. Gli spazi industriali sono quindi molto adatti alle opere contemporanee, perché presentano solitamente, soffitti veramente alti, alcuni anche qualche decina di metri. Inoltre, all'interno, gli spazi sono raramente divisi in scomparti più piccoli e ciò aumenta la sensazione che l'edificio industriale sia un vero e proprio contenitore vuoto.

Le finestre e la luce naturale sono un successivo aspetto fisico della fabbrica, da considerare. Senza voler generalizzare, si può notare che nei capannoni industriali più antichi, risalenti alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, le finestre erano molto grandi e poste a mezza altezza della parete. La dimensione delle finestre serviva a illuminare adeguatamente la stanza e le attività manuali degli operai, che all'epoca, lavoravano senza l'ausilio di grandi macchinari. In tempi più recenti, le finestre, se presenti, sono poste sulla parte alta della parete, vicino al soffitto. La disposizione delle finestre crea una fila continua di aperture regolari, che permettono alla luce naturale di

entrare in modo diffuso nella stanza, senza che una fonte diretta d'illuminazione, come lo sono i raggi solari, disturbi la produzione.

La luce naturale diffusa è sempre stata apprezzata dagli artisti, giacché non è artificiosa come i fari e al tempo stesso, non illumina direttamente l'opera, impedendo il riflesso e la forza plastica della luce diretta che, con le sue ombre, modella in modo particolare e spesso con effetti indesiderati, l'opera d'arte. Un museo che utilizza la luce naturale, come sua unica fonte d'illuminazione, è la Fondazione DIA: Beacon a New York, uno spazio nato in una vecchia fabbrica di biscotti, con il fine di esporre installazioni e grandi sculture. La caratteristica dell'illuminazione naturale impone l'apertura al pubblico della Fondazione solo in orari diurni, che chiaramente, variano secondo le stagioni.

Non di minor importanza per l'esposizione di un'opera d'arte, è la storia e la memoria delle attività nelle fabbriche, che continuano ad aleggiare negli spazi, rapportandosi con le opere, in modo particolare. Questo aspetto determina che la percezione delle opere non sia pura, perché tra l'opera e il pubblico si interpone lo spazio industriale. Soprattutto negli edifici delle grandi industrie storiche di un paese, è impossibile non rimanere affascinati dagli eventi lì accaduti e dalla mole di persone e di lavoro, che vi passarono. L'importanza storica e umana di alcune industrie può momentaneamente, distogliere l'attenzione dall'opera d'arte. Ne deriva che, non tutta l'arte possa essere esposta in luoghi così storicamente diversi dal mondo culturale; il rischio per le opere è di essere schiacciati dalla memoria e di non reggere il confronto con il passato. Questo fattore è comune a tutti gli edifici che non nascono come musei, come ad esempio, i palazzi storici, in cui la loro bellezza rischia di offuscare l'opera d'arte contemporanea.

Per tutti i motivi sopra citati, nel corso della storia dell'arte, si cercarono dei modelli espositivi che non potessero influenzare la percezione dell'opera ma che, al contrario, fossero dei dispositivi invisibili, al servizio dell'arte. Questa modalità nacque nel Novecento, come risposta allo stile dei Salon<sup>4</sup>, in cui le opere erano letteralmente

---

<sup>4</sup> Manifestazione artistica nata nel 1667 in Francia, per volontà del re di esporre l'arte ufficiale. Con la Rivoluzione Francese, il meccanismo dei Salon fu modificato ma di fatto, queste esposizioni d'arte ufficiale rimasero attive fino al 1883.

ammassate sulla parete, secondo un criterio quantitativo e non qualitativo. Nell'Ottocento, infatti, la parete era intesa come un supporto senza nessuna finalità estetica, in cui le opere erano disposte, al fine di occupare il minor spazio possibile, incastrate secondo criteri mercantili, da semplici manovali<sup>5</sup>. L'unica distanza tra le opere era rappresentata dalla cornice, che racchiudeva all'interno di margini ben precisi, il soggetto del quadro. Solo dal Padiglione del Realismo, organizzato nel 1855 da Gustave Courbet, iniziò a diffondersi un senso organizzativo ed estetico delle opere presentate in mostra, le quali erano disposte dal pittore, che diventa anche curatore, collocando le opere secondo un ordine qualitativo da lui ideato.

Nel Novecento, la consapevolezza dell'esposizione delle opere d'arte aumentò tanto negli artisti, da portare alla nascita di un modello, valido ancora oggi, chiamato White Cube. Come lo stesso nome indica, il concetto principale riguarda l'esposizione dell'opera d'arte in un cubo di sei facce, senza finestre, in cui le pareti sono perfettamente bianche. All'antitesi rispetto agli affollati muri dei Salon, con il White Cube si esaltano le opere sulla parete, attraverso la loro esposizione misurata e attenta. Il non colore bianco serve a non interferire tra l'opera e il pubblico, per proporre l'idea di percezione pura, senza alcun disturbo.

La luce artificiale elimina ogni possibile sfumatura e ombra sull'opera, date dalle variazioni della luce naturale. L'atmosfera asettica dovrebbe favorire la contemplazione, in quello che si denota pressoché essere un rito, dalle caratteristiche quasi sacrali e religiose. Il White Cube infonde l'idea che la galleria sia un tempio e l'arte, la reliquia da venerare. L'aurea di santità che si respira all'interno della galleria, serve a separare il visitatore (ossia il comune mortale) dalla purezza dell'arte, che nel White Cube non sembra invecchiare mai, congelata in un limbo senza tempo. L'assenza di finestre e la volontà di rendere lo spazio, il più neutro possibile, allontana l'esperienza artistica dal mondo esterno, trasmettendo l'idea di un'arte distante dalla realtà. Secondo Brian O' Doherty<sup>6</sup>, questa distanza non aiuta il visitatore a comprendere l'arte, per la quale, egli è un intruso.

---

<sup>5</sup> Cfr. A. Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, 2011

<sup>6</sup> B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan and Levi, Milano 2012

O'Doherty si scaglia ferocemente contro il concetto di White Cube, citando Pete Mondrian e Constantin Brancusi<sup>7</sup>, come gli iniziatori di questo metodo. Secondo O'Doherty, la celata semplicità della galleria neutra svela, in realtà, una certa presunzione, che si esprime nel senso di esclusività che questa emana. Le opere d'arte commerciate all'interno della galleria, sono presentate come fossero gioielli e quindi, non essendo alla portata di tutti, ma solo per chi può permetterselo, dimostrano un certo snobismo. Nonostante che nei musei, le opere non siano in vendita, al visitatore può comunque, accadere di rimanere intimorito dalla severità dello spazio e dall'opera d'arte, che si palesa quasi misticamente, inibendo l'approccio con l'opera. Secondo O' Doherty:

“Il White Cube è uno spazio ghettizzato, una zona di sopravvivenza, un proto-museo con un collegamento diretto all'atemporalità, un insieme di condizioni, un atteggiamento, un luogo senza identità. [...]Ha conservato la possibilità dell'arte, ma l'ha resa difficile”<sup>8</sup>.

Quando O'Doherty parla di “un insieme di condizioni, un atteggiamento” intende dire che, a suo parere, il White Cube è espressione di una classe sociale dirigente e dei suoi interessi. Attraverso l'atemporalità dell'opera, questa classe dominante sancisce la sostanziale invariabilità del proprio potere, espresso dall'opera d'arte, come bene di lusso. Così facendo, eliminando ogni riferimento al contesto storico dell'opera, il White Cube tenta “di abrogare il passato e al tempo stesso di controllare il futuro facendo leva su presunte modalità trascendenti di presentazione e di potere”<sup>9</sup>. Lo spazio espositivo diviene perciò, espressione di un interesse, acquisendo un proprio potere in grado di trasformare qualsiasi oggetto al suo interno, in opera d'arte.

---

<sup>7</sup> Secondo O'Doherty, sarebbero gli studi di Mondrian e di Brancusi i primi esempi di White Cube, dovuto all'immacolato, quanto premeditato, ordine che vi regnava, che rendeva questi atelier più simili a gallerie espositive, che a luoghi di lavoro. Dallo studio di Mondrian, che rifletteva la sua arte ultraterrena, volendo cancellare ogni riferimento all'essere umano, nascerebbe la sensazione di intrusione del visitatore in un mondo, quello artistico e quindi immortale, che non appartiene all'essere umano.

<sup>8</sup> Ibidem, pp. 67-68

<sup>9</sup> T. McEvilley, “Introduzione”, New York 1986, in B. O'Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, cit., p.18

Da sempre in sostanza, il museo continua a esporre l'arte secondo i principi del White Cube, per preservare quella classe sociale, di cui è espressione<sup>10</sup>. Questa strategia fu duramente contestata, con il radicalismo dei movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta e la loro attenzione ai problemi reali della vita. Per gli artisti di quegli anni, il White Cube sembrò l'ennesima espressione di una classe sociale distante dalla gente comune; la loro arte, come già affrontato, voleva avvicinare l'artista allo spettatore. Gli artisti attaccarono ferocemente il presunto responsabile dell'autoreferenzialità dell'arte, il White Cube appunto, e tutto il sistema dell'arte, complice di questo modello.

“L'arte degli anni settanta tenta spesso di comunicare con chi non è ancora entrato in contatto con le opere, spostando così il cuneo che l' "arte" aveva conficcato tra la percezione e la cognizione (da qui il moltiplicarsi, in tutto il paese, di spazi alternativi al di fuori delle strutture museali tradizionali: cambiare pubblico, luogo e contesto [...])”<sup>11</sup>.

Tornando al tema degli spazi industriali, ora si comprende come questi rappresentino la disobbedienza al White Cube, anche se, non in termini così radicali, come accadde negli anni Settanta. Non esiste più quel dualismo tra spazi convenzionali e alternativi, come esisteva all'epoca. In qualche modo, le due categorie completano le possibilità espositive offerte agli artisti ma chiaramente, con esiti artistici molto differenti.

Nonostante tutte le critiche rivolte al White Cube, questo modello è tuttora il più utilizzato, anche per la mancanza di alternative che siano perdurate nel tempo<sup>12</sup>. Gli spazi industriali sono forse l'unica vera alternativa, limitata però all'esposizione di un certo tipo di arte. D'altro canto, è anche vero che il White Cube, come già argomentato, non è altrettanto efficace con le installazioni, ad esempio. I due sistemi, se così si può dire, coesistono, rappresentando due modalità diverse di concepire l'allestimento dei musei. Per quanto riguarda gli edifici industriali:

---

<sup>10</sup> Si confronti il paragrafo sulla Critica Istituzionale, nel secondo capitolo della prima parte.

<sup>11</sup> B. O' Doherty, cit., p. 66

<sup>12</sup> Come ad esempio, la lezione di Carlo Scarpa. Architetto di origine veneziana, deve la sua fama al suo modo unico di concepire l'armonia in architettura e la modulazione della luce naturale, all'interno di un edificio. Scarpa declinò spesso le sue idee nella realizzazione di musei e allestimenti museali.

“Ex fabbriche e capannoni industriali nonostante la loro neutralità si affermano come luoghi privilegiati per l'espressione dell'arte contemporanea; qui si rende possibile sperimentare da un lato la potenzialità dell'architettura di annullare, con le sue dimensioni giganti, le opere d'arte e all'opposto l'opera d'arte con le sue altrettanto imponenti dimensioni sperimenta la possibilità di generare tensioni e interferenze rispetto alla scatola muraria”<sup>13</sup>.

Ormai è evidente, che non si ritrova quell'antagonismo tipico degli anni passati, anche a causa della frequente istituzionalizzazione di questi spazi industriali, che nella gestione sono spesso ufficialmente dei musei.

### III. Una rigenerazione di successo: la Tate Modern di Londra

Il caso della Tate Modern di Londra è uno dei più studiati e apprezzati degli ultimi anni, perché presenta dei fattori di successo, che hanno determinato una svolta anche nell'intendere la museografia. La Tate Modern è un museo di arte contemporanea, che non appartiene alla schiera degli spazi alternativi. E' però, un esempio interessante e rilevante, di come un edificio industriale possa essere riutilizzato e adattato perfettamente all'esposizione d'arte contemporanea, tanto da essere diventato un esempio di architettura sobria ma, al tempo stesso, incisiva. Il secondo aspetto che rende il caso della Tate Modern interessante, per l'economia della ricerca, è stata la sua capacità di generare credibilità e sviluppo in una zona dimenticata di Londra, ribaltandone in pochi anni le sorti.



Veduta dal Tamigi, Tate Modern,  
Londra

---

<sup>13</sup> C. Bergo, “Arte contemporanea e spazio architettonico”, in B. Bogoni, M. Lucchini (a cura di), *Architettura, contesto, cultura : intersezioni d'arte nel progetto*, Alinea, Firenze 2011, p. 129

Il progetto per la Tate Modern nacque a metà anni Novanta, quando si manifestò l'esigenza di costruire una nuova sede per ospitare la collezione della Tate Gallery, che per ragioni di spazio, non era più possibile esporre completamente nella sede storica di Millbank. Per di più, si pensò di dividere la collezione in due parti, la sede storica fu dedicata all'arte inglese, assumendo il nome di Tate Britain. Mentre la parte della collezione dedicata all'arte contemporanea, non solo inglese ma anche continentale, si decise di esporla in un nuovo edificio, un museo di arte contemporanea che ancora mancava a Londra, che assunse il nome di Tate Modern. In breve tempo, il comitato del museo individuò il luogo: l'ex centrale termoelettrica di Bankside, realizzata da Sir Giles Gilbert Scott, tra il 1952 e il 1963 e dismessa nel 1981. A metà anni Novanta, l'immobile versava in stato di completo abbandono, rischiando la demolizione, quando, il comitato del museo, insieme al direttore Nicolas Serota, intuì le potenzialità di questo edificio che sorgeva giusto dal lato opposto della St. Paul's Cathedral, in centro città e in posizione panoramica sul Tamigi. Inoltre, la centrale era situata nel quartiere di Southwark, che in quei tempi, versava in uno stato di forte degrado. A supporto della decisione di costruire un nuovo grande museo proprio in quel quartiere, ci fu anche la possibilità di ripensare la zona, rivitalizzandola e conservando comunque un margine di spazio, per eventuali espansioni in futuro del museo. Nel 1995, fu indetto un bando di concorso, per individuare il team di architetti che avrebbe provveduto alla riqualificazione. L'aspetto interessante fu che l'iniziativa non provenne dal comune di Londra ma dal direttore di un museo che, insieme ai curatori, dettò le linee guida per la partecipazione al concorso internazionale. Le proposte dovevano essere presentate, appositamente non complete di ogni particolare, poiché questi aspetti si sarebbero concordati in seguito con i promotori, i quali avevano una precisa idea di come avrebbe dovuto essere il nuovo museo. Infine, il concorso fu vinto dalla coppia di architetti svizzeri Herzog e De Meuron, che presentarono un progetto poco invasivo nei confronti della struttura originaria, lavorando piuttosto, sulle funzioni di un museo innovativo e pensando a esaltare le naturali qualità della vecchia centrale<sup>14</sup>. La Tate Modern fu quindi, inaugurata nel 2000.

---

<sup>14</sup> La centrale non era semplicemente una fabbrica dismessa, ma era diventata un simbolo dello skyline

L'architettura dell'edificio rimarrà un esempio emblematico nella storia, per l'incredibile capacità di Herzog e De Meuron, di essere riusciti a integrare il passato con il futuro, in modo totalmente non traumatico. La centrale di Bankside fu rimaneggiata per permettere di installarvi un museo, con una collezione ampia e variegata e tutti i servizi che un'istituzione moderna come la Tate Modern, deve offrire alla comunità.

Un aspetto notevole è la duttilità dell'edificio, che coniuga aspetti più tradizionali, come le gallerie bianche che ospitano la collezione di opere avanguardiste, con l'enorme Turbine Hall che invece, è adatta per installazioni contemporanee di grandissimo formato. Dal 2012, è stata aperta una nuova sezione chiamata *The Tanks*, che comprende l'area dove una volta c'erano le cisterne di carburante della centrale di Bankside. Attraverso questa nuova sezione, utilizzata come luogo adibito alla performance, si termina la prima fase dell'ampliamento della Tate Modern, che si completerà definitivamente nel 2016<sup>15</sup>. Con l'area delle cisterne (Tanks), il museo acquisisce e completa la gamma degli spazi dedicata ai generi artistici, potendo ospitare, da quelli più tradizionali, alle installazioni, all'arte performativa e teatrale. Ogni spazio del museo è dedicato a un genere e a un'estetica diversa.

Le gallerie bianche per le opere avanguardiste fanno parte della ex *sala delle caldaie*, nella quale si trovano anche i negozi, il ristorante, l'auditorium e la terrazza panoramica, oltre agli uffici e ad altri servizi per i visitatori. Nelle gallerie del terzo e del quinto piano della centrale sono disposte le opere della collezione permanente, mentre al secondo e al quarto piano, si incontrano gli spazi dedicati alle mostre temporanee. Ad ogni modo, le gallerie sono simili ed essenziali per tutti i piani, anche se ognuna si caratterizza per alcuni dettagli diversi (il pavimento, ad esempio). Le gallerie ricalcano il modello del White Cube, sebbene la luce artificiale sia integrata a quella naturale, proveniente dalle originali

---

londinese. Nonostante fosse una centrale termoelettrica, nella sua architettura sono rintracciabili anche degli elementi stilistici, pensati dal grande architetto Sir Giles Gilbert Scott. Egli fu colui che ideò molti tra i monumenti nazionali inglesi, tra cui le biblioteche di Oxford e Cambridge, il Waterloo Bridge e infine, fu colui che disegnò le celebri cabine telefoniche rosse.

<sup>15</sup> L'ampliamento è dovuta dall'incapacità della struttura esistente di sostenere l'afflusso di 5 milioni di visitatori all'anno, contro i due e mezzo, per i quali il museo era stato concepito.

finestre verticali della facciata, diversamente dal quinto piano, in cui la luce naturale proviene dalle aperture opache sul soffitto.

La *sala delle turbine* (Turbine Hall) è indubbiamente uno dei locali meglio riusciti della ristrutturazione, non solo per la sua maestosità ma anche per l'idea, che ne ha determinato la nascita. Quasi fosse un sentiero pedonale, una rampa collega l'esterno con



Veduta sala delle turbine, Tate Modern, Londra

l'interno, entrando nella *sala delle turbine*. Questo luogo si espande lungo tutta la lunghezza e l'altezza dell'edificio (152 metri di lunghezza, per 35 di altezza), rappresentando una sorta di piazza coperta, cuore pulsante del museo. L'idea alla base della costruzione della *sala delle turbine* è

relazionata alla volontà di mostrare tutta la struttura del museo, che da qui è visibile, insieme alla possibilità di avere lo spazio per mostrare installazioni di grande formato<sup>16</sup>. Questa vista totale sul museo esprime la volontà, di mettere a proprio agio il visitatore, il quale può subito prendere confidenza con i grandi spazi. Così facendo, il museo si configura non solo, come un luogo di esposizione d'arte, ma anche come uno spazio sociale, in cui il pubblico può rilassarsi e chiacchierare.

Lo spazio più crudo e simile all'originale edificio è il luogo delle *cisterne*, volutamente lasciato allo stadio grezzo e industriale, per distinguersi dalla linea essenziale delle gallerie. Questi enormi spazi sono stati pensati per ospitare eventi performativi, che richiamino un buon numero di persone, senza avere problemi di affollamento. Il programma degli spazi delle *cisterne* è pensato per coinvolgere attivamente il pubblico, attraverso la riproposta di performance dei decenni passati, per permettere di esperire

---

<sup>16</sup> Il progetto *Unilever Series*, finanziato dall'Unilever, ha visto l'installazione di opere enormi che hanno utilizzato tutto lo spazio a disposizione. Vedi *The WeatherProject* (2003) di Olafur Eliasson, *Marsyas* (2002) di Anish Kapoor o *Sunflower Seeds* (2010) di Ai Weiwei.

un'arte, che in pochi, hanno avuto occasione di provare e di cui oggi, ci rimangono solo documentazioni fotografiche. Con questi nuovi spazi, la Tate Modern si inserisce direttamente nella ricerca contemporanea, mutando la sua funzione conservativa, per una più sperimentale e partecipativa.

L'architettura di Herzog e De Meuron si pone in antitesi rispetto ai musei spettacolari, che rischiano di mettere in ombra la collezione, per esaltare piuttosto, gli aspetti originali dell'edificio. Nella Tate Modern, il passato è evocato e mescolato sobriamente con le nuove aggiunte, che raramente spiccano nell'insieme. Uno degli aspetti più incisivi è stato dotare l'architettura di tre *light box*, collocati negli ultimi due piani e sul comignolo della ciminiera. I *light box* sono strutture di vetro, che durante il giorno, riflettono i colori di Londra e di notte, si opacizzano, riflettendo all'esterno, la luce interna del museo.

Per quanto riguarda la ciminiera originale, l'idea di conservarla fu un elemento a favore del progetto di Herzog e De Meuron, mentre molti altri architetti avevano pensato di demolirla. L'aspetto industriale dell'edificio rappresentato dalla ciminiera è stato così, mantenuto e preservato, diventando il simbolo di riconoscimento del museo in tutto lo skyline di Londra.

La possibilità di rigenerare un tessuto urbano attraverso una grande opera culturale è dimostrato dalla Tate Modern, come già era accaduto per Bilbao in Spagna, con il Guggenheim Museum. Come già anticipato, la Tate Modern si trova in un quartiere che soffrì di una forte depressione economica e sociale, inizialmente con il dopoguerra e poi con la dismissione industriale. Grazie al museo e ad altre opere eseguite nello stesso periodo, il quartiere fu investito di un'attenzione senza precedenti, che attirò in loco investimenti e attività commerciali e culturali.

Nello stesso periodo della Tate Modern, fu realizzato il Millenium Bridge, che permise di collegare le due sponde del Tamigi, facilitando il flusso di persone dalla City, verso Southbank. Inoltre, sempre negli stessi anni della Tate Modern, aprì i battenti, il Globe Theatre, gettando le basi per la nascita di un quartiere culturale. Anche l'ampliamento

della linea della metropolitana "Jubilee Line" e la creazione della fermata Southbank, permisero di collegare agevolmente questa zona, con il resto della città.

Ogni anno, cinque milioni di visitatori si riversano nel quartiere di Southbank, che ha risentito notevolmente del flusso di persone. La Tate Modern si può definire un'industria per il numero di persone, cui dà lavoro. Secondo uno studio della società di consulenza McKinsey & Company<sup>17</sup> realizzato nel 2001, ossia un anno dopo l'apertura del museo, si stimava che la Tate Modern avesse creato tra i 2000 e i 4000 nuovi posti di lavoro indotti a Londra, di cui la metà, nel quartiere di Southwark. Inoltre, solo la Tate Modern aveva creato 467 nuovi posti di lavoro diretti, di cui il 30% degli assunti, proveniva dai dintorni del museo. Tra il 1997 e il 2000, il numero di hotel e ristoranti nella zona, era cresciuto del 23%, generando una rivalutazione immobiliare generale che sancì il quartiere di Southwark, come quello, con la più alta stima di crescita e sviluppo dell'intera Londra.

Alla luce di queste valutazioni e degli studi condotti sulla Tate Modern, si può affermare che questo museo è stato il progetto culturale più forte, realizzato in Gran Bretagna dall'epoca vittoriana. L'aspetto ulteriormente interessante, è che l'iniziativa è stata promossa e voluta dal comitato di un museo insieme ai cittadini ma non da un ente pubblico, come poteva essere la municipalità di Londra. Il successo della Tate Modern è il frutto di varie scelte azzeccate, tra cui il luogo, dove fondare il nuovo museo ma soprattutto, la partecipazione dei cittadini. Gli abitanti di Southwark sono stati fondamentali per conferire al museo, un forte senso d'identità e di appartenenza, che ha attirato gli investimenti, avviando così, la rigenerazione dell'intero quartiere.

I due terzi dei cinque milioni di visitatori provengono dalla Gran Bretagna e questo, è un dato significativo, perché conferma l'idea che la Tate Modern sia ormai considerata un monumento nazionale, un orgoglio da visitare periodicamente. Questo dato palesa il fatto che, la Tate Modern sia riuscita a fidelizzare il visitatore inglese, ossia colui che, per vicinanza geografica, ha maggiori opportunità di tornare al museo. Tutto ciò è avvenuto,

---

<sup>17</sup> La McKinsey & Company aveva già realizzato uno studio di fattibilità economica nel 1994, che fu rivisto ampiamente nel 2001, alla luce degli strabilianti numeri realizzati che contraddicevano le stime effettuate prima. Cfr. *The Economic impact of Tate Modern*, [www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/economic-impact-tate-modern](http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/economic-impact-tate-modern), ultima data di consultazione: 10 maggio 2013

### *3. Spazi industriali rigenerati per l'arte contemporanea*

perché il museo è stato considerato un dispositivo sociale, non più perciò, un luogo chiuso ed elitario, ma un ritrovo per la comunità. Si può quindi notare, come la Tate Modern sia integrata nella vita sociale e culturale degli inglesi, che tornano sempre volentieri, anche solo per un caffè sulla terrazza panoramica.

## ***Parte Terza***

***Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee,  
due casi di studio a confronto***

## CAPITOLO 1

### Introduzione allo studio dei casi

#### I. Analisi, strumenti e obiettivi

La prima parte di questa ricerca è stata dedicata ai presupposti teorici, fondamentali per sostenere e comprendere lo studio dei casi pratici. Nelle prime due parti, si è approfondito il fiorire e lo sviluppo di spazi espositivi alternativi, in Europa e negli Stati Uniti. In particolare, si è voluto approfondire, quali furono i movimenti artistici che posero le basi storiche e culturali per una nuova definizione di spazio espositivo, alternativo rispetto ai tradizionali musei. Successivamente, l'attenzione si è spostata dalle varie tipologie di spazio alternativo, al tema di questa ricerca: gli spazi industriali, rigenerati e riutilizzati dall'arte contemporanea. Per comprendere al meglio le dinamiche che conducono ad esporre in uno spazio di origine industriale, non pensato per assolvere a questa funzione, si è effettuato un quadro generale sul tema della rigenerazione urbana, in particolare, su quali implicazioni e quali possibilità offra al territorio. Infine, nell'ultima parte dedicata allo studio teorico, si è tentato di analizzare il significato e le relazioni, che intercorrono tra l'arte contemporanea e la sua esposizione e produzione all'interno di spazi industriali. Le prime due sezioni sono state elaborate con il supporto di una bibliografia, che ha inquadrato il problema del riutilizzo di spazi industriali per scopi culturali, da vari punti di vista.

Per confermare le tesi e le problematiche esposte precedentemente, si procederà in questa terza parte allo studio di due esempi di successo, che rappresentano bene, a livello pratico, le dinamiche già esposte. Nella scelta dei casi, è stata fondamentale la partecipazione all'Art Talk "Il riutilizzo degli ex spazi industriali oggi", organizzato dal Premio Arte Laguna all'Arsenale di Venezia il 30 marzo 2013, in cui sono intervenuti numerosi esperti del settore e protagonisti di esperienze di riutilizzo di edifici industriali, per l'arte contemporanea e performativa<sup>1</sup>.

I due casi scelti per questa ricerca sono: la Fondazione Hangar Bicocca a Milano e il progetto Dolomiti Contemporanee, che ha luogo nella zona delle Alpi Dolomiti. I casi scelti rappresentano due modalità parallele di concepire l'uso di spazi industriali, riconvertiti per esporre arte contemporanea. La scelta di due casi, per alcuni versi simili per altri molto diversi, nasce dalla volontà di generare un confronto, che possa delineare un *modus operandi*, utile ad altre esperienze future. I due casi appartengono a due mondi molto diversi, sia geograficamente sia culturalmente che, a livello gestionale. Fondazione Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee hanno tra loro in comune: gli spazi industriali e la stessa volontà di aprire il mondo dell'arte contemporanea al territorio, al tempo stesso, non spostando mai l'attenzione dalla sperimentazione e dalla ricerca. Da un lato, l'istituzione consolidata nel territorio di una grande città con budget e leadership importanti; dall'altro lato, un progetto giovane nato in modo informale, che attraverso modalità gestionali innovative, ha avuto un successo e una risonanza mediatica positiva.

I due casi saranno affrontati attraverso un'analisi integrale, per non trascurare alcun aspetto e ottenere così, una visione d'insieme più nitida. Per ogni caso, sarà affrontato: la storia del progetto, le particolarità del territorio in cui sono inseriti, le attività proposte e i fattori che individualmente, rendono Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee due casi unici nel panorama italiano.

---

<sup>1</sup> Al convegno, moderato da Claudio Bertorelli (fondatore Centro Studi Udine), sono intervenuti: Claudia Cavalieri (coordinamento progetti per il Pastificio Cerere, Roma), Gianluca D'incà Levis (ideatore di Dolomiti Contemporanee), Dino Sommadossi (direttore Centrale Fies di Trento), Carole Maignan (progetto europeo *Second Chance*), Roberto Santolamazza (direttore Fornace dell'Innovazione di Asolo) e Roberto d'Agostino (presidente di Arsenale spa).

A supporto di questa analisi, che si preme di essere il più esaustiva possibile, si è ricorso per ogni caso, ad una bibliografia essenziale, composta pressoché da articoli di riviste e quotidiani e a una sitografia di riferimento. Tuttavia per lo studio dei casi, si è ritenuto importante procedere anche tramite delle osservazioni personali, maturate nel corso delle visite alle sedi di Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee (Milano e Casso, in Friuli Venezia Giulia). Un'altra fonte importante sono state le informazioni raccolte durante gli incontri, avuti con gli ideatori e con altre figure coinvolte nei progetti. Durante le mie visite, ho avuto modo di intervistare personalmente Francesca Trovalusci, che ricopre il ruolo di responsabile del settore Valorizzazione di Hangar Bicocca, la quale mi fornì dati e materiali informativi. Per Dolomiti Contemporanee, ho intervistato Gianluca D'Inca Levis, curatore e ideatore del progetto. Dai contatti maturati, sono nate ulteriori interviste, delle quali una all'artista Daniele Pezzi, partecipante ad entrambe le edizioni di Dolomiti Contemporanee e una al gallerista Alessandro Casciaro, che realizzò una mostra di un suo artista nell'edizione 2012. Tutte le interviste mi hanno dato modo di esplorare i casi a 360°, raccogliendo le impressioni e i punti di vista personali delle diverse figure coinvolte<sup>2</sup>.

## II. Alcuni cenni sul sistema dell'arte contemporanea in Italia

Da tempo ormai, sull'Italia gravano problemi in merito alle politiche culturali. Questa situazione è assolutamente paradossale, poiché nella lista dei beni culturali protetti dall'Unesco, l'Italia si classifica al primo posto, per numero di siti iscritti<sup>3</sup>. Il paradosso di non riuscire a curare il patrimonio più ampio al mondo, si rispecchia in particolare, nella sua promozione e produzione. Dal punto di vista della conservazione, invece, la pratica è sicuramente più diffusa e recepita, rispetto a quella della produzione, anche se, non tutti gli esiti sono incoraggianti (basti considerare Pompei e lo stato di abbandono in cui versa).

---

<sup>2</sup> Tutte le interviste sono disponibili in Appendice, in versione integrale e inedita

<sup>3</sup> Cfr. F. Arosio, P. Cecchini (a cura di), "Italia Patrimonio Culturale dell'umanità", *Istat*, marzo 2003

Il vero problema dei beni culturali e dei musei italiani è che sono spesso poco frequentati, se non proprio sconosciuti dai visitatori. L'immagine che l'Italia produce si rispecchia soprattutto, nello stereotipo del museo, come uno scrigno di tesori dimenticati all'incuria del tempo. In Italia, sembra esistere una sorta di coscienza condivisa, a livello politico, sull'inutilità di investire in una cultura millenaria, quasi che la sua sola presenza giustifichi il disinteressamento degli amministratori. Questa credenza svaluta in realtà, il patrimonio culturale, che non riesce a competere con l'offerta turistica di altri luoghi, magari meno ricca ma valorizzata meglio. Nel momento in cui, l'opera d'arte non viene valorizzata e comunicata adeguatamente, questa rimarrà a disposizione di pochi intenditori. La difficoltà di raggiungere una fascia più ampia di cittadini, determina a lungo termine, un inaridimento culturale della popolazione e un inasprimento del carattere elitario dell'arte. Se il rispetto per ciò che abbiamo ereditato è scarso, il contesto culturale per i giovani artisti di oggi, non è di certo migliore. Evidentemente, il problema è molto più radicato di quanto si possa pensare. A partire dalla formazione, l'Italia non fornisce gli strumenti adatti, affinché i giovani possano valorizzarsi sul mercato.

Secondo Walter Santagata<sup>4</sup>, oltre al talento, quello che oggi conta è la capacità relazionale. Il mondo dell'arte è un insieme ingarbugliato di relazioni, senza delle quali, si rischia di rimanere ai margini del sistema dell'arte. Nelle accademie e nelle scuole d'arte in genere, non viene dato spazio alla creazione di questa rete o network, fondamentale per lavorare nel campo culturale. Al tempo stesso, mancano anche i luoghi dove i giovani possano iniziare ad allargare il loro cerchio di conoscenze e ad esporre i loro lavori. Nel settore contemporaneo, esiste l'Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani (A.M.A.C.I.)<sup>5</sup>, nella quale, dal 2003, si sono riuniti ventisette musei d'Italia, dediti a promuovere l'arte del presente. Ad ogni modo, non sono molte le istituzioni a lasciare spazio ai giovani artisti, preferendo puntare su artisti più conosciuti o del passato. Generalmente però, in Italia, scarseggia l'anello di congiunzione tra i galleristi e le

---

<sup>4</sup> W. Santagata, *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del paese*, Il Mulino Contemporanea, Bologna 2007

<sup>5</sup> Cfr. Associazione dei Musei d'Arte Contemporanea Italiani, [www.amaci.org](http://www.amaci.org), ultima data di consultazione: 18 maggio 2013

istituzioni e in seconda battuta, con i musei, ossia, mancano centri culturali che siano indipendenti e si caratterizzino per essere sperimentali. Non esiste neanche, un programma statale che sostenga i giovani artisti a intraprendere la loro carriera.

Nonostante la carenza di questi centri, qualche esempio esiste (la Fondazione Ratti) ma sono, per la maggioranza, progetti nati da iniziative private che agiscono sporadicamente, per esempio attraverso bandi una tantum per finanziare le residenze d'artista. Nelle residenze, il giovane artista ha la possibilità di confrontarsi, di esprimersi e soprattutto, di conoscere persone da aggiungere alla propria rete di relazioni. Come se non bastasse, sono pochi i musei che hanno dimostrato di essere attivi per promuovere la loro collezione, attraverso eventi a favore del territorio e mostre temporanee, che coinvolgano la comunità attivamente.

Hangar Bicocca è uno dei centri di sperimentazione più interessanti, nato per una precisa volontà privata, è oggi, una delle istituzioni più innovative in Italia, che ha trovato nel contatto con il pubblico, la propria identità. Qui trovano spazio artisti, anche non conosciutissimi, magari allo loro prima mostra personale, come ad esempio la prima retrospettiva "Non Non Non" (2012) degli artisti Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, a cura di Andrea Lissoni e Chiara Bertola. L'elemento di spicco di Hangar Bicocca rispetto al resto delle istituzioni è la ferma volontà di rendere accessibile l'arte contemporanea, attraverso le attività rivolte a tutte le fasce di pubblico.

Dolomiti Contemporanee, completa l'altro lato della medaglia; la sua missione è portare l'arte contemporanea tra la gente comune, in modo semplice ma efficace, rendendola fruibile e libera dai suoi aspetti elitari. Al tempo stesso, Dolomiti Contemporanee promuove la sperimentazione e la formazione di una nuova comunità artistica, anche grazie alle residenze che mette a disposizione durante la manifestazione, agli artisti invitati.

### III. I centri della rigenerazione culturale italiana

Riguardo al fenomeno della rigenerazione culturale, non è affatto semplice tracciare una mappa della tendenza in Italia. Non esiste un database condiviso, né si tratta di un fenomeno unitario. In alcuni casi, la rigenerazione di spazi industriali dismessi è stata portata a termine in aree molto ampie, che hanno necessitato di progetti di riqualifica altrettanto complessi, riscuotendo una forte risonanza mediatica. Per la maggioranza dei casi, invece, lo stesso fenomeno di dismissione è stato talmente capillare, da rendere difficile ogni tentativo di mappare il territorio, nonostante le numerose iniziative, nate in questo senso. Per cui, ad ogni singolo edificio dismesso di una città o di una regione, potrebbe corrispondere ipoteticamente, un'iniziativa culturale. Effettuare un censimento di tutti questi spazi in Italia, sarebbe un lavoro immenso ma al tempo stesso prezioso, permetterebbe, infatti, di avere a disposizione molti dati, dai quali si potrebbero sviluppare delle politiche condivise a livello nazionale. Tuttavia, si può affermare che, in percentuale variabile, questo fenomeno di rivalutazione di spazi industriali a livello culturale è presente su tutto il territorio italiano, da nord a sud.

Partendo dalla conoscenza della storia industriale italiana, si può anche effettuare un'altra ipotesi. L'economia italiana, a differenza di quella di altri paesi, si è sviluppata in tre modelli produttivi. Al Nord-Ovest, in regioni come la Lombardia e il Piemonte, si sono concentrati i grandi gruppi industriali, i grossi investimenti e l'automazione. La prima industrializzazione del paese ha raggiunto il suo culmine in queste regioni, negli anni Cinquanta e Sessanta, comprendendo ampie zone urbane e caratterizzando il paesaggio, con la nascita di veri e propri quartieri operai. Al Nord-Est, in regioni come il Veneto e il Friuli Venezia Giulia, si è sviluppato un modello improntato sulla medio - piccola azienda, che determinò il "miracolo economico del Nord-Est" negli anni Settanta, creando una rete di micro-imprese, a livello quasi artigianale. Il centro-sud d'Italia al contrario, si è caratterizzato per la presenza di imprese statali, contraddistinte da uno sviluppo non equilibrato negli anni; mentre negli ultimi tempi, si segnala anche la presenza di piccole e medie imprese private.

Da questo quadro, emerge che la concentrazione dei grandi gruppi industriali si sviluppò soprattutto in Lombardia e in Piemonte, specialmente, in città come Milano e Torino. Queste zone sono state interessate da notevoli fenomeni di dismissione a partire dagli anni Ottanta, subendo la prima ondata di abbandono di interi quartieri produttivi. Si può facilmente comprendere, come Milano e Torino, siano le città che abbiano subito più cambiamenti negli ultimi anni e siano state perciò, interessate dai grandi progetti di riqualifica. Di conseguenza, si è visto anche il fiorire di varie iniziative culturali, sia private sia pubbliche. Il Nord-Est, avendo avuto uno sviluppo economico più tardivo e una situazione di partenza diversa, è interessato da una dismissione industriale con tempistiche differenti rispetto al Nord-Ovest. Mentre al Nord-Ovest, la dismissione ha interessato interi quartieri, al Nord-Est riguarda piccole unità produttive, dislocate in modo capillare sul territorio. Questo determina la presenza diffusa ma non unitaria, di piccole iniziative di riuso di spazi industriali con scopi culturali che spesso, non hanno ancora avuto la possibilità di emergere con risonanza nazionale.

Da queste riflessioni, si comprende perché Milano e Torino siano le città che, al momento, spiccano nel panorama italiano culturale, dell'epoca post-industriale. Entrambe le città hanno subito profonde trasformazioni urbane negli anni Novanta e Duemila, che hanno causato la nascita di numerosissime iniziative indipendenti, riguardanti la cultura e l'arte. Oltre alle iniziative pubbliche, particolarmente proficue a Torino grazie, alle Olimpiadi Invernali del 2006, l'abbandono di interi quartieri e il conseguente disagio sociale, hanno fatto emergere una spinta e una volontà di rinnovamento di iniziativa popolare, che si ritrova in molti degli spazi indipendenti.

#### I. Introduzione

**H**angar Bicocca è il primo dei due casi affrontati, questa scelta di ordine non è casuale ma è dovuta alla rilevanza culturale e istituzionale, che ha assunto Hangar Bicocca negli anni. Quando decisi di affrontare l'argomento della ricerca, il primo esempio che mi venne in mente, fu proprio Hangar Bicocca. Questo a riprova dell'importanza che ha ormai assunto, questa Fondazione nel panorama italiano. Hangar Bicocca rappresenta un'eccellenza, che merita di essere studiata per innumerevoli motivi. Hangar Bicocca è un'istituzione che ha convinto ed è riconosciuta come un esempio di spazio espositivo innovativo per l'arte contemporanea, che ha luogo in un edificio industriale, in una delle zone dismesse più ampie d'Italia.

Consapevole del fatto che, sia un esempio piuttosto studiato, credo che ci siano sempre dei punti di vista originali, dal quale interpretare lo stesso soggetto. Inoltre, Hangar Bicocca è un'istituzione presente da nove anni a Milano, ma che continua a presentare caratteri innovativi. Questo è principalmente dovuto alla storia della Fondazione, che continua ad evolversi e a mutare nel corso del tempo. Hangar Bicocca è un esempio d'istituzione dinamico, che ha saputo adattarsi ai cambiamenti sortiti nel corso degli anni, l'ultimo dei quali deve ancora avvenire. Nel 2013, Hangar Bicocca si trova in una situazione intermedia in un periodo tanto delicato, quanto importante per il suo sviluppo. Questo è un anno a cavallo, tra la completa ristrutturazione degli spazi e il cambio gestionale avvenuto tra il 2011 e il 2012, e l'arrivo del nuovo Artistic Advisor, ex direttore della Tate

Modern. Credo perciò, che molto ci sia ancora da scrivere su questo caso, che non smette di fornire spunti interessanti e occasioni di riflessione.

## II. Le trasformazioni del quartiere Bicocca

Lo spazio espositivo della Fondazione Hangar Bicocca nasce nell'omonimo quartiere Bicocca, famoso per essere stato al centro di uno dei più grandi progetti di riqualificazione post- industriale degli ultimi venti anni, in Europa. La storia della Bicocca risale a cinquecento anni fa, quando in questo luogo, la famiglia Arcimboldi stabilì la propria casa di campagna, all'epoca in mezzo alla natura, fuori dalla città di Milano<sup>1</sup>.

Furono i primi anni del Novecento a determinare la grande espansione del quartiere, compreso in un'area, tra i comuni di Sesto San Giovanni, Cinisello Balsamo e Monza. Qui aprirono gli stabilimenti di importanti imprese, che segnarono il passato industriale italiano, come la Pirelli, la Marelli, la Breda e la Falck; le quali resero la Bicocca uno dei poli industriali più grandi di tutto il nord- Italia. Una della prime, tra le più grandi imprese a scegliere questa zona come sede produttiva, fu la Pirelli. Nel periodo di maggiore espansione della Pirelli, alla Bicocca lavorarono all'incirca 32.000 persone, su 36.000 residenti in totale, su una superficie di 960.000 mq. In breve tempo, la Bicocca si configurò come una cittadella operaia, funzionale al lavoro all'interno degli stabilimenti.

Quando a partire dagli anni Settanta, in linea con i primi passi della deindustrializzazione mondiale, molti comparti produttivi furono chiusi e delocalizzati in aree dove la manodopera era meno costosa, nel quartiere comparve un immenso spazio vuoto. A poco a poco, la Bicocca industriale fu smantellata negli anni Ottanta, lasciando al posto della fabbriche, una cittadina deserta e sprovvista di servizi elementari (asili, mense, centri ricreativi) per i pochi residenti rimasti, prima organizzati direttamente dalle imprese, per le famiglie degli operai. Nonostante la delocalizzazione dei comparti produttivi, molti centri direzionali delle imprese rimasero in Bicocca. Uno di questi centri

---

<sup>1</sup> Di questi tempi antichi è rimasta la testimonianza della villa "La Bicocca degli Arcimboldi", visibile nella sede di Pirelli & C. a Milano.

fu quello della Pirelli, l'industria che possedeva buona parte degli stabilimenti abbandonati, su un'area complessiva di 750.000 mq.

Quando arrivò il momento di decidere le sorti della Bicocca, come spesso accade in Italia, la leadership non fu condivisa tra più attori ma fu assolta da un unico soggetto privato: Pirelli, promotore principale della rigenerazione dell'intero quartiere. Nel 1985, fu indetto un bando di concorso internazionale per la riorganizzazione della Bicocca, a cui parteciparono molti studi di architetti importanti, come ad esempio quello di Renzo Piano. La competizione fu vinta nel 1989 dallo studio "Gregotti e Associati International", il cui progetto fu pensato per rimanere fedele all'impianto strutturale del quartiere. Il progetto si fondava sulla costruzione di un polo tecnologico e di ricerca, chiamato "Technocity", che doveva supplire al taglio dei posti di lavoro dovuti alla dismissione, con la creazione di nuove posizioni da destinare ai ricercatori. In realtà, questo progetto iniziale non fu mai realizzato, sebbene in Bicocca si siano comunque trasferiti, alcuni centri di ricerca (il Centro Nazionale di Ricerca CNR, l'Istituto neurologico Carlo Besta e il Centro sperimentale AEM) e l'Università Statale di Milano. Nel corso degli anni, il progetto del quartiere si modificò ulteriormente, giacché da cittadella della ricerca, la Bicocca divenne un polo per il terziario, vantando la sede di importanti multinazionali, come Siemens, Deutsche Bank, Johnson e Johnson, Pirelli e altre. Sostanzialmente però, il vero ente che trainò la rinascita del quartiere fu l'Università Milano -Bicocca, che aprì ufficialmente le sue sedi nel 1998, riuscendo in pochi anni a raccogliere le iscrizioni di 30.000 studenti. Nel 2002, aprì i battenti anche il Teatro degli Arcimboldi, per ospitare le stagioni del Teatro della Scala, che nel frattempo, era impegnato dai lavori di ristrutturazione della sede. Ora, il Teatro degli Arcimboldi è di proprietà del Comune di Milano, che lo affida in gestione temporanea ad associazioni musicali e teatrali. Oltre al Teatro degli Arcimboldi, alle sedi direzionali e ai poli universitari e di ricerca, in Bicocca sono sorti anche: la Collina dei Ciliegi, un parco artificiale formato dai detriti derivanti dai lavori di riqualificazione; alcune zone residenziali e alloggi per studenti che circondano l'antico Borgo Pirelli, in cui vivevano originariamente le famiglie degli operai.

Dal 2005, si può considerare chiusa la prima fase del progetto di riqualificazione della Bicocca, il cui progetto si estendeva sui territori della vecchia fabbrica Pirelli, esattamente fino a Via Chiese, dove pochi metri più avanti sorge ora lo spazio di Hangar Bicocca, il quale inizialmente non era stato compreso nella riqualificazione di Gregotti. Solo nell'ultima fase dei lavori, si decise di ampliare il progetto, comprendendo anche le zone delle fabbriche della Breda e dell'Ansaldo da poco dismesse, fino al confine con il comune di Sesto San Giovanni. Qui i nuovi lavori di riqualificazione presero il nome di "Grande Bicocca" e portarono alla nascita di un centro commerciale con un cinema multisala, chiamato "Bicocca Village" e alla sede espositiva della Fondazione Hangar Bicocca.

La Bicocca ha rappresentato uno dei progetti più significativi e colossali realizzati in Italia negli ultimi vent'anni, ma non ha mancato di suscitare alcune critiche. Innanzitutto, uno dei problemi che si nota immediatamente dopo il tramonto, è lo svuotamento del quartiere, il quale, essendo a destinazione pressoché terziaria, si anima solamente durante l'orario di apertura degli uffici e dell'università. Inoltre, per i pochi residenti rimasti, il grosso problema è la mancanza di servizi primari (asili, locali, scuole, poste) e di negozi, che impedisce ai milanesi di trasferirsi in questo quartiere totalmente rinnovato ma fantasma. Le poche attività commerciali aperte, come bar e copisterie, sono dedicate al flusso di pendolari e studenti che di giorno popolano il quartiere e non ai residenti, che sono serviti solo dal centro commerciale. Non esistono luoghi di ritrovo per la comunità e anche gli spazi verdi scarseggiano in quest'area. Inoltre, per quanto riguarda i trasporti, solamente dal 10 febbraio 2013 è stato aperto il primo tratto della metro 5 con una stazione in Bicocca, che fino a prima era servita dal tram e da autobus, che però, non coprivano capillarmente tutto il quartiere. Per raggiungere il confine nord del quartiere, segnato dallo spazio espositivo Hangar Bicocca e dal cinema multisala, dalla stazione centrale dei treni, si è reso necessario modificare il percorso dell'autobus numero 87, per rendere più agevole il collegamento.

### III. Storia di Hangar Bicocca

La storia di Hangar Bicocca iniziò nel settembre 2004 dalla volontà di Pirelli Real Estate (oggi Prelios s.p.a.) e dal suo amministratore delegato dell'epoca, Carlo Alessandro Puri Negri.

Pirelli aveva acquisito una parte dei vecchi stabilimenti della Breda nell'ambito del progetto della "Grande Bicocca", con il vincolo però, che fossero destinati ad uso pubblico. Inizialmente, Pirelli RE aveva firmato un accordo con FIAT, per fondare il museo dell'Alfa Romeo, di cui era già pronto il progetto e parzialmente iniziati i lavori. Con la crisi del gruppo FIAT, il progetto del museo dell'Alfa Romeo fu abbandonato e dimenticato, per circa due anni.



Veduta esterna di Hangar Bicocca, Milano

Dopo circa due anni dall'accordo saltato con FIAT, nel 2004 Puri Negri affidò il progetto di riqualifica del capannone, allora chiamato "Ansaldo 17", al responsabile comunicazione di Pirelli RE, Gianluca Winkler, affinché potesse scovare una destinazione per gli ex stabilimenti. Fu proposta quindi, l'idea di creare un museo d'arte contemporanea, che da anni Milano andava cercando, progetto che incontrò l'approvazione dell'amministratore delegato. In breve tempo, attraverso le conoscenze nel mondo dell'arte contemporanea degli uomini di Pirelli RE, fu portato a Milano l'artista tedesco Anselm Kiefer, per proporgli di realizzare un'opera per gli spazi dell'Ansaldo 17. Dopo la visita, l'artista accettò di creare un'opera *site specific*, che diventò *I Sette Palazzi Celesti* (2004). Nel settembre del 2004, dopo pochi mesi dalla nascita del progetto, Hangar Bicocca aprì i battenti con la mostra di Anselm Kiefer, che allestì un'opera che fece molto parlare di sé. Durante il galà d'inaugurazione, realizzato in collaborazione con

la rivista Vogue, Anselm Kiefer coniò il nome che lo spazio porta da sempre<sup>2</sup>: Hangar, a cui si aggiunse Bicocca, in onore della periferia nord di Milano, in cui si colloca lo spazio. Dopo la conclusione della mostra di Anselm Kiefer, durata sei mesi, Pirelli RE decise di acquistare l'opera per impedire che fosse distrutta, facendo diventare *I Sette Palazzi Celesti* (2004), un'installazione permanente che assicurò la continuità dello spazio espositivo nel futuro.

Negli anni a seguire fino al 2006, furono organizzate mostre sensazionali, quali "Balcan Erotic Epic" di Marina Abramovic', a cura di Adelina Von Fürstenberg. Nonostante ciò, Hangar Bicocca stentava a trovare una propria anima, per la mancanza di una struttura e di una finalità specifica, che comunicassero credibilità all'esterno. Fino ad allora, infatti, le mostre in Hangar Bicocca erano state organizzate da Pirelli RE per comunicare un certo tipo di immagine aziendale, senza che fosse stata formulata una proposta coerente e unitaria, che potesse garantire un futuro e una continuità allo spazio espositivo. Tanto è vero che, dopo due anni dall'apertura di Hangar Bicocca, non erano ancora stati realizzati i necessari lavori di bonifica del territorio, profondamente inquinato dagli idrocarburi utilizzati da Ansaldo e Breda, i quali vennero effettuati tra il 2006 e il 2007.

Nel 2008, si profilò all'orizzonte l'incapacità di Pirelli RE, di finanziare interamente un progetto, il cui costo era stato stimato sui 30-40 milioni di euro (secondo uno studio commissionato all'Università Bocconi di Milano). Per rendere Hangar Bicocca un soggetto stabile, nel febbraio 2008, fu fondata una Fondazione di diritto privato partecipata da enti pubblici, in cui Pirelli RE svolgeva il ruolo di socio fondatore con un investimento di 250.000 euro annui. Per quanto riguardava gli organi di governo della Fondazione, fu istituito un Consiglio e un Comitato Scientifico, a cui furono delegate le scelte culturali. Inoltre, fu istituita la figura del Direttore Artistico e l'organo dell'Advisory Board, le cui personalità coinvolte, sfruttando lo spessore internazionale che le contraddistingueva, avevano il compito di essere ambasciatori di Hangar Bicocca, nel mondo. Tra i soci della fondazione, oltre a Pirelli RE, dopo poco si aggiunsero la Camera di Commercio di Milano,

---

<sup>2</sup> G. Winkler, *Come nasce un'istituzione. Il caso Hangar Bicocca*, Allemandi & C., Milano 2012

la Regione Lombardia e il Comune di Milano che, secondo il vecchio contratto stipulato per la cessione dei terreni a Pirelli, siede di diritto nel Consiglio d'Amministrazione.

Nel 2009, Chiara Bertola fu nominata Direttore Artistico di Hangar Bicocca, in carica per tre anni. La Fondazione fu presentata ufficialmente al pubblico il 19 febbraio 2009 e poco tempo dopo, arrivarono finalmente i permessi dal comune di Milano per effettuare quegli interventi di ristrutturazione necessari, in un edificio ancora non dotato nemmeno del riscaldamento. Durante i lavori di ristrutturazione, che videro la creazione del bookshop, del bistrot, dell'impianto di sicurezza, del riscaldamento e della copertura wireless; Hangar Bicocca riuscì a non chiudere nemmeno un giorno. L'inaugurazione ufficiale degli spazi avvenne il 24 giugno 2010, con l'apertura della sensazionale mostra "Personnes" di Christian Boltanski<sup>3</sup> (a cura di Chiara Bertola) e un'affluenza di oltre seimila persone.

Nel marzo del 2011, a Pirelli RE subentrò Pirelli &C, che decise di anettere la Fondazione Hangar Bicocca nella CSR(Corporate Social Responsibility) del Gruppo, tagliando di fatto l'autonomia economica e gestionale della Fondazione

Nei primi mesi del 2012, sono stati eseguiti nuovi lavori di ristrutturazione e adeguamento degli spazi, rendendoli più funzionali ai servizi al pubblico. Inoltre, dall'apertura del 2012, sono stati apportati significativi cambiamenti nella modalità di gestione dell'istituzione, di cui si approfondirà nei prossimi paragrafi.

#### IV. Concept e Mission di Hangar Bicocca

“La Fondazione forma, promuove e diffonde espressioni della cultura e dell'arte con particolare riferimento all'arte contemporanea, [...] anche tramite la realizzazione di mostre, esposizioni od altri programmi culturali specifici. [...] La Fondazione altresì sostiene qualsiasi percorso, mezzo e/o modalità in cui la cultura si esprime, in un contesto di interazione tra i diversi settori del sapere, delle arti, della letteratura, del conoscere e delle modalità d'espressione. La Fondazione intende altresì porsi quale centro d'incontro tra la

---

<sup>3</sup> Mostra già realizzata a Monumenta nel 2012, al Grand Palais a Parigi. L'enorme installazione, con tanto di braccio meccanico, fu realizzata nello spazio del Cubo di Hangar Bicocca.

cultura contemporanea e le sue manifestazione ed il pubblico, in un'ottica di diffusione del sapere presso il pubblico e di ideazione e creazione di percorsi ricreativi e formativi”<sup>4</sup>.

Dallo statuto, emerge chiaramente la volontà di Hangar Bicocca di porsi come una realtà nuova e innovativa nel panorama milanese, distanziandosi dalla tradizione italiana, per intraprendere una gestione più internazionale. Hangar Bicocca si propone di essere un centro per l'arte contemporanea, che possa essere al servizio dei visitatori attraverso molte iniziative, che incoraggino la partecipazione, la produzione, lo studio e la ricerca nel campo dell'arte contemporanea. Hangar Bicocca è un luogo dinamico, aperto alle diverse discipline artistiche, sia visive sia performative, in cui gli artisti sono invitati a sperimentare in uno spazio speciale, in particolare con opere *site specific*, confrontandosi al tempo stesso, con l'installazione permanente *I Sette Palazzi Celesti* (2004) di Anselm Kiefer. Hangar Bicocca non è un museo, perché se si esclude l'opera di Anselm Kiefer all'interno e la scultura *La Sequenza* (1981) di Fausto Melotti all'esterno, questo spazio non ha una collezione permanente, proprio per sottolineare la sua dinamicità e l'attenzione rivolta alla cultura del presente.

Attraverso le sue attività, Hangar Bicocca si propone di essere un luogo privilegiato per scoprire e fruire l'arte contemporanea, sempre attraverso un'ottica di sperimentazione e ricerca. Un'attenzione particolare è rivolta da Hangar Bicocca ai bambini e ai giovani, per i quali sono organizzati vari laboratori, in una sala a loro dedicata. L'obiettivo prefissato è di trasmettere l'idea che, fin dall'infanzia, l'arte debba essere intesa come un aspetto della realtà di cui non avere paura ma anzi, con cui familiarizzare attraverso il gioco e il divertimento, in tutte le sue forme.

Sperimentazione è il principio che guida e accompagna la programmazione delle mostre temporanee di Hangar Bicocca, non solo rivolta alla scoperta di grandi artisti visivi internazionali, ma a tutte le forme d'arte, come musica e cinema.

Per avvicinare l'arte contemporanea ad ogni fascia d'età, sono stati pensati incontri e visite guidate particolari, anche per il pubblico adulto. In quest'ottica, prendono vita le

---

<sup>4</sup> Statuto Fondazione “HANGAR BICOCCA- Spazio per l'Arte Contemporanea”, Art. 2 “Scopi”, [www.hangarbicocca.org/chi-siamo/statuto-fondazione/](http://www.hangarbicocca.org/chi-siamo/statuto-fondazione/), ultima data di consultazione: 19 maggio 2013

rassegne cinematografiche, in cui l'artista protagonista della mostra temporanea seleziona alcuni audiovisivi, a lui cari, da sottoporre al pubblico, al fine di rendere ancora più completa l'esperienza artistica del suo lavoro.

Perseguendo gli scopi del proprio statuto, al fine di essere un centro d'incontro con il pubblico, Hangar Bicocca dimostra un'attenzione particolare al territorio e alla sua storia, legata intimamente al passato industriale del quartiere e alla sua riqualificazione. Il pubblico viene quindi, invitato a scoprire questo angolo di periferia e la sua particolare storia, proponendo percorsi specifici e tour in bicicletta della Bicocca.

La Missione della Fondazione Hangar Bicocca è di diventare, sia un'istituzione italiana sostenibile e moderna, riconosciuta nel mondo; sia un esempio per l'Italia, di apertura della cultura verso l'esterno, verso il territorio e i cittadini, nella volontà di inserire l'arte sempre più nella quotidianità.

## V. Organizzazione e governo della Fondazione Hangar Bicocca

“Hangar Bicocca - Spazio per l'Arte Contemporanea” è una Fondazione di diritto privato a partecipazione pubblica; questo significa che tra i soci, vi possono essere anche soggetti di natura statale. La Fondazione nasce nel 2009 dalla volontà di Pirelli Real Estate (oggi Prelios s.p.a.), che svolgeva il ruolo di socio promotore, partecipando al capitale sociale con un quota di 250.000 €, esattamente come gli altri soci. Inizialmente, i soci della Fondazione Hangar Bicocca erano: Pirelli Real Estate, la Regione Lombardia e la Camera di Commercio di Milano, a cui si aggiunsero molti altri partner, tra cui: Fondazione Corriere della Sera, BNL, Arco, Mainsoft e molti altri. Alla data di costituzione della Fondazione, nel 2009, il fondo di gestione ammontava a 500.000 € e il budget per quell'anno era di 4 milioni di euro<sup>5</sup>. All'epoca, la Fondazione Hangar Bicocca aveva ideato un programma di

---

<sup>5</sup> M. A. Marchesoni, M. Remotti, “Fondazioni d'arte. La sfida del Fundraising”, *Il Sole 24 Ore*, 23 febbraio 2009, [www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2009/02/arte-fondazioni-sfida-fundraising.php](http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2009/02/arte-fondazioni-sfida-fundraising.php), ultima data di consultazione: 18 maggio 2013

Membership, chiamato “HB Friends”, nel quale ogni singolo individuo poteva sostenere la Fondazione con donazioni private, fino a un conferimento massimo di 1.000 € ciascuno<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda la gestione economico- patrimoniale, non è possibile avanzare ulteriori considerazioni sui successivi anni, a causa della mancanza dell'obbligo di bilancio pubblico per le Fondazione private in Italia, tra le quali appunto, vi è Hangar Bicocca.

Per quanto riguarda la leadership, nel 2011 si verificò un avvicendamento nella Fondazione, per cui, Pirelli RE venne scorporata da Pirelli & C., assumendo il nome di Prelios s.p.a., lasciando la gestione della Fondazione Hangar Bicocca a Pirelli & C. Il nuovo socio fondatore della Fondazione divenne appunto, Pirelli & C. e Marco Tronchetti Provera assunse la carica di Presidente, al posto di Alessandro Carlo Puri Negri. A partire da questa nuova gestione, i partner furono ridotti a tre solamente, che partecipano con sponsorizzazioni tecniche: Fondazione Corriere della Sera fornisce le pagine pubblicitarie, Mainsoft la rete wifi e Moroso gli arredamenti di Hangar Bicocca. Anche il numero dei soci della Fondazione si è ridotto a Pirelli e Regione Lombardia, poiché recentemente la Camera di Commercio è uscita dalla Fondazione.

Per quanto riguarda la Governance, gli organi di Hangar Bicocca sono il Consiglio d’Amministrazione, il Presidente, l’Advisory Board e il Collegio dei Revisori dei Conti. Attualmente, il Cda di Hangar Bicocca è composto dal Presidente, Marco Tronchetti Provera e da tre consiglieri (Antonio Calabrò, Elena Pontiggia e Paola Leoni).

Per statuto, il Cda deve essere composto almeno da tre membri, di cui uno designato dal “Comune di Milano”, uno dal Fondatore Promotore e poi, un membro per ogni fondatore.

Secondo lo statuto della Fondazione, il Cda ha il compito di nominare i componenti dell’Advisory Board e del Collegio dei Revisori dei Conti; stabilire le linee generali della Fondazione, in accordo con l’Advisory Board e il Presidente; approvare il bilancio consuntivo annuale; nominare la carica di Presidente e Vice Presidente e altre funzioni di gestione della Fondazione.

---

<sup>6</sup> Da qualche tempo, il programma di Membership non esiste più.

Il Presidente della Fondazione viene nominato dal Cda e ha il compito di rappresentare legalmente la Fondazione di fronte a terzi, instaurando relazioni e comunicando con altri enti, istituzioni e imprese.

L'Advisory Board è invece, l'organo che si occupa della parte scientifica della Fondazione, in particolare "formula, in collaborazione con il Consiglio d'Amministrazione, pareri e proposte in merito al programma annuale delle iniziative"<sup>7</sup>. L'Advisory Board è composto dai membri eletti dal Cda, che possono essere persone fisiche o giuridiche italiane e straniere, purché di impeccabile statura qualitativa e "di riconosciuto prestigio e specchiata professionalità nelle materie d'interesse della Fondazione"<sup>8</sup>.

Il Collegio dei Revisori dei Conti è presieduto da tre membri, nominati dal Cda e svolge la funzione di accertare le scritture contabili, esaminare la rendicontazione e occuparsi in genere, della gestione finanziaria della Fondazione.

Infine, nella Fondazione possono entrare dei Partecipanti con conferimenti in denaro, beni materiali o immateriali, contribuendo così, a svolgere la Missione della Fondazione. I partecipanti possono anche scegliere di contribuire solo per specifici progetti della Fondazione. L'entrata di nuovi partecipanti alla Fondazione è sempre sottoscritta all'ammissione da parte del Cda.

## VI. La nuova gestione del 2012

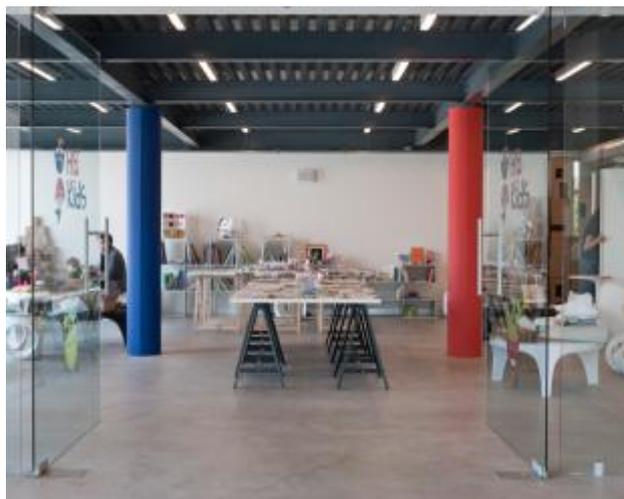
Nel 2012, Hangar Bicocca è stato chiuso da gennaio a fine marzo per nuovi lavori di ristrutturazione, che non hanno coinvolto solamente gli spazi fisici ma l'intera gestione dello spazio.

---

<sup>7</sup> Statuto Fondazione "HANGAR BICOCCA- Spazio per l'arte Contemporanea", art.16 "Advisory Board", [www.hangarbicocca.org/chi-siamo/statuto-fondazione/](http://www.hangarbicocca.org/chi-siamo/statuto-fondazione/), ultima data di consultazione: 19 maggio 2013

<sup>8</sup> lvi

Da un punto di vista strutturale, Hangar è stato rinnovato negli spazi per il pubblico, antistanti a quelli espositivi, per diventare un centro più funzionale per le nuove attività in programma. Innanzitutto, al posto del vecchio bookshop è stata creata un'area apposita per il programma educational di Hangar



HB Kids Room, Hangar Bicocca, Milano

Bicocca, la *HB Kids Room*, disponibile per le attività di bambini e ragazzi dai 6 ai 14

anni. In questa sala, i bambini possono avvicinarsi all'arte, divertendosi. La sala è sempre aperta durante gli orari di apertura e i bambini qui, possono giocare e svolgere dei percorsi creativi insieme agli Arts Tutor. Questa sala è stata concepita per essere a misura di bambino, con piccoli tavoli e sedie - fornite dal partner Moroso - e una vasta scelta di libri, riguardanti la didattica dell'arte. A questa sala, si affianca un'altra area dedicata alle attività di studio e ricerca, chiamata *HB Lab*. Questa stanza è stata pensata per essere polifunzionale; è infatti, dotata di tutti gli strumenti elettronici per ospitare le rassegne stampa, i workshop e i cineforum. Nei momenti liberi da attività programmate, *HB Lab* rimane al servizio del visitatore, che può comodamente rilassarsi su una poltrona, approfondendo i temi delle mostre o semplicemente, informarsi sul mondo della cultura in generale. Nella sala è presente, in consultazione gratuita, un'ampia libreria con il meglio delle pubblicazioni internazionali sull'arte contemporanea, selezionata dal curatore e dagli artisti invitati.

La ristrutturazione ha riguardato anche gli spazi della caffetteria, che nel frattempo ha cambiato gestione e nome: da Bistrot Bicocca a Dopolavoro Bicocca, in ricordo dei tanti circoli ricreativi operai, che erano presenti sul territorio nel passato industriale del quartiere. Attraverso questo nome, il Dopolavoro Bicocca si propone di essere un luogo conviviale e un punto di riferimento, non solo per i visitatori ma anche per i lavoratori del quartiere che, effettivamente, affollano il locale nelle pause pranzo. Anche le proposte

culinarie riprendono la memoria storica del passato, proponendo piatti semplici e tradizionali che però utilizzino materie prime, in linea con i principi di sostenibilità ambientale. Il nuovo ristorante è stato affidato ad un team giovane, conosciuto per avere già avviato ristoranti di successo a Milano.



*Info Wall, entrata di Hangar Bicocca, Milano*

Infine, l'ultima novità che ha coinvolto gli spazi fisici di Hangar Bicocca e probabilmente, la prima che si incontra all'ingresso, è l'*Info Wall*. In linea con una realtà ormai telematica, questo "muro" riassume tutte le novità e gli eventi di Hangar, con la possibilità di esplorare a livello interattivo le mostre in corso. Attraverso una mappa, è possibile inoltre, collegarsi con le altre istituzioni di arte contemporanea nel mondo e commentare, attraverso i social network, l'esperienza in Hangar Bicocca. I commenti e le foto che riguardano Hangar Bicocca compaiono in tempo reale sull' *Info Wall*.

Per quanto riguarda la gestione di Hangar Bicocca, da aprile 2012 sono state introdotte due novità, che hanno ricalibrato la presenza di Hangar sul territorio. Innanzitutto, la prima modifica ha riguardato gli orari di apertura. Dopo l'esperienza di qualche anno, si è osservato che il flusso dei visitatori si concentrava verso il fine settimana, mentre nei primi giorni della settimana l'affluenza non era molto rilevante. Si è quindi scelto di privilegiare il fine settimana, aprendo dal giovedì alla domenica, con un orario ampliato. Ben dodici ore di apertura, dalle 11.00 alle 23.00 per quattro giorni alla settimana, per essere compatibili con i ritmi urbani e in particolare, agevolando le famiglie, che hanno così l'opportunità di frequentare Hangar Bicocca dopo i consueti orari di lavoro.

L'altra novità molto importante è la totale gratuità di tutte le mostre e di tutte le attività di Hangar Bicocca, così come, dei materiali informativi a disposizione nello spazio. Rendendo gratuito Hangar Bicocca, si offre a tutti la possibilità di avvicinarsi all'arte contemporanea e di usufruire dei servizi offerti, unici nel loro genere nella città di Milano. Attraverso questa scelta strategica, sulla scia di innumerevoli esempi internazionale,

Hangar Bicocca mira a “fidelizzare” il visitatore, proponendosi come centro culturale e d'incontro cittadino, pur essendo localizzato in una zona marginale della città. L'entrata gratuita permette altresì, di invogliare i cittadini a venire in Bicocca, valorizzando questo quartiere e la sua storia.

Infine, l'ultima e clamorosa novità annunciata nella conferenza stampa di aprile 2012, è l'arrivo del nuovo Artistic Advisor, Vicente Todolì (direttore della Tate Modern fino al 2010), che avvierà al sua programmazione culturale già dall'ottobre 2013, fino al 2015.

Questa “rinascita” di Hangar Bicocca è stata possibile, grazie ai fondi stanziati dal socio fondatore Pirelli &C., che ha messo a disposizione 3,5 milioni di euro per la ristrutturazione e ulteriori 2,6 milioni di euro, da investire nel 2013.

## VII. Gli spazi espositivi

Uno degli aspetti che ha reso celebre Hangar Bicocca e che lo caratterizza da sempre, è lo spazio espositivo. Hangar nasce sui capannoni produttivi della Breda, società fondata nel 1886 e situata in Bicocca dai primi anni del Novecento. Negli stabilimenti della Breda si producevano locomotive elettriche e a vapore, altri macchinari e con l'avvento della guerra, materiale bellico. Negli anni Cinquanta, la riorganizzazione dell'azienda diede nuovo slancio all'attività produttiva, tanto che furono costruiti nuovi capannoni (ad esempio quello che oggi ospita *I Sette Palazzi Celesti*, 2004, di Anselm Kiefer). Nel 1955, fu invece costruito l'edificio cubico, con volta a botte in cemento armato, chiamato oggi semplicemente il “Cubo”.

Oggi, lo spazio espositivo di Hangar si compone, in ordine dall'entrata, dello Shed, delle Navate e del Cubo. Lo Shed è il primo spazio espositivo, dopo l'entrata e gli spazi adibiti alle funzioni accessorie, con cui il visitatore ha modo di approcciarsi. Lo Shed, sia per la sua denominazione sia per la struttura, ricorda l'origine industriale dell'edificio. Questo spazio è il più piccolo (nonostante i suoi 80 metri di lunghezza e 30 metri di larghezza) tra i tre espositivi; anche l'altezza è ridotta, forse perché lo Shed fu tra i primi spazi ad essere realizzato negli anni venti del Novecento. Lo Shed presenta la classica copertura “con

tetti a doppio spiovente e ampi lucernari”<sup>9</sup> e i muri in mattoni. Le uniche divisioni dello spazio sono dettate dalle colonne che creano tre navate longitudinali e che hanno il compito, di sostenere la complessa struttura bianca in acciaio, la quale a sua volta, produce numerose campate.



Veduta delle Navate, prima dell’installazione dell’opera di Anselm Kiefer

Nel secondo spazio, chiamato le Navate, trovano posto le “torri” di Anselm Kiefer, che occupano circa metà dello spazio disponibile. Le Navate è uno spazio di oltre 150 metri di lunghezza per 80 metri di larghezza e 30 metri di altezza, che in totale fanno 9.500 mq, superando con queste cifre la nota *sala delle turbine* della Tate Modern di Londra. In realtà, lo spazio di Hangar Bicocca è talmente grande, da

essere unico per dimensioni in Europa. In questo spazio, al tempo della Breda, si fabbricavano i trasformatori delle locomotive e in genere, questo era il luogo adibito al montaggio di macchine elettriche di grandi dimensioni. Ora, questo spazio ospita l’installazione *site specific* di Anselm Kiefer nella navata principale, mentre le altre due navate sono vuote, disponibili per le mostre temporanee. L’altezza di questo spazio è così strabiliante che infonde una sensazione di religiosità all’ingresso, tanto da essersi valso il soprannome di “cattedrale”. L’allestimento è minimale, quasi nessun elemento è stato aggiunto alla struttura originaria e all’installazione di Kiefer. L’unico aspetto che modella lo spazio è la luce, posizionata in modo da infondere drammaticità alle “torri” di Kiefer, illumina il nero lucido della struttura e lascia in penombra il resto dello spazio, che si carica di ulteriori suggestioni, creando spazi cavernosi. La struttura imponente che sostiene il capannone è talmente articolata, da trasmettere subito l’idea delle attività produttive, che qui per anni hanno popolato lo spazio. Il silenzio sembra regnare sovrano, imponendo

---

<sup>9</sup> Hangar Bicocca, Storia dell’edificio, [www.hangarbicocca.org/chi-siamo/storia-edificio/](http://www.hangarbicocca.org/chi-siamo/storia-edificio/), ultima data di consultazione: 15 maggio 2013

al visitatore ascolto e rispetto per il passato, quasi che a tendere l'orecchio, si possa ancora udire lo sferragliamento dei macchinari da lavoro. L'opera di Anselm Kiefer poi, per la sua maestosità e per la sua capacità evocativa induce a riflettere, integrandosi totalmente con lo spazio circostante.

Infine, l'ultimo spazio espositivo, a cui si accede dalle Navate, è il Cubo. Questo spazio totalmente in cemento armato è aperto solo in occasione di mostre temporanee.

Durante la mia visita, dopo aver parlato con i Mediatori Culturali presenti nello spazio, ho riscontrato che la tendenza dell'allestimento è sempre quella di mantenere le luci soffuse, se non proprio assenti. Questo è probabilmente dovuto al tentativo di contrastare le dimensioni notevoli degli spazi, nel momento in cui, alcune opere rischierebbero di sembrare troppo piccole. Inoltre, la scelta di dove realizzare la mostra (nel Cubo, nelle Navate o nello Shed), a meno che non ci siano dei vincoli specifici, è a carico dell'artista, che sceglie se preferire che la sua opera rimanga separata o comunichi anche visivamente, con *I Sette Palazzi Celesti* (2004) di Kiefer, posizionati nelle Navate.

## VIII. La programmazione culturale

Hangar Bicocca pur non essendo un museo, quindi non avendo una vera e propria collezione, è in possesso di due opere molto diverse tra loro ma che determinano lo spazio in modo significativo. *La Sequenza* (1981) di Fausto Melotti, maestro del Novecento, è collocata all'entrata per un preciso motivo. Oltre a volere rispettare la volontà dell'artista, che creò la scultura per l'esterno, si vuole interporre una sorta di confine, tra il mondo reale e lo spazio espositivo. Questa soglia non vuole però, essere traumatica, infatti, la presenza di un'opera "datata" all'ingresso serve ad accompagnare il visitatore, per introdurlo in un mondo non storicizzato e quindi, poco esplorato, come è l'arte contemporanea. All'interno di Hangar invece, si trova l'installazione che ne ha determinato forse tutta la storia, *I Sette Palazzi Celesti* (2004) di Anselm Kiefer. Quest'opera rappresenta il cuore dello spazio, anche per il semplice fatto che un'installazione di 4.000 mq è difficile da non notare. Gli artisti delle mostre temporanee

spesso si rapportano con il significato di quest'opera, il tema della memoria del passato nazista della Germania (paese d'origine di Kiefer) e la storia del popolo ebreo.

Le mostre temporanee vengono curate da Andrea Lissoni, insieme all'Artistic Advisor, che cura la programmazione culturale, supervisionando le mostre e curandone alcune di specifiche. Fino al 2012, l'Artistic Advisor è stata Chiara Bertola, in carica dal 2009. Il mandato dura tre anni e può essere rinnovabile solo per un altro periodo. La nomina del nuovo Artistic Advisor Vicente Todolì è molto recente, come anche la conferenza stampa di presentazione del nuovo programma di mostre, in cantiere in Hangar Bicocca, dal 2013 al 2015.

Fino ad oggi, le mostre realizzate dal 2005 sono all'incirca ventinove<sup>10</sup> dal 2005, e alcune di queste si sono svolte in contemporanea, come è avvenuto nel 2012 con l'installazione di

---

<sup>10</sup> Nel primo anno di apertura le mostre organizzate sono state: "Easter" di Mark Walliger, a cura di Artache, dal 23 settembre al 27 novembre; "Playground and toys" a cura di Adelina Von Fürstenberg dal 28 ottobre al 23 dicembre. Nel 2006 queste sono state le mostre inaugurate: "Balkan Epic" di Marina Abramovic', a cura di Adelina Von Fürstenberg, dal 19 gennaio al 14 maggio; "Start@Hangar" a cura di Giorgio Verzotti dal 30 marzo 2006 al 14 maggio 2007. Nel 2007 le mostre furono: "Collateral" a cura di Adelina Von Fürstenberg dall'1 febbraio al 15 marzo; "Not afraid of the dark/Emergenze" a cura di Bartolomeo Pietromarchi, dal 29 marzo al 27 maggio; "Urban Manners- 15 Contemporary Artists from India" a cura di Adelina Von Fürstenberg, dal 19 ottobre all'1 gennaio 2008. Il 2008 si apre con la personale "Fatica n.16" di Daniele Puppi, curata da Federica Schiavo dal 31 gennaio al 9 marzo; a cui seguirà: "Antarctica" di Lucy + Jorge Orta, a cura di Bartolomeo Pietromarchi, aperta dal 3 aprile all'8 giugno; l'intervento di Blu sui muri perimetrali di Hangar Bicocca, visibile dal 18 giugno al 25 luglio; "It is difficult" di Alfredo Jaar a cura di Gabi Scardi e Bartolomeo Pietromarchi, dal 03 ottobre al 25 gennaio 2009. Per il 2009, queste le mostre: "Breath [the vertical works]" di Anthony McCall, a cura di Serena Cattaneo Adorno, visitabile dal 20 gennaio al 21 giugno; "Fuori centro" collettiva di video artisti a cura di Chiara Bertola e Rà di Martino, dal 30 giugno al 20 dicembre. Il 2010 si apre con la mostra "Personnes" di Christian Boltanski, a cura di Chiara Bertola dal 25 giugno al 26 settembre; dal 25 giugno all'1 agosto ci fu in contemporanea la mostra "End" di Carlos Casas, a cura di Andrea Lissoni; dal 17 al 26 settembre "The movement of People Working" di Phill Niblock, a cura di Andrea Lissoni; dal 22 ottobre 2010 fino al 2 febbraio 2011, la mostra "Terre Vulnerabili 1/4" a cura di Chiara Bertola e Andrea Lissoni. Nel 2011 continuò il ciclo di "Terre Vulnerabili 2/4" a cura di Chiara Bertola e Andrea Lissoni, dal 2 febbraio al 10 marzo; Terre Vulnerabili 3/4" a cura di Chiara Bertola e Andrea Lissoni dall'11 marzo al 4 maggio; "Terre Vulnerabili 4/4" a cura di Chiara Bertola e Andrea Lissoni, dal 6 maggio al 17 luglio; "Ping- Pong, Panda, Povera, Pop- Punk, Planet, Politics and P-Art" di Surasi Kusulwong, a cura di Chiara Bertola dal 10 giugno al 30 ottobre; "From here to ear(v.15)" di Céleste Boursier- Mougnot, a cura di Andrea Lissoni, dal 4 novembre al 4 dicembre 2011. La Programmazione per il 2012 iniziò ad aprile, con la mostra "Non Non Non" di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, a cura di Andrea Lissoni e Chiara Bertola, dal 12 aprile al 10 giugno; "Shadow Play 2002-2012" di Hans Peter Feldmann, a cura di Chiara Bertola, dal 12 aprile al 10 giugno; "Equilibrando la curva" di Wilfredo Prieto, a cura di Andrea Lissoni, dal 22 giugno al 2 settembre; "Tha happiest men" di Ilya e Emilia Kabakov, a cura di Chiara Bertola dal 22 giugno al 2 settembre; "Unidisplay" di Carsten Nicolai, a cura di Chiara Bertola e Andrea Lissoni dal 21 settembre 2012 al 6 gennaio 2013; "On Space Time Foam" di Tomás Saraceno, a cura di Andrea Lissoni dal 26 ottobre 2012 al 17 marzo 2013. Del 2013 infine, "Primitive" di Apichatpong Weerasethakul a cura di Andrea Lissoni dall'8 marzo

Carsten Nicolai nelle Navate e *On Space Time Foam* (2012) di Tomás Saraceno, nel Cubo. Inoltre, le esposizioni organizzate riguardavano tutti artisti viventi, ad eccezione della mostra di Mike Kelley, “Eternity is a long time” (2013), per la prima volta su un’artista deceduto, nel gennaio del 2012. La volontà di esporre artisti viventi è conforme alla Mission di Hangar Bicocca, essere dunque, uno luogo dove produrre arte contemporanea, affinché si possa instaurare uno scambio reciproco tra lo spazio di Hangar Bicocca e l’artista. Vista la disponibilità espositiva e per essere fedeli al principio di una forte relazione con lo spazio, si privilegiano opere che siano *site specific* e di grande formato.

La nuova programmazione culturale, presentata il 3 giugno in conferenza stampa da Vicente Todolí, inizierà a settembre e si svilupperà per oltre due anni, fino alla soglia dell’Expo 2015. Todolí ha affermato che le mostre future in programma, vedranno uno sviluppo del particolare rapporto che lega lo spazio alle opere d’arte, prediligendo installazioni, ambienti e video, più consoni alle dimensioni di Hangar Bicocca, rispetto a quadri e a fotografie<sup>11</sup>.

Infine, le mostre organizzate in Hangar sono tutte rivolte ad esporre non solo i grandi nomi dell’arte contemporanea, ma anche giovani emergenti sia italiani che internazionali e artisti meno conosciuti.

## IX. Le attività di Hangar Bicocca

In contemporanea alle mostre temporanee, Hangar Bicocca organizza varie attività che si possono dividere in tre programmi: *HB Kids* dedicato ai bambini e ai ragazzi, *HB School* per le scuole e *HB Public* per il pubblico generico di adulti.

---

al 28 aprile e la mostra al momento in corso, “Eternity is a Long Time” di Mike Kelley a cura di Emi Fontana e Andrea Lissoni, dal 24 maggio all’8 settembre 2013.

<sup>11</sup> Bria Ginevra, *Vicente Todolí all’Hangar Bicocca. Programmi e desideri*, “Artribune”, 3 giugno 2013, [www.artribune.com/2013/06/vicente-todoli-allhangar-bicocca-programmi-e-desideri/](http://www.artribune.com/2013/06/vicente-todoli-allhangar-bicocca-programmi-e-desideri/)

## HB Kids

Questo programma è indubbiamente, uno dei punti di forza di Hangar Bicocca che, fin dal 2008, ha investito sulla didattica. Il dipartimento di didattica è stato fondato, ispirandosi alle altre istituzioni nel panorama italiano, che si contraddistinguono per merito in questo



Logo programma HB Kids

campo, come il programma “A scuola di Guggenheim” della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia e il MamBo di Bologna, e poi, grazie anche al contributo dell’Associazione TrivioQuadrivio di Valeria Cantoni. Con la ristrutturazione del 2012, il dipartimento didattica è stato ulteriormente

implementato, grazie alla nuova sala dedicata alle attività per i bambini e i ragazzi.

All’interno del programma *HB Kids*, sono state pensate tre proposte: “I percorsi creativi”, il “Cinema da scoprire” e i “Campus estivi”.

Nei “Percorsi creativi”, le attività sono pensate per quattro fasce d’età: dai 4 ai 6 anni; dai 6 agli 8 anni; dagli 8 ai 10 anni e l’ultima più ampia, dagli 11 ai 14 anni. Questo tipo di attività si svolge tutto l’anno, generalmente il sabato e la domenica, mattino e pomeriggio.

All’interno dei “Percorsi creativi”, vengono svolti dei laboratori, supervisionati da gli Arts Tutor (ragazzi appositamente formati alla didattica museale) che aiutano i bambini, stimolando la loro creatività e avvicinandoli al mondo dell’arte, attraverso il gioco. Le attività svolte nei laboratori, in ogni fascia d’età, sono sempre legate ai temi della mostre di Hangar Bicocca. Ogni attività include una visita guidata della mostra con gli Arts Tutor, che stimolano il dialogo e la curiosità, attraverso contenuti adatti all’età del bambino. Le suggestioni emerse durante la visita hanno poi, il modo di essere espresse con le attività manuali all’interno del laboratorio. In questo modo, i bimbi e i ragazzi assimilano attivamente le tematiche della mostra in corso, grazie alle attività creative del laboratorio, facendo personalmente esperienza con l’arte contemporanea. Come riassume il sito internet di Hangar Bicocca:

“I percorsi creativi di HB Kids si propongono di rendere accessibile e comprensibile la molteplicità dei piani di lettura e la varietà delle manifestazioni dell’arte contemporanea, partendo dalle emozioni, dalle sensazioni, e dalle suggestioni del pubblico più giovane davanti all’opera d’arte”<sup>12</sup>.

All’interno di *HB Kids*, viene anche organizzato un ciclo di Cineforum per bambini, chiamato “Cinema da scoprire”, anch’esso suddiviso per fasce d’età, organizzato tutto l’anno in collaborazione con il Museo Interattivo del Cinema (MIC). I film sono scelti dal dipartimento didattico di Hangar Bicocca insieme al MIC e alla Cineteca Italiana, per rappresentare al meglio le tematiche della mostra temporanea in corso. I ragazzi hanno la possibilità di vedere film, spesso inediti che non circolano nei canali commerciali, sempre firmati da autori internazionali e da grandi artisti visivi.

Infine, i “Campus estivi” sono attivi solamente nella stagione estiva e prevedono tre settimane di attività. Ogni settimana è dedicata a una fascia d’età compresa dai 7 ai 12 anni e prevede attività tutti i giorni, dal lunedì al venerdì, dalla mattina fino alle cinque del pomeriggio. Nei cinque giorni del campus, i bimbi hanno la possibilità di immergersi nell’atmosfera artistica attraverso le molte attività organizzate, tra cui le visite guidate all’esterno di Hangar Bicocca, nel quartiere. Questa attività è l’unica soggetta al pagamento di una quota di partecipazione, con un limite massimo di venti partecipanti.

### **HB School**

*HB School* è il programma dedicato alle scuole dell’infanzia (ultimo anno), alle scuole primarie e secondarie, del primo e del secondo ciclo. In questo caso, sono sempre bambini e ragazzi i protagonisti, insieme ai docenti che vengono coinvolti attivamente. Le materie interessate sono molteplici, i laboratori, infatti, non vogliono solamente occuparsi d’arte ma anche di altri temi, in modo da educare i bambini ad apprendere un approccio creativo, che può essere declinato in vari modi. Gli insegnanti hanno a disposizione cinque o sei proposte per la mostra permanente di Anselm Kiefer e

---

<sup>12</sup> Hangar Bicocca, Percorsi creativi, [www.hangarbicocca.org/hb-kids/percorsi-creativi/](http://www.hangarbicocca.org/hb-kids/percorsi-creativi/), ultima data di consultazione: 16 maggio 2013

altrettante, per la mostra temporanea. I laboratori sono gratuiti e si svolgono il giovedì, il venerdì e il sabato mattina. La modalità è sempre quella proposta anche da *HB Kids*: visita guidata della mostra e poi attività in laboratorio.

### **HB Public**

*HB Public* raccoglie tutte gli eventi e le attività realizzate per gli adulti e gli eventi extra, al di fuori di *HB Kids*. Si tratta sempre di eventi gratuiti, a cui tutti possono partecipare, entro dei limiti di numero. Una delle le attività classiche è la visita guidata, che di solito è organizzata per la domenica alle 17.00, condotta dai Mediatori Culturali o dalla responsabile della Valorizzazione, Francesca Trovalusci. Tra le visite guidate, sono proposti periodicamente una serie di “Aperitivi con il Curatore”, in cui Andrea Lissoni accompagna i visitatori alla scoperta delle mostre, raccontando i retroscena e le scelte curatoriali. Infine, tra le visite guidate, una in particolare è fortemente legata al territorio e alla scoperta del quartiere Bicocca, si tratta dell’*HB Tour*, che si svolge in primavera-estate. L’*HB Tour* comprende un giro in bicicletta (fornita da Hangar Bicocca) alla scoperta del quartiere Bicocca e del suo passato industriale e poi, una volta tornati alla sede e restituite le biciclette, si procede alla visita degli spazi espositivi. Il tour comprende: la visita alla sede di Pirelli, la quattrocentesca Bicocca degli Arcimboldi, si passa poi, per il Borgo Pirelli, la Collina dei Ciliegi fino al Teatro degli Arcimboldi e poi, si ritorna in Hangar Bicocca. Questa attività si svolge la domenica pomeriggio, dura due ore ed è gratuita.

Tra le attività collaterali, organizzate tutto l’anno per il pubblico adulto, spiccano le Rassegne d’Autore, che sono proposte a ogni mostra temporanea. L’artista della mostra è invitato a selezionare dei film, che descrivano la sua esperienza artistica o che, abbiano avuto un significato importante nella sua formazione. Le Rassegne d’Autore sono solitamente organizzate il giovedì sera, nella sala di consultazione *HB Lab* e sono sempre gratuite. I film sono forniti dalla Cineteca Italiana.

Infine, ad ogni mostra è organizzato un grande evento in onore dell’artista. Nell’ultima mostra di aprile 2013, è stata organizzata una sessione cinematografica lunga una notte, fino alle otto di mattina, in cui sono stati proiettati tutti i film dell’artista Apichatpong

Weerasethakul, con pausa a mezzanotte per una pastasciutta e alla mattina alle sei, con cornetti caldi per tutti. Altri eventi, comprendono conversazioni con l'artista, workshop, concerti.

Per dimostrare ancora una volta, il forte radicamento sul territorio, nel mese di maggio 2013, in occasione della chiusura degli spazi per l'allestimento della nuova mostra, Hangar Bicocca ha realizzato una serie di attività extra, chiamate "Scoprire Bicocca", per esplorare il quartiere e la sua storia, in collaborazione con Fondazione Pirelli. Tra le attività organizzate, cineforum appositi sulla storia di Pirelli e eventi speciali in Hangar Bicocca, tra cui una caccia al tesoro che si svolgerà lungo tutta l'area del quartiere Bicocca.

## X. Fattori di specificità

Gli aspetti che rendono unica l'esperienza di Hangar Bicocca, soprattutto in Italia, sono molteplici. Come già anticipato, in Italia non sono molte le istituzioni che hanno una Missione simile a quella di Hangar Bicocca, che si propone di essere un centro sperimentale, aperto a ogni forma di arte visiva e performativa, promuovendo anche, un coinvolgimento diretto del pubblico e del territorio. Hangar è un progetto innovativo, perché è interessato a un aspetto che fatica ad emergere in Italia: la produzione culturale. Questa Missione è svolta pienamente dalle molteplici attività di Hangar Bicocca, di cui si è già approfondito. Uno degli investimenti più significativi, effettuati dalla Fondazione fin dagli albori, riguarda il dipartimento educativo. Fin dall'inizio, è apparso chiaro che le prime fasce di pubblico sulle quali investire, per creare valore e maturare un coinvolgimento della popolazione, sono l'infanzia e la gioventù. Educando gli adulti di domani, Hangar svolge un'attività sociale importante, un investimento anche nei confronti della città di Milano, che beneficerà di una popolazione più sensibile alla cultura. Una popolazione sensibile culturalmente domanda maggiori e migliori servizi in questo campo, ponendo le basi per lo sviluppo di un settore, come quello della produzione culturale, ancora poco esplorato in Italia. Grazie ad attività come queste, la speranza è che gli adulti di domani possano invertire la rotta di un paese, culturalmente alla deriva.

Inoltre, i benefici di attività educative, come quelle proposte da Hangar Bicocca, si riflettono anche nell'immediato presente, nelle figure dei genitori che, come afferma Francesca Trovalusci<sup>13</sup> nell'intervista, entusiasti delle attività per i figli, richiedono di essere anch'essi coinvolti nei giochi con i bambini. Indubbiamente, il riscontro è positivo, perché l'accoglienza favorevole delle attività da parte dei genitori, permetterà al programma di crescere e di svilupparsi in futuro.

Inoltre, pur essendo un soggetto privato, Hangar Bicocca persegue delle finalità quasi pubbliche. Attraverso le attività sul territorio, come l'HB Tour, Hangar Bicocca favorisce la scoperta e lo sviluppo di un quartiere cittadino, che ha sofferto di uno sviluppo non a "misura d'uomo", del quale tutt'oggi paga le conseguenze. Dal punto di vista strutturale e architettonico, il quartiere è stato perfettamente rinnovato, ma senza considerare un aspetto importante: i residenti e i servizi a loro disposizione. Hangar Bicocca permette di far conoscere il quartiere e la periferia, crea una maggiore integrazione con la città nel suo complesso, impedendo il degrado che, la noncuranza e l'abbandono provocano. Inoltre, non sono da sottovalutare le abitudini dei milanesi, da sempre restii ad avventurarsi in periferia, snobbando così, la Bicocca e le sue attività. Appare chiaro dunque, che i benefici delle attività sul territorio di Hangar Bicocca si riflettano su tutta la comunità milanese e non solo direttamente sul suo intorno geografico.

Un'altra caratteristica di Hangar Bicocca è di essere un centro culturale senza collezione, ad esclusione delle due opere, di Anselm Kiefer e di Fausto Melotti. Per il momento, Hangar Bicocca non ha sentito l'esigenza di incrementare la collezione e secondo Francesca Trovalusci, la situazione non cambierà in futuro. Questo è dovuto agli oneri e ai costi di conservazione e gestione che una collezione permanente impone, permettendo alla Fondazione in questo modo, di adempiere meglio alla sua Missione, concentrandosi sull'organizzazione di mostre e eventi temporanei. Inoltre, la bellezza dello spazio di Hangar è data anche dalla vastità del luogo che, se fosse riempito con una collezione permanente, perderebbe fascino e al tempo stesso, si toglierebbe spazio alle grandi installazioni che rendono questo luogo unico.

---

<sup>13</sup> Per consultare l'intervista integrale, vedi Appendice A.

Proprio la bellezza e la vastità del luogo permette di organizzare anche eventi “di massa”, come concerti e performance, che possono attirare anche 3.000 persone, come avvenuto per l’evento di musica elettronica di Carsten Nicolai, nell’autunno 2012. Hangar Bicocca propone un calendario speciale, in cui ad eventi di nicchia, riesce ad abbinare anche concerti e attività che possono attirare un pubblico più ampio e giovane, instaurando un rapporto attento e rispettoso di ogni fascia d’età. Così facendo, Hangar Bicocca cambia la percezione che il pubblico ha dell’arte contemporanea, rendendola un tema emozionante e interessante allo stesso tempo, soprattutto nei confronti di chi normalmente, non si sarebbe mai avvicinato autonomamente ad una mostra d’arte contemporanea.

Un ulteriore aspetto meritevole di attenzione del caso Hangar Bicocca è l’entrata gratuita, istituita dall’aprile 2012. Questo è un grande investimento che Pirelli ha fatto sulla città di Milano e non solo, dimostrandosi un’istituzione equa e aperta al territorio, mettendo tutti nelle condizioni di poter fruire dello spazio e delle attività. Al contrario, proporre un’entrata a pagamento significa mettere una barriera all’entrata, evidentemente, escludendo una parte di popolazione dal fruire del valore intrinseco alla cultura. Stupisce perciò, che non siano molti i siti culturali in Italia con l’entrata gratuita, nonostante la maggioranza dei musei pubblici pesino sulle casse dello stato - quindi sulla totalità dei contribuenti - per il 90% del totale dei costi e di fatto, ne permetta solo a una parte di fruire dei servizi, per i quali tutti gli italiani pagano<sup>14</sup>. Stupisce ancor più, che sia un’istituzione privata a proporre una tale modalità d’entrata. D’altra parte, i numeri premiano questa scelta, se infatti, nell’anno 2011 l’affluenza totale dei visitatori è stata di 50.000 persone; nel 2012 dopo l’istituzione dell’entrata gratuita, c’è stato un incremento notevole di pubblico, con 180.000 visitatori totalizzati. Da anni in Inghilterra, si battono per l’entrata gratuita con la formula *pay as you wish* (trad. “paga quello che desideri”), che prevede un contributo volontario da parte dei visitatori. I sostenitori di questa formula sono convinti che, questa modalità permetta maggiore equità, perchè ognuno paga quello che può, aumentando il numero dei visitatori (per esempio questo sistema alla Tate Modern permette di totalizzare 5 milioni di visitatori all’anno), i quali, non

---

<sup>14</sup> Cfr. C. Caliandro, P. Sacco, *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, cit.

dovendo sostenere il prezzo d'entrata, spendono di più per i servizi accessori<sup>15</sup>. Pirelli essendo un'azienda privata, ambisce a scopi non solamente sociali e filantropici, ma probabilmente anche comunicativi, i quali, spiegherebbero il motivo di instaurare un regime di gratuità per qualsivoglia attività e mostra.

## XI. Conclusioni

Da questa analisi, Hangar Bicocca emerge come un caso di eccellenza sul territorio italiano e ancora più, lo rappresenta per la città di Milano, soprattutto da quando il progetto per un museo delle arti contemporanee di Daniel Libeskind è stato, almeno per ora, sospeso<sup>16</sup>. Per far prosperare la sua atmosfera culturale a livello internazionale, Milano rischia di poter contare solo su proposte private (vedi la Fondazione Prada e la Fondazione Trussardi) o su poche altre iniziative, che non hanno la statura di elevarsi a museo d'arte contemporanea della città di Milano. Inoltre, se non saranno ripensate in modo unitario, questi vari centri culturali non riusciranno a trasmettere l'idea del Museo Metropolitano<sup>17</sup>, di cui tanto si parla.

In questo panorama frammentario, Hangar Bicocca si presenta come un'iniziativa che, a nove anni dalla sua fondazione, può essere considerata un'istituzione di respiro internazionale, che da lustro alla città nel suo complesso.

I nove anni passati da Hangar Bicocca non sono stati lineari, né consueti e ciò ha rappresentato la croce e la delizia di questo spazio. Da un lato, Hangar Bicocca ha indubbiamente sofferto di uno sviluppo, a volte, non coerente, probabilmente a causa dell'incertezza generale in cui questo progetto è nato. Questa mancanza di linearità si

---

<sup>15</sup> Cfr. W. Santagata, *La fabbrica della cultura*, cit., 2007

<sup>16</sup> Cfr. Redazione (a cura di), *Ufficiale: il museo d'arte contemporanea di Daniel Libeskind non si farà mai più*, "Artribune", 20 aprile 2013, [www.artribune.com/2013/04/ufficiale-il-museo-darte-contemporanea-di-daniel-libeskind-a-milano-non-si-fara-mai-piu-resta-solo-nei-rendering-lo-ziqqurat-di-citylife-i-soldi-stanziati-ci-sono-ma-verranno-spalmati-su-altri-p/](http://www.artribune.com/2013/04/ufficiale-il-museo-darte-contemporanea-di-daniel-libeskind-a-milano-non-si-fara-mai-piu-resta-solo-nei-rendering-lo-ziqqurat-di-citylife-i-soldi-stanziati-ci-sono-ma-verranno-spalmati-su-altri-p/)

<sup>17</sup> Durante l'amministrazione di Giuliano Pisapia, è stato istituito il Museo Metropolitano di Milano (MMM) che mette in rete più di dieci centri espositivi civici e indipendenti d'arte contemporanea, nel tentativo di dare alla città quel museo d'arte contemporanea che al momento manca.

percepisce in primo luogo, dal cambio di gestione e poi, anche dai ripetuti e frammentari lavori di ristrutturazione, svolti nell'arco di un paio d'anni. In secondo luogo, questa incertezza generale che sembrava dominare fino al 2012, ha determinato il carattere di novità che, dopo quasi un decennio, Hangar riesce ancora a trasmettere all'esterno. Sostanzialmente fino al 2012, Hangar Bicocca si presentava ancora come un progetto con un grandissimo potenziale inesploso, come dimostrano i dati di affluenza. Dal 2012, grazie ai nuovi investimenti di Pirelli, alla riformulazione dell'intera gestione e alle mostre impattanti sul pubblico, Hangar Bicocca è finalmente "sbocciato", totalizzando un aumento del 800% dei visitatori, rispetto all'anno precedente. Solamente le mostre di Carsten Nicolai e Tomás Saraceno hanno totalizzato 60.000 visitatori totali, con l'apertura al pubblico di soli quattro giorni a settimana e una media di 2.000 persone al giorno. Per quanto riguarda il settore educational, nel 2012 hanno partecipato alle attività 2.500 bambini e ragazzi, mentre più di 1.000 persone si sono riversate negli eventi collaterali organizzati (concerti, rassegne cinematografiche, tour in bicicletta)<sup>18</sup>. Finalmente, i milanesi sembrano essersi accorti dell'esistenza di questo spazio espositivo, confermando la qualità e l'innovazione, che da tempo si erano già palesati agli "addetti ai lavori" ma che non avevano ancora raggiunto il grande pubblico. Sicuramente, si tratta di numeri da capogiro, che avviano Hangar Bicocca verso un futuro brillante, soprattutto con l'arrivo del nuovo Artistic Advisor, Vicente Todolì. Proprio in questi giorni, è stato annunciato il programma di mostre di respiro triennale, che saranno a cura di Vicente Todolì e Andrea Lissoni. Una programmazione triennale a lungo termine rassicura sul futuro di Hangar Bicocca, comunicando stabilità e coerenza all'esterno. Come ci si aspettava, Todolì ha annunciato di volere ampliare la rete di relazioni internazionali di Hangar Bicocca, attraverso collaborazioni con altri musei, che forniranno opere in prestito, per proporre una visione completa di ogni artista in mostra. Nonostante alcune opere arrivino in prestito, saranno esposte secondo modalità inedite, sempre in stretta connessione con lo spazio unico di Hangar Bicocca.

---

<sup>18</sup> I dati sono stati gentilmente forniti da Hangar Bicocca.

Gli aspetti sui quali Hangar Bicocca dovrà sempre prestare attenzione in futuro, saranno sempre la qualità e la sperimentazione. Bisogna trovare il giusto compromesso tra la qualità e i gusti del pubblico, per non scadere nelle mostre “blockbuster”, da migliaia di visitatori ma che rischiano a lungo andare, di rovinare la reputazione acquisita. Inoltre, ora che Hangar Bicocca sembra essersi assestato e avere trovato la propria dimensione, non deve perdere quel carattere sperimentale, che lo rende un progetto unico nel suo genere. L'unico dubbio sul quale mi permetto di esprimermi, è la leadership di Pirelli. Fino a questo momento e almeno per i futuri tre anni, Milano deve molto a questa azienda, che ha scelto di proseguire sul sentiero della “cultura d'impresa”, avviata molti anni fa. Tuttavia, rimane il fatto che Pirelli rimane un'azienda che persegue dei fini privati e che, di conseguenza, potrebbe decidere in futuro, di spostare la propria attenzione verso nuovi progetti, non ritenendo più Hangar Bicocca degno di investimenti. Il rischio effettivo esiste, anche se per il momento, non sembrano avvicinarsi venti di rottura, forse anche grazie agli ottimi risultati raggiunti nell'ultimo anno dal centro espositivo.

Il 2013 sembra ancora essere un momento di pausa e riflessione, per dare modo di metabolizzare i successi e per capire come sfruttare al meglio, i contatti maturati con le ultime mostre del 2012. Ad ogni modo, dopo il passato burrascoso, sembra che Hangar Bicocca abbia finalmente trovato la propria serenità. Con Todò, sono stati annunciati dei cambiamenti che, anche in questo caso, dovranno essere bilanciati tra l'apertura internazionale e l'attenzione al territorio, che caratterizza ormai da anni Hangar Bicocca.

In conclusione, Hangar Bicocca rappresenta la direzione verso cui l'Italia dovrebbe muoversi, un esempio di cultura innovativa, ricca di nuovi significati e portatrice di valori ancora poco radicati in Italia. Produrre cultura infine, non vuol dire svilire o dimenticare il passato, significa avere rispetto per un patrimonio che abbiamo ricevuto in eredità e che ha il dovere di essere vissuto ed esperito dagli italiani e non solo. Solo con esempi come Hangar Bicocca, si potrà cancellare l'idea che “con la cultura non si mangia” e che il patrimonio sia solo un pozzo infinito da cui attingere, senza mai dare nulla in cambio. L'Italia non può sperare di campare perennemente sull'immagine prodotta di

cinquecento anni fa, in modo passivo ancora per molto, servono posti come Hangar Bicocca, in cui la cultura si vive e si produce giorno per giorno.

#### I. Introduzione

**N**el capitolo d'introduzione alla terza parte della ricerca, si sono volute evidenziare le motivazioni alla base della scelta dei due casi di studio. Queste motivazioni sono scaturite dal confronto tra i due casi e dai possibili spunti in comune, che possono nascere dal relazionare un'istituzione con un progetto di natura informale, come Dolomiti Contemporanee. Ora, in questa breve introduzione al caso, ritengo mio dovere chiarire le motivazioni esplicite, che mi portarono a mettere a confronto Hangar Bicocca con Dolomiti Contemporanee, piuttosto che con altre iniziative presenti nel panorama italiano.

Innanzitutto, per evitare fraintendimenti con il resto della mia ricerca, voglio porre l'accento sul senso che la parola "urbano" assume qui, un'accezione ampia, diventa un termine in cui le distinzioni tra la città e la campagna sfumano, per spostare il focus sulle dinamiche intese a livello antropologico. In questo caso, l'aggettivo "urbano" si riferisce non solo all'*urbe*, quindi alle città, ma anche ai luoghi, in cui l'insediamento umano presenta le relazioni tipiche di un centro abitato.

Nonostante Dolomiti Contemporanee non sia un progetto localizzato in città, credo che abbia degli elementi talmente innovativi, da poter essere applicati eventualmente anche in zone cittadine, più propriamente considerata "urbane". Dopo questa premessa, appare chiaro che l'aspetto più interessante di Dolomiti Contemporanee, ai fini della ricerca e

che, mi ha portato a sceglierlo come caso, è il suo *modus operandi*, ossia l'insieme di pratiche che permettono all'arte contemporanea di rigenerare vecchi edifici abbandonati, come le fabbriche in questo caso. Questa specificità è talmente interessante da valicare la localizzazione geografica del progetto. La modalità d'intervento, acquisita da Dolomiti Contemporanee, riesce a creare un giusto equilibrio tra la rigenerazione urbana che compie, e tra il territorio e la comunità; giacché pur non essendo in città, il progetto riesce a generare benefici per gli abitanti dei piccoli centri abitati, che spesso i grandi centri urbani non riescono a concepire. L'effetto della rigenerazione non si limita a un piccolo paese di montagna ma espande i suoi effetti nell'intera valle, oltrepassando addirittura, i limiti regionali. A questo punto è evidente che, non si potrà parlare propriamente di città, ma piuttosto di "città diffusa", se si considera la vastità dell'onda d'effetto del progetto, che comprende vari centri abitati. Inoltre, l'apertura culturale dell'idea di Dolomiti Contemporanee si dimostra nel desiderio di collaborare con molte altre realtà fuori dai confini dolomitici, per dimostrare la duttilità della propria proposta e la ferma tenacia nel non voler essere etichettati sotto categorie fini a se stesse.

Dolomiti Contemporanee è quindi, la dimostrazione concreta che si può produrre cultura, addirittura in un territorio particolare come le Dolomiti. In secondo luogo, palesa che la cultura possa mettere a segno obiettivi, che altri processi di rigenerazione, evidentemente sterili, hanno tentato da anni di raggiungere, senza ottenere risultati. L'effetto dell'onda di Dolomiti Contemporanee è stato talmente positivo, da indurre l'amministratore locale di Erto e Casso ad affidare all'ideatore del progetto, Gianluca D'Inca Levis<sup>1</sup>, non solo uno spazio inutilizzato ma la rigenerazione culturale dell'intera vallata del Vajont, un luogo in cui l'elaborazione del passato è molto complicata.

Infine, colpisce che Dolomiti Contemporanee sia un'idea nata in modo informale, dalla volontà di un soggetto privato che ha dimostrato, come l'imprenditoria privata possa raggiungere buoni risultati nel settore della cultura. La cultura quindi, genera valore sul territorio e questo è stato ampiamente dimostrato da Dolomiti Contemporanee.

---

<sup>1</sup> Curatore e ideatore di Dolomiti Contemporanee, classe 1969, ha studiato Architettura all'Università I.U.A.V. di Venezia.

## II. Cronologia di Dolomiti Contemporanee

*Dolomiti Contemporanee- laboratorio visivo di arte in ambiente* nacque nel 2011 a Sospirolo, in provincia di Belluno, dalla volontà di Gianluca D’Incà Levis. Al giorno d’oggi, il progetto vanta all’attivo due anni di lavori (2011 e 2012) e al momento, si sta preparando a presentare il programma del 2013.



Logo di Dolomiti Contemporanee

La prima tappa del viaggio di Dolomiti Contemporanee è datata 19 luglio 2011, giorno in cui, nella conferenza stampa di apertura, fu presentata l’iniziativa al pubblico presso Villa Patt, a Sedico (Belluno). Durante la conferenza stampa, fu annunciato che il sito del progetto

sarebbe stato il vecchio polo chimico abbandonato di *Sass Muss a Sospirolo*, a soli sette chilometri da Belluno. Alla conferenza stampa, presero parte tutti gli enti coinvolti nel progetto: il Comune di Sospirolo, il Comune di Sedico, il Consorzio Bim Piave, la Provincia di Belluno, la Fondazione Dolomiti Unesco, la Regione del Veneto, il Comune di Belluno, Confindustria Belluno Dolomiti e la Cooperativa Mani Intrecciate; a riprova della consistenza e della sostenibilità del progetto. Durante l’evento, fu presentata la natura del progetto e come si sarebbe svolto durante l’estate, a partire dall’inaugurazione ufficiale del 30 luglio 2011, del complesso di *Sass Muss a Sospirolo*.

L’apertura del progetto si articolò in due blocchi di mostre: il primo inaugurato il 30 luglio, si terminò il 4 settembre; mentre il secondo blocco partì il 17 settembre, fino al 16 ottobre 2011. Molti furono i visitatori illustri che segnarono questa edizione, a partire dalla visita dei cinque finalisti della 49esima edizione del Premio Campiello il giorno dell’inaugurazione, patrocinata da Confindustria Belluno Dolomiti; fino alla visita notturna del critico Vittorio Sgarbi. Il critico lodò l’iniziativa, scegliendo d’includere Dolomiti Contemporanee nei “Percorsi e soste” del Padiglione Italiano, alla 54esima edizione della biennale di Venezia. L’iniziativa del Padiglione Italia “Percorsi e soste” era, infatti, nata,

per valorizzare musei, fondazioni o luoghi d'arte, che nel corso degli ultimi dieci anni, fossero emerse come eccellenze nel panorama italiano.

Ad agosto arrivò infine, anche il critico Philippe Daverio, il quale, dopo aver visitato altri siti, si concesse una visita a Sass Muss. Qui conversò con Gianluca D'Incà Levis e lodò il coraggio dell'iniziativa, non risparmiando qualche critica per alcune scelte curatoriali<sup>2</sup>. Infine, nel corso del 2011, Dolomiti Contemporanee riuscì anche a ottenere il patrocinio del Ministero dell'Ambiente.

Fin dai primi mesi, il 2012 si configurò come un anno denso di attività. Infatti, nonostante il cuore pulsante di Dolomiti Contemporanee sia l'estate, la sua programmazione si estende tutto l'anno, anche per affermare la volontà di non essere un semplice festival d'arte contemporanea.

Nel marzo 2012, Dolomiti Contemporanee partecipò con due stand alla fiera d'arte contemporanea KunStart di Bolzano. Uno dei due stand della fiera a disposizione, organizzato in collaborazione con ArteSella<sup>3</sup>, ospitò una mostra dell'artista bellunese Mario Tomè; l'altro spazio fu invece, dedicato a due artisti: la sudcoreana MinJi Kim con *A blu pill* e l'italiano Alessandro Dal Pont, con l'opera *Song from the Armstrongs*. La presenza di Dolomiti Contemporanee, associazione no-profit in uno spazio commerciale, fu voluta dal curatore Valerio Dehò, nell'ottica di inserire la fiera in un ambiente più culturale e non meramente lucrativo. Da ricordare inoltre, la partecipazione di Dolomiti Contemporanee ad altre fiere come: l'Expo Dolomiti di Longarone ancora a fine 2011, Artverona e Artissima a Torino.

Nella cronologia a tappe del viaggio di Dolomiti Contemporanee negli ultimi due anni, il 2012 fu sicuramente un periodo di grande soddisfazione per il progetto e per il suo ideatore, Gianluca D'Incà Levis, che vinse il premio "Città Impresa" nel maggio 2012, per avere avuto una visione innovativa e imprenditoriale della cultura, a favore del territorio e

---

<sup>2</sup> Cfr. F. Brancaleone, "Philippe Daverio: «Vi servono energie locali»", *Corriere delle Alpi*, 21 agosto 2011

<sup>3</sup> Arte Sella è una manifestazione d'arte contemporanea che ha luogo in una zona vicino a Trento, nei boschi della Valle di Sella. La manifestazione è attiva dal 1986. Per maggiori informazioni <http://www.artesella.it/chisiamo.html>, ultima data di consultazione: 26 maggio 2013.

della popolazione. Inoltre per il 2012, la Regione Veneto continuò a finanziare Dolomiti Contemporanee, in partnership con Forte Marghera -Parco per il Contemporaneo<sup>4</sup>, al fine di proporre una sinergia tra le bellezze di Venezia e delle Dolomiti, anche in vista della candidatura della città lagunare e del Nord-Est, a Città Europea della Cultura 2019. Fin da subito, questa collaborazione si rivelò fruttuosa, perché permise l'instaurarsi di un rapporto tra i due poli artistici, con l'obiettivo di condividere alcuni percorsi culturali. Il primo segno tangibile di questa collaborazione fu la mostra "Future Landscape. A changing exhibition", curata da Riccardo Caldura, in collaborazione con Gianluca D'Inca Levis, Guido Molinari e Paolo Toffoluti, tenutasi dal 26 maggio al 31 agosto, a Forte Marghera.

L'ultimo evento prima dell'apertura della seconda fabbrica fu la performance di Mario Tomè, *Questa sosta non è un orto* (2012) a cura di Gianluca D'Inca Levis, tenutasi a Palazzo Crepadona a Belluno, il 16 giugno 2012. Lo stesso giorno fu dato anche l'annuncio in conferenza stampa, della nuova edizione di Dolomiti Contemporanee. In particolare, il sindaco del Comune di Erto e Casso annunciò di avere affidato al progetto, la gestione della vecchia scuola elementare di Casso, recentemente ristrutturata e in attesa di ricevere una nuova identità.

Il 4 agosto 2012 si inaugurò la seconda edizione di Dolomiti Contemporanee, chiamata *DC Next*, organizzata nella ex fabbrica Visibilia a Taibon di Agordino. *DC Next*, come l'anno precedente, articolò l'organizzazione delle mostre in due blocchi, il primo dal 4 agosto al 9 settembre e il secondo, dal 22 settembre al 21 ottobre 2012.

Dalla conferenza stampa, fu da subito evidente la complessa articolazione della proposta avanzata da Dolomiti Contemporanee, per il 2012. Non solo furono annunciate le due basi operative: Taibon prima e Casso poi, ma anche vari interventi in altri luoghi delle Dolomiti. A Cortina d'Ampezzo, in concomitanza con il primo blocco di mostre di Taibon, fu coinvolto il Museo Etnografico delle Regole che, in collaborazione con il Museo d'Arte Moderna Mario Rimoldi, aprì la mostra "Giocando con le regole/Play by the rules", dal 11

---

<sup>4</sup> Forte Marghera- Parco per il Contemporaneo nasce sulla vecchia zona militare del Forte Marghera, forte militare ottocentesco a forma di stella. Dal momento in cui, la zona fu demilitarizzata e restaurata, in via spontanea iniziarono a trasferirsi qui associazioni culturali, cooperative e piccoli artigiani.

agosto al 15 settembre 2012. Il secondo cuore pulsante, dell'edizione 2012 di Dolomiti Contemporanee, fu il nuovo spazio di Casso, che aprì ufficialmente i battenti il 15 settembre con la mostra "Bilico", aperta fino 9 novembre 2012.

Anche durante l'estate del 2012, non mancarono gli ospiti illustri che fecero visita a Dolomiti Contemporanee. A pochi giorni dall'inaugurazione, si presentò Vittorio Sgarbi, mentre a fine agosto, fece la sua comparsa Philippe Daverio, come già avvenuto l'anno precedente.

Con la chiusura, il 9 novembre della mostra "Bilico" a Casso, si sarebbe potuto pensare che la stagione di Dolomiti Contemporanee fosse volta al termine. In realtà, come già rilevato, Dolomiti Contemporanee è un progetto che vuole essere attivo tutto l'anno. Questo si dimostrò l'8 dicembre a Cortina, quando inaugurò la mostra dell'artista Giannina Dimitri (già presente nella precedente esposizione al Museo delle Regole) "Ombra di dieci".

Il 2013 si aprì con un evento che fece molto parlare di sé, perché in concomitanza con l'anno del cinquantesimo memoriale della tragedia del Vajont. Il 5 marzo 2013, da un parcheggio di Erto, nacque la performance dell'artista Stefano Cagol "La fine del confine/End of the border". La performance consistette nell'accensione di un forte fascio di luce, che per quindici chilometri superò la diga del Vajont, diretto verso l'altro versante della valle di Longarone. Questa performance fu l'inizio del viaggio di Stefano Cagol, il quale partì dal Vajont per il polo nord, diretto alla Triennale d'Arte di Barents a Kirkenes, nell'estremo nord della Norvegia, al confine con la Finlandia. Il 6 marzo 2013, un giorno dopo il Vajont, la performance di Cagol si spostò a Cortina D'Ampezzo, per dirigere, questa volta, il fascio di luce verso il massiccio delle Tofane. Contemporaneamente alla performance di Stefano Cagol, Dolomiti Contemporanee inaugurò anche la mostra "Freaking out the animal" di Andrea Visentini, visibile nello spazio espositivo di Casso, dal 5 marzo al 5 maggio 2013.

Nel frattempo, Gianluca D'Inca Levis fu invitato il 30 marzo a Venezia, per esporre il progetto di Dolomiti Contemporanee, nell'ambito dell'incontro "Il riutilizzo di ex spazi industriali oggi", a cura del Premio Arte Laguna.

La cronologia del 2013<sup>5</sup> termina con l'installazione ambientale *cr-549* di Jonathan Vivacqua, a cura di Gianluca D'Incà Levis, realizzata sulla falesia di Erto, in occasione dell'arrivo della tappa del Giro d'Italia, il 15 maggio 2013<sup>6</sup>.

### III. Concept e Mission di Dolomiti Contemporanee

Per comprendere quale sia la *Mission di Dolomiti Contemporanee- laboratorio d'arte in ambienti*, si può partire dalla sua denominazione. In primo luogo, si può notare come Dolomiti Contemporanee si definisca un *laboratorio*, vocabolo che esprime l'idea di sperimentazione e che fa comprendere, come l'arte possa diventare un veicolo di trasformazione. Sperimentazione e trasformazione sono due concetti cari a Dolomiti Contemporanee, che riassumono molti aspetti dell'opinione del curatore D'Incà Levis, sull'arte contemporanea. Per il direttore di Dolomiti Contemporanee, l'arte non è qualcosa di passivo ma al contrario, è un vulcano di idee che può spingere a una rivoluzione. Gianluca D'Incà Levis concepisce, infatti, l'idea che la cultura sia e debba essere utile ma non in senso opportunistico, piuttosto l'arte dovrebbe essere vista come un attivatore di energie assopite. L'artista è una persona particolarmente sensibile, vede le cose da una prospettiva diversa e le rielabora con un linguaggio proprio, in modo originale e tagliente. La ricezione di alcuni temi o aspetti della vita, rielaborati in modo nuovo, li rende palesi, imponendo una riflessione a chi guarda. Dolomiti Contemporanee si fonda sull'idea di arte come energia positiva, la quale se espressa nelle condizioni ideali, riesce a smuovere le idee e gli animi. Quale migliore energia se non l'arte dunque, da iniettare in un territorio e in una popolazione, dimenticati nel loro essere reali, troppo spesso visti in maniera retorica, vacui di qualsiasi attività che non sia turistica. Dolomiti Contemporanee nasce per dare una scossa di energia non solo a chi vive la montagna,

---

<sup>5</sup> Ultimo aggiornamento: 28 maggio 2013.

<sup>6</sup> Per ulteriori approfondimenti riguardanti le edizioni o gli eventi di Dolomiti Contemporanee, si rimanda ai paragrafi successivi o al sito internet [www.dolomiticontemporanee.it](http://www.dolomiticontemporanee.it), ultima data di consultazione: 28 maggio 2013.

come uno stereotipo, ma anche a tutto il territorio del Nord-Est, acquisendo una valenza addirittura nazionale, per il coraggio delle sue proposte, soprattutto nel panorama italiano.

Dolomiti Contemporanee è un processo, un centro di sperimentazione, una risorsa e un'officina di idee, nato per risvegliare gli animi di un territorio e di un paese, che pensa che non sia possibile fare cultura in tempi di crisi. La crisi è intesa non soltanto da un punto di vista economico, ma anche in un'ottica sociale e industriale, come rappresentazione del fallimento di un modello produttivo. Per Gianluca D'Inca Levis, bisogna agire soprattutto nei luoghi più difficili, quelli immobili e inerti, fossilizzati in un passato scardinato dal presente. Per questa ragione, Dolomiti Contemporanee è un progetto itinerante, alla perenne caccia di siti in cui sfidare l'inerzia, per ribaltare ogni stereotipo. Contemporaneamente, si vanno creando nuove immagini con, e attraverso l'arte contemporanea, per detonare così, la rinascita di un sito e di una comunità. Per questi motivi, Dolomiti Contemporanee non vuole esporre in "musei preconfezionati", dove si rischierebbe di ricadere nei soliti sbagli del passato. Spesso, i musei hanno innalzato un muro tra la gente e l'arte, sedata all'interno alle teche o nelle case di collezionisti facoltosi. L'arte nasce dagli artisti, cresce dalla loro forza come persone umane (non alieni o superstar), per essere destinata a tornare tra la gente, per trovare persone che ascoltino l'urlo del suo messaggio. Per Dolomiti Contemporanee valorizzare luoghi depressi, è stata una direzione obbligata. Le fabbriche abbandonate rappresentano il fallimento di un processo produttivo e di un sistema industriale, che non è riuscito da solo, a generare valore. Le fabbriche abbandonate sono ferite della società, simboli del fallimento degli uomini, rappresentano una sorta di amuleto negativo da dimenticare e da evitare come il malocchio. Lì, dove nessuna industria, nessuna amministrazione comunale ha saputo ricucire la ferita, arriva l'arte con la sua carovana di energia. L'arte senza "peli sulla lingua", senza riserve, che se ne frega degli stereotipi, delle paure e delle regole. Nel momento in cui, Dolomiti Contemporanee arriva nella fabbrica da risanare, sparpaglia i suoi artisti-segugi, alla ricerca di vasi di pandora da scoperchiare. In breve tempo, Gianluca D'Inca Levis riesce a mettere in moto la macchina

operativa, composta di reti e relazioni, che trasforma le fabbriche dimenticate in un brulichio di energia. Per non rischiare l'“effetto museo”, Gianluca non chiede soldi ai suoi sponsor ma partecipazione, perché in fondo, l'arte è un flusso vitale, scorre dappertutto, oltre le categorie di settore. Nelle fabbriche delle idee, agli artisti si mischiano imprenditori e paesani, coinvolti nella realizzazione delle opere, attraverso la condivisione di saperi e tecniche di produzione industriale. Agli artisti è offerta la possibilità di entrare nelle fabbriche, quelle funzionanti, per utilizzare i macchinari industriali, per permettergli di creare le opere.

La Mission di Dolomiti Contemporanee si potrebbe quasi considerare un modello, un *modus operandi*, arriva- riattiva- riparte, alla ricerca di nuovi luoghi da rivitalizzare con l'arte.

Per l'ideatore di Dolomiti Contemporanee, Gianluca D'Inca Levis, l'abbandono non interessa solo gli spazi fisici, come le fabbriche, ma anche l'abbandono mentale di una comunità, come quello che continua a torturare la valle del Vajont. Un atteggiamento che divora ogni aspetto vitale, continuando a camminare indietro verso il passato, invece che verso il futuro. Nello spazio espositivo di Casso (Comune di Erto e Casso), Gianluca D'Inca Levis vuole trasmettere l'idea che la memoria della tragedia del Vajont non va cancellata, ma al tempo stesso, non deve essere il punto di arrivo ma di partenza per una nuova era, un futuro che non si può fare a meno di ignorare. Nella citazione proposta, Gianluca D'Inca Levis parla del rapporto tra la tragedia del Vajont e Dolomiti Contemporanee:

“è un evento talmente grave e incommensurabile che tutti quelli che sono nati e vissuti dopo non sono riusciti a liberarsi da questo fantasma. Non è la memoria del lutto, è proprio una specie di sudario, che grava sui vivi. [...]A me interessano i contesti fermi, proprio perché combatto quest'idea di inerzia. In sostanza, credo che, si tratti di una fabbrica a Taibon o di un complesso industriale a Sass Muss, il discorso è sempre lo stesso: è una

posizione di antagonismo culturale rispetto a una logica dell'inerzia o dell'inedia, di un luogo a cui è stata decretata anzitempo la morte"<sup>7</sup>.

L'oblio della morte ha avvolto a lutto una valle che, per cinquanta anni ha pianto i morti, insieme ai vivi. Con l'arte, Dolomiti Contemporanee vuole riattivare la comunità della valle del Vajont, perché possano rielaborare il lutto, per trovare, nel rispetto del passato, finalmente la loro strada nel futuro.

#### IV. La rete di sostegno

Dolomiti Contemporanee è un cantiere culturale, che nasce in modo informale. Pur essendo un progetto con forti ricadute sociali ed economiche, non è un'idea nata da un soggetto pubblico in modo formale. Questa origine ha comportato uno squilibrio nell'assetto strutturale e finanziario del progetto, che ha richiesto di avviare una consistente attività di fundraising, per potersi sviluppare negli anni. Tra i primi a credere in Dolomiti Contemporanee, ci fu la Regione Veneto che, fin dalla nascita, finanzia il progetto con 30.000 euro l'anno, in partenariato con il Parco del Contemporaneo di Forte Marghera a Venezia. Il sostegno della provincia di Belluno fu meno continuo, perché scelse di sostenere il progetto nel 2011 con un finanziamento di 20.000 euro, che l'anno dopo non confermò. Infine, la Bim Piave (Consorzio Comuni Provincia di Belluno) finanziò Dolomiti Contemporanee nel 2011, con 10.000 euro. Nel 2012, i finanziamenti pubblici provenivano sostanzialmente da due soli enti, la Regione Veneto e il Comune di Erto e Casso, che diede 30.000 euro per avviare lo spazio di Casso e renderlo funzionale.

Il resto dei finanziamenti è sempre provenuto da piccoli soggetti privati, che hanno composto la famosa rete di sostegno economico o sponsorizzazione, lanciata da Dolomiti Contemporanee. Pochi, sono stati i privati che hanno sostenuto il progetto con contributi in denaro. La maggior parte, ha permesso di far risparmiare sui costi strutturali del

---

<sup>7</sup> Gianluca D'Inca Levis intervistato da Anna Castellari, "Eunomia- dalla tragedia nascono i fior. Intervista con Gianluca D'Inca Levis", *Neura Magazine*, [www.neuramagazine.com/dalle-tragedie-nascono-i-fior-intervista-con-gianluca-dinca-levis/](http://www.neuramagazine.com/dalle-tragedie-nascono-i-fior-intervista-con-gianluca-dinca-levis/), ultima data di aggiornamento: 27 settembre 2012

progetto, attraverso il conferimento di beni e servizi, a titolo di liberalità. Ad esempio, solamente con la donazione di alcuni scarti della produzione industriale, è stato possibile realizzare delle opere degli artisti. Una rete di solidarietà, in cui tanti piccoli soggetti contribuiscono in base alle loro capacità, permette nel complesso, un gran risparmio. Gianluca d’Inca Levis stima che:

“Grazie alle decine di partner coinvolti, sono stati risparmiati circa 190.000 euro. I costi teorici di allestimento e utilizzo della fabbrica di Taibon sarebbero ammontati infatti nel complesso a 218.000 euro”<sup>8</sup>.

L’ampliamento della rete è sempre in movimento. Questo è uno dei motivi principali, che hanno spinto Gianluca D’Inca Levis ad aderire e a lavorare sulla Candidatura di Venezia con il Nord-Est, a Capitale della Cultura 2019. La volontà di credere nella Candidatura, deriva dalla consapevolezza, come territorio, di avere un potenziale inespresso di progettualità culturale. Al riguardo, è stata espressa più volte, l’idea che la Candidatura sia un momento essenziale per rilanciare il Nord-Est, creando opportunità e progetti nuovi. Oggi, non basta più lustrare i gioielli del passato di Venezia o da un punto di vista naturale, le Dolomiti; è necessario impostare dei modelli alternativi di creazione di cultura. Questo il pensiero di D’Inca Levis:

“Siamo inoltre convinti della necessità di costruire “un’architettura di rete”, ovvero un consorzio di soggetti, di vario tipo, che consentano alle iniziative culturali (in questo caso artistiche), di non vivere solo all’interno del proprio spazio specifico, rivolgendosi quindi ad una “nicchia” di specialisti, ma di aprirsi totalmente al tessuto, sociale, umano, economico, del territorio, per poi uscire da esso, “esportando” le produzioni ivi realizzate (coesistenza di local e global)”<sup>9</sup>.

Le Dolomiti svolgono l’importante funzione di cerniera tra Venezia e l’Europa centrale, e per di più, è l’unico territorio che unisce le tre regioni del Nord-Est. Dolomiti Contemporanee crede fortemente nell’ideazione di una rete condivisa a livello

---

<sup>8</sup> I dati in oggetto mi sono stati forniti da Gianluca D’Inca Levis, curatore di Dolomiti Contemporanee

<sup>9</sup> I dati in oggetto mi sono stati forniti da Gianluca D’Inca Levis, curatore di Dolomiti Contemporanee

territoriale, che favorisca la nascita di una piattaforma, sul quale sia possibile ripensare alcune strategie culturali. Questo dovrebbe servire per proporre un'immagine innovativa della cultura e delle risorse, presenti sul territorio, in un'ottica più ampia ed europea. La Candidatura non è tanto importante per il raggiungimento dell'obiettivo finale ma piuttosto, per il processo. L'attenzione si sposta perciò, sulla volontà di affrontare un percorso comune, per concepire i contenuti della Candidatura. Solo così, si realizza finalmente, una rete di partner culturali integrata e forte, che proponga e abbia le capacità di rileggere il territorio, come ha fatto Dolomiti Contemporanee.

## V. La linea culturale

Dal punto di vista culturale, sono molti gli aspetti che caratterizzano la strategia di Dolomiti Contemporanee. Questo laboratorio non si configura come un semplice evento espositivo, in cui ogni artista porta una propria opera, già confezionata. Il significato di laboratorio, implica di per sé, che ci sia un qualche tipo di produzione in loco e questa, è effettivamente l'intenzione di Gianluca D'Inca Levis. Anche durante l'intervista, egli ha più volte affermato, che non vuole realizzare un festival d'arte contemporanea. Le opere devono assumere un significato speciale, perché nascono in un determinato ambiente. Questo contesto non riguarda solo l'area geografica delle Dolomiti, pur importante in molti lavori, ma l'ambiente sociale che si crea all'interno della fabbrica: uno scenario, composto di relazioni umane instaurate sia con gli altri artisti, sia con gli abitanti del posto. Un ambiente, in cui anche lo spazio fisico espositivo e la storia dell'edificio, assumono una notevole importanza. L'opera *site specific* è realizzabile anche grazie allo spazio industriale, di cui si possono sfruttare le dimensioni e l'aspetto crudo. Senza certe caratteristiche fisiche del luogo, forse non sarebbe possibile sperimentare, nel modo in cui fanno gli artisti di Dolomiti Contemporanee. Dal punto di vista artistico, Dolomiti Contemporanee perderebbe la sua forza, perché è un laboratorio in cui finalmente gli artisti hanno modo di realizzare delle opere, che forse, in nessun altro luogo avrebbero avuto modo di fare.

L'unico vincolo, che il direttore di Dolomiti Contemporanee impone, è intrinseco alla qualità dell'opera. Il rischio è che, soprattutto per la localizzazione del progetto nelle Dolomiti, le opere di questo laboratorio cadano nella retorica, trasmettendo un'idea stereotipata della montagna. Al contrario, giacché gli artisti provengono da tutta Italia e dall'estero, essi possono offrire spunti nuovi e originali, dell'ambiente geografico. E' bene rilevare, che Dolomiti Contemporanee non è una fiera sulla montagna. Il territorio è certamente stimolante, giacché ancora poco esplorato dall'arte contemporanea, ma sostanzialmente, è il punto di partenza della ricerca e non necessariamente, l'arrivo. Da questa riflessione, è chiaro che non si può indurre la ricerca di un'artista in una determinata direzione, ognuno troverà un punto d'arrivo diverso, incognito e personale. Il curatore di Dolomiti Contemporanee non vuole, affatto, che il tema di tutte le opere in mostra sia necessariamente la montagna. Indubbiamente però, questo è un territorio interessante da esplorare da un punto di vista artistico.

Il sistema di residenze serve proprio a permettere all'artista di avere tutto il tempo necessario, per esplorare il contesto, riflettere e rielaborare poi i pensieri, direttamente all'interno del laboratorio. Grazie al servizio di residenza, gli artisti sono invitati a produrre l'opera direttamente sul sito, nel laboratorio, con i materiali messi a disposizione dagli sponsor di Dolomiti Contemporanee. In ogni caso, le camere sono a disposizione per una settimana o dieci giorni, a chi volesse fermarsi a dormire.

Dopo aver vissuto in prima persona, nella *factory* o nella *cittadella dell'arte*, gli aspetti che caratterizzano Dolomiti Contemporanee come per esempio, il vivere comune, la socialità, l'ambiente naturale, è normale che questi temi influenzino le opere degli artisti, che hanno vissuto direttamente certi momenti.

Un altro punto tipico della linea culturale di Dolomiti Contemporanee è la scelta dei curatori. Gianluca D'Inca Levis si è fatto affiancare da curatori, in maggioranza molto giovani ma soprattutto indipendenti. Dal punto di vista curatoriale, Sass Muss e Taibon si sono differenziate per un'evoluzione notevole. Nel 2012, infatti, una delle novità più forti di *DC Next* è stata la presenza, soprattutto nel secondo blocco, di mostre curate direttamente dalle gallerie degli artisti. Il coinvolgimento della figura del gallerista si è

svolto senza scopi commerciali, dando però modo a queste gallerie, di poter far esprimere il proprio artista in un ambiente diverso, offrendogli l'opportunità di realizzare delle opere, che difficilmente sarebbero state esposte in galleria, per mille ragioni. Innanzitutto, per le dimensioni dello spazio, poi, normalmente, la galleria tende a estraniare il visitatore, mentre la fabbrica è un posto più informale. Inoltre, un'opera come *Agner* (2012) di Hubert Kostner, in galleria non avrebbe neanche potuto essere commercializzata. Come osserva Alessandro Casciaro<sup>10</sup>, l'occasione di esporre un proprio artista (Hubert Kostner) a Dolomiti Contemporanea è stata unica, perché raramente esistono delle realtà tali, da permettere all'artista di sperimentare, mostrando la sua produzione artistica al completo, fuori dai canonici circuiti artistici.

## VI. La relazione con il territorio

Una delle caratteristiche di Dolomiti Contemporanee, forse la carta vincente, è sempre stata l'accettazione di un presupposto fondamentale, per chi si prepara ad affrontare una rigenerazione di un edificio o di un territorio, che sia in città o sperso tra i monti. Per far rivivere un sito abbandonato, non basta lustrarlo a nuovo e riempirlo, serve anche coinvolgere il pubblico, affinché possa esperire in prima persona l'evento, qualunque esso sia. Per combattere l'indifferenza e la diffidenza, l'unica arma è il coinvolgimento attivo. Specialmente, se si considera che l'argomento in questione, l'arte contemporanea, è tutt'altro che di facile comprensione. Prima di tutto, Gianluca D'Inca Levis ha compreso che, l'arte è creata per la gente e richiede le persone per essere vissuta. In secondo luogo, egli ha anche afferrato l'idea, che l'arte contemporanea possa diventare più semplice da comprendere, quando la sua ricezione è modulata nel tempo. Inoltre, un altro fondamentale fattore che ha determinato un coinvolgimento attivo degli abitanti, è stato il budget, il quale non permettendo voli pindarici, ha avuto bisogno delle forze locali. Tutti questi aspetti combinati, hanno costruito a una relazione stretta con l'intorno sociale, che

---

<sup>10</sup> Direttore Galleria Goethe, Bolzano. Per leggere l'intervista integrale, si veda l'Appendice C.

è riuscita ad abbattere le diffidenze nei confronti dell'arte contemporanea, a molti sconosciuta. Le persone sono state anche richiamate con eventi come ad esempio, concerti di gruppi locali, itinerari che comprendevano la scoperta delle bellezze del luogo, come avvenuto nel caso di Sass Muss. Inoltre, i giovani collaboratori delle varie edizioni sono sempre arrivati dai paesi vicini al luogo della fabbrica, a dimostrazione del fatto che, Dolomiti Contemporanee cerca la collaborazione locale anche per lo staff. Le opere stesse sono realizzate sul campo dagli artisti, con l'aiuto degli artigiani della zona, degli imprenditori che aprono le loro fabbriche per permettere agli artisti di utilizzare certi macchinari, dispensano consigli su certi tipi di lavorazione; insomma partecipano attivamente alla creazione artistica. La vicinanza e l'esposizione "prolungata" alle opere permettono di familiarizzare con l'arte e con gli artisti, non più visti come dei "matti" o dei fannulloni, ma come giovani creativi che semplicemente, svolgono un lavoro particolare.

Questa concezione di rigenerazione valica i confini territoriali dolomitici, perché risulta, a mio parere, valida in ogni luogo. Nel fare ciò, Dolomiti Contemporanee dimostra la sua forza, è un progetto nato nelle Dolomiti, ma che non necessariamente si relaziona solo a queste. Dolomiti Contemporanee è un universo di idee e di modalità operative innovative e mai retoriche, che permettono non solo, di aprirsi agli abitanti locali ma anche ad associazioni e fondazioni (Bevilacqua la Masa) che pur non essendo localizzate in zone limitrofe alle montagne, partecipano attivamente al processo di riconversione culturale. Gli artisti della Fondazione Bevilacqua la Masa, Riccardo Banfi, Teresa Cos e Luigi Leaci, a Taibon per DC Next, hanno instaurato un'interazione con le persone locali, nella mostra "Abitanti/Abitati", specie quando Riccardo Banfi ha registrato *La Taibonera*, tipica canzone popolare.

Un'altra mostra, che ha visto sia il coinvolgimento degli abitanti delle valli agordine, sia di altre entità esterne, in un clima mai autoreferenziale, è stata il workshop di Giuseppe Caccavale "Scrittorio, Istituto di Traduzione- Parte I"<sup>11</sup> a cura di Galleria Valentina Bonomo

---

<sup>11</sup> Il workshop prevedeva la rievocazione di un lavoro poetico di un poeta russo, Osip Mandel'stam (1891-1938), attraverso la sua scrittura, secondo l'idea di rendere figurativo il potere poetico delle parole.

Roma, che ha coinvolto ragazzi dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia e dei Licei della zona.

## VII. I siti della rigenerazione

Dolomiti Contemporanee nasce nel cuore delle Dolomiti Bellunesi, nel Nord-Est italiano. Nel Nord-Est a differenza di altre zone, come la Lombardia, l'industria si è sempre caratterizzata per essere composta di piccole medie aziende, più che da grandi industrie. Inoltre, anche le zone industriali e artigianali sono piccole ma diffuse sul territorio. Anche questa zona, come il resto d'Italia, è interessata da un notevole fenomeno di dismissione industriale, che è stimato, solo per la provincia di Treviso, tra i venticinque e i trenta milioni di metri quadrati nel 2020<sup>12</sup>. Chiaramente, la dismissione ha interessato anche le

imprese localizzate nelle valli del Cadore e del Bellunese. Ne sono una testimonianza, i due siti rigenerati da Dolomiti Contemporanee, Sass Muss a Sospirolo (2011) e l'ex occhialeria (2012) "Visibilia" a Taibon di Agordino, entrambe di proprietà di Attiva Spa (Agenzia Trasformazione Territoriale in Veneto).



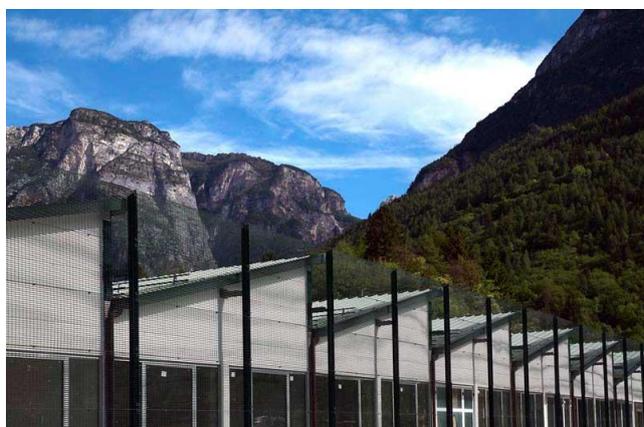
Complesso di Sass Muss sul fiume Cordevole, Sospirolo (Belluno)

Il complesso di Sass Muss fu ristrutturato da Attiva Spa nel 2005, mentre a un periodo precedente, risale la bonifica dei territori, portata a termine grazie a dei fondi europei. Nello stesso periodo, furono anche costruiti dei capannoni nuovi e ricostruito il ponte delle Tappole, che permette di collegare Sass Muss a Sedico.

---

<sup>12</sup> A. Sgobba, "Oltre i capannoni (abbandonati) nasce un nuovo Nord-Est?", *Corriere della Sera*, Blog "La Nuvola del Lavoro", [www.nuvola.corriere.it/2012/12/06/oltre-i-capannoni-abbandonati-nasce-un-nuovo-nord-est/](http://www.nuvola.corriere.it/2012/12/06/oltre-i-capannoni-abbandonati-nasce-un-nuovo-nord-est/), data di aggiornamento 6 dicembre 2012, ultima data di consultazione: 26 maggio 2013

Questo polo, infatti, era la sede della Montecatini, azienda che chiuse nel 1964. Dopo la chiusura della Montecatini, fu aperta l'industria chimica farmaceutica "Sospirolo", che però a causa del rischio d'inquinamento del suolo, non ottenne mai la licenza per avviare l'attività produttiva<sup>13</sup>. Qui a inizio del Novecento, nel 1924, la Montecatini iniziò a produrre ammoniacca, sfruttando l'acqua del confinante torrente Cordevole e l'energia elettrica della centrale idroelettrica di Sospirolo. Inoltre, qui passava la linea ferroviaria che collegava Bribano ad Agordo, che facilitò lo sviluppo industriale di questa zona. Negli anni Trenta di maggiore attività, la Montecatini offriva lavoro a una quarantina di dipendenti. Purtroppo, il sito fu gravemente danneggiato durante un bombardamento della Seconda Guerra Mondiale, che distrusse due fabbricati, il gasometro e il magazzino di stoccaggio dell'ammoniaca, la quale si riversò nel fiume, inquinando pesantemente questo luogo. Nonostante queste perdite, a Sass Muss si continuò a produrre ancora per qualche anno, poi la produzione fu dismessa, anche a causa dello smantellamento della linea ferroviaria Bribano - Agordo e dell'alluvione del 1966, che distrusse il ponte delle Tappole.



Veduta esterna della ex fabbrica Visibilia, Taibon di Agordino

La fabbrica Visibilia di Taibon era invece, un'occhialeria, industria fiorente nella zona dell'Agordino, famosa proprio, per la produzione di occhiali. Come nel caso di Sass Muss, l'edificio è di proprietà di Attiva Spa, che lo ha ristrutturato qualche anno fa. La fabbrica fu costruita nel 1972 da parte della società Personal. La storia della Visibilia è relativamente

breve, perché fu acquistata nel 1991, ma la produzione di occhiali per conto terzi si fermò già nel 1992-1993, per commercializzare e distribuire altri marchi. La fabbrica fu svuotata e lasciata in stato di abbandono per molti anni.

---

<sup>13</sup> Cfr. M. Reolon, "Dolomiti Contemporanee negli edifici restaurati dell'area di Sass Muss", *Corriere delle Alpi*, 20 luglio 2011

I restauri effettuati da Attiva Spa in entrambi i siti, sono stati realizzati per destinare gli stabili, ad esclusione delle brevi esperienze di Dolomiti Contemporanee, ad un uso produttivo, artigianale, direzionale e logistico.

## VIII. Le edizioni di Dolomiti Contemporanee

Le varie edizioni di Dolomiti Contemporanee, dislocandosi in realtà diverse, sono state interessate da un'organizzazione delle attività e dei luoghi, sempre nuova. In ordine cronologico, si descrivo i siti centrali delle due edizioni di Dolomiti Contemporanee, con le specifiche attività e i servizi proposti<sup>14</sup>.

### **Sass Muss, Sospirolo, 2011**

L'area sulla quale si svolse la prima esposizione di Dolomiti Contemporanee, è l'ex polo chimico di Sospirolo, messo a disposizione da Attiva Spa. Le dimensioni del complesso ammontano a circa 5.000 mq di edifici coperti, oltre allo spazio all'aperto. In particolare, il



Edificio Schiara, complesso di Sass Muss,  
Sospirolo (Belluno)

complesso si compone di alcuni edifici in stile neoliberty, simili a dei veri e propri padiglioni (edifici Pavione, Sass de Mura, edificio Pizzocco), risalenti agli anni Venti del Novecento, oltre a un altro fabbricato coevo, molto grande (edificio Schiara). Gli edifici

Pavione, Sass de Mura e Schiara erano stati adibiti a siti espositivi, mentre nell'edificio

funzionale Pizzocco, erano stati allestiti i servizi offerti agli artisti e ai visitatori. In questo edificio, era stato allestito il punto ristoro, gestito dalla Cooperativa Mani Intrecciate,

---

<sup>14</sup> La scelta di descrivere solo i tre principali siti, tralasciando il Museo delle Regole di Cortina d'Ampezzo, nasce dalla volontà di essere in linea con l'argomento proposto nell'intera ricerca, che tratta la riqualificazione di spazi industriali per l'arte contemporanea. La scuola elementare di Casso non era un edificio industriale, ma il processo di conversione da un'altra funzione, all'esposizione d'arte contemporanea, mediante un recupero sociale e fisico del luogo, lo accomuna alla ricerca sugli spazi industriali.

aperto fino alle 20.30 e il sabato sera, con orario prolungato fino alla fine degli eventi in programma. Inoltre, sempre nello stesso edificio Pizzocco, era stato allestito: il bookshop, a cura di Libreria Tarantola; il corner di Artribune; la zona wifi e soprattutto, le camere - studio della residenza.

A Sass Muss era nata una vera cittadella dell'arte, in cui gli artisti al lavoro si mischiavano al pubblico, ai curiosi, ai critici e anche agli artigiani del luogo, che avevano preso l'abitudine di frequentare il punto di ristoro di Sass Muss. Non sorprende che, per l'inaugurazione del secondo blocco di mostre il 17 settembre 2011, addirittura si sia dovuto ampliare la foresteria all'esterno, allestendo un campo tende per tutti gli artisti e i partecipanti intervenuti.

La prima edizione di Dolomiti Contemporanee si divide in due blocchi di mostre. Nella prima fase di Sass Muss, le mostre organizzate furono a cura di tre curatori: "Dc paint/one" di Gianluca D'Inca Levis, "Un nuovo mondo" di Andrea Bruciati e "La pierre de la folie", di Alberto Zanchetta. Nel secondo blocco, invece, le mostre furono cinque, realizzate da sei curatori: "Dc pulse/two" di Gianluca D'Inca Levis, "Contractions" di Daniele Capra, "Azimut" di Alice Ginaldi, "Dolomitenhof Resort" a cura dell'Associazione E (Francesco Urbano e Francesco Ragazzi) e infine, il "Padiglione Ics" di Alberto Zanchetta e Gianluca D'Inca Levis.

Un aspetto importante è stato l'attività didattica, a Sass Muss a cura dell'Associazione Culturale "Il Margine". Le attività proposte comprendevano sia visite guidate per adulti, organizzate il sabato e la domenica sera alle 18.00 su prenotazione, sia laboratori per i bambini. Per quanto riguarda i laboratori per i bimbi, la modalità proposta era la visita agli spazi, seguita da una riflessione pratica e creativa nel laboratorio:



Interno dell'edificio Sass de Mura, complesso di Sass Muss, Sospirolo (Belluno)

“viene dunque riprodotta la modalità di lavoro usata dagli artisti che partecipano a dolomiti contemporanee: una fase di osservazione della zona e riflessione sull’ambiente che porta poi alla creazione dell’opera”<sup>15</sup>.

In particolare, nell’attività “Chi lo sa, alzi la mano- a tu per tu con gli artisti”, i bambini hanno avuto la possibilità di avvicinarsi all’arte, non solo scoprendo le opere ma anche attraverso la conoscenza diretta degli artisti, che conducevano i laboratori. Inoltre, la proposta didattica si rivolgeva anche alle scuole primarie e secondarie, attraverso delle attività particolari. Nello specifico, oltre alle visite guidate, era stata pensata un’attività “Alt(r)e vie\_ itinerari e immaginari”, per la fascia d’età della scuola primaria e secondaria di primo grado, che prevedeva la possibilità per i bambini di creare la propria opera, con i materiali messi a disposizione dalle aziende sponsor del progetto. Infine, sempre all’interno della didattica, un’attività specifica era stata pensata per i ragazzi della scuola secondaria di secondo livello, dal nome “Ora guido io”. Nel corso del secondo blocco di mostre, i ragazzi avevano la possibilità di svolgere delle piccole visite guidate e attività di guardiania.

Per chi non avesse voluto partecipare ai laboratori o alle visite guidate programmate, lungo il percorso espositivo erano presenti dei codici QR<sup>16</sup>, che fornivano ulteriori informazioni sull’evento.

### **DC Next a Taibon di Agordino, 2012**

Il cuore centrale della seconda edizione di Dolomiti Contemporanee si tenne a Taibon di Agordino, in una vecchia occhialeria di 3.000 mq, la Visibilia, resa disponibile sempre dall’Agenzia per il Territorio, Attiva Spa. Nel corso degli anni, i tentativi di vendere o affittare gli spazi ad artigiani o a industrie erano falliti, determinando anche il degrado dell’edificio, tanto che, quando arrivò Dolomiti Contemporanee, l’edificio perdeva acqua dal tetto e non era presente energia elettrica e acqua. All’interno dello spazio, si volle

---

<sup>15</sup> Dolomiti Contemporanee, Fuoriluoghi: itinerari didattici per bambini e adulti, [www.dolomiticontemporanee.net/DCi/fuoriluoghi](http://www.dolomiticontemporanee.net/DCi/fuoriluoghi), ultima data di consultazione: 24 maggio 2013.

<sup>16</sup> I codici “Quick Response” sono dei codici a barre bidimensionali, che vengono riconosciuti da smartphone e tablet, indirizzando ad una pagina web, dove è possibile approfondire dei contenuti.

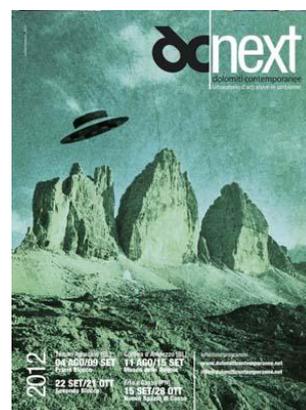
ricreare lo stesso format dell'anno precedente a Sass Muss, l'idea di un polo creativo, che fosse residenza, laboratorio e spazio espositivo e ricreativo. All'interno della vecchia fabbrica, al pianterreno erano stati installati: un punto di ristoro a carico di un coraggioso imprenditore della zona, arredato da venti aziende che ne hanno curato l'estetica e l'arredamento; un bookshop; una sala conferenze; degli uffici e poi vi erano degli open space espositivi, di cui quattro da 200 metri quadri ciascuno e tre da 90 metri quadri. Inoltre, all'interno dell'edificio avevano trovato spazio, secondo la formula di Dolomiti Contemporanee, venticinque posti letti per la residenza e il laboratorio, dove gli artisti avevano modo di creare le loro opere, con i materiali offerti dalle aziende sponsor. Gli spazi della fabbrica sono rimasti pressoché intatti, conservando le loro grandi dimensioni e la copertura a Shed, tipica degli edifici industriali.



Veduta dell'interno ex Visibilia, Taibon di Agordino

Durante il primo ciclo, furono sette le mostre temporanee allestite all'interno della ex Visibilia di Taibon: “Cubodentro” mostra di Christian Martinelli, con il collettivo Cubestories, a cura di Gianluca D’Inca Levis; “Future, Landscape (a changing exhibition) in DC” di Forte Maghera/Parco del Contemporaneo, a cura di Riccardo Caldura; “A Poem about a chance meeting” da un progetto di Nicola Genovese e Tiziano Martini; “Minima Marginalia” a cura di Alberto Zanchetta; “Mountain ways”, in collaborazione con lo Studio d'Arte Raffaelli e “Trifase”, a cura di Matteo Efrem Rossi ed Elisa Decet.

Durante il secondo Blocco di Taibon, furono organizzate sette mostre: “Abitanti/Abitati”, in collaborazione con la Fondazione Bevilacqua la Masa, a cura di Stefano Coletto; “Future Landscape in DC. Seconda fase di una changing exhibition” di Forte Marghera/Parco del Contemporaneo, a cura di Riccardo Caldura; “Filippo Berta. Istruzioni d’uso” a cura di Daniele Capra; “e l’uomo non è una felce” a cura di Gianluca D’Incà Levis, “Agner” a cura di Galleria Goethe; “Climbing up the walls” a cura di Jarach Gallery Venezia, in collaborazione con Dolomiti Contemporanee; “Scrittorio, Istituto di Traduzione- Parte I”, workshop di Giuseppe Caccavale, a cura di Galleria Valentina Bonomo Roma. Come già espresso nei paragrafi precedenti, una caratteristica di questa edizione 2012 è stata il coinvolgimento delle gallerie degli artisti nella curatela delle mostre, specialmente nella seconda fase. Anche a Taibon, erano stati organizzati i laboratori didattici e le attività per le scuole, quest'anno a cura dei volontari dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e di altri Istituti, specializzati nell'insegnamento della storia dell'arte contemporanea. Un aspetto interessante di DC Next è stato la campagna pubblicitaria, che ha reso molto bene le sensazioni generate dal progetto. In molte immagini dei materiali comunicativi, sullo sfondo dell’ambiente montano, compaiono personaggi e soggetti improbabili, come ad esempio, un ufo che sorvola le Tre Cime di Lavaredo, Elvis Presley in pausa su un sentiero di montagna e Dart Fener<sup>17</sup> che prende il sole su una panchina. Il senso di sorpresa che queste immagini creano, proviene dallo stesso sbigottimento che si generò dall’idea di esporre arte contemporanea in montagna.



Materiale di  
comunicazione DC  
Next

---

<sup>17</sup> Antagonista della saga di film di Guerre Stellari, creata da George Lucas.

### DC Next nel Nuovo Spazio espositivo di Casso, 2012

Nel giorno di chiusura della mostra al Museo Etnografico delle Regole di Cortina, di cui si rimanda alla bibliografia per maggiori dettagli, si aprì il Nuovo Spazio Espositivo di Casso, nel Comune di Erto e Casso, il primo evento importante per Dolomiti Contemporanee, fuori dalla regione Veneto. Casso, infatti, è un piccolissimo borgo di neanche venti abitanti in provincia di Pordenone, sul costone opposto al Monte Toc, tristemente celebre per la frana che causò l'onda del Vajont. Quella notte del 1963, l'onda di risalita arrivò anche a Casso, abbattendosi sulla scuola elementare del paese, che ancora oggi, dopo il recente restauro, porta i segni di quella notte. Questa scuola elementare è oggi sede permanente di Dolomiti Contemporanee, che qui inaugurò il 22 settembre 2012, con la mostra "Bilico", a cura di Gianluca D'Inca Levis.



Veduta esterna del Nuovo Spazio Espositivo di Casso

Questo spazio è diverso da tutti gli altri, innanzitutto non è temporaneo. A Casso, Dolomiti Contemporanee ha intenzione di creare un centro espositivo per l'arte contemporanea, oltre a continuare la sua attività nomade di "riattivatore di siti abbandonati". Il Sindaco del Comune di Erto e Casso decise, infatti, che la riapertura della

scuola elementare appena restaurata, dopo quarantanove anni di chiusura, sarebbe stata a carico di Dolomiti Contemporanee, cui fu affidato l'ardito compito di gestire lo spazio.

In secondo luogo, questo spazio si distingue dagli altri precedenti, per le dimensioni ridotte. Pur avendo quattro piani, in questo edificio è possibile allestire solo una mostra, senza offrire tutti i servizi degli altri siti, come le residenze e il bar. Queste caratteristiche di Dolomiti Contemporanee, verranno, per le prossime edizioni, allestite in altri luoghi fuori da Casso, in cui non ci sarebbe nemmeno lo spazio fisico, visto il suo arroccamento sul versante della montagna.

Nonostante le ridotte dimensioni, l'edificio è di forte impatto. Il restauro a cura di un giovane architetto, Valentino Stella, ha creato un giusto connubio tra memoria e innovazione. Si decise, infatti, di lasciare intatta la facciata originale, scrostata dalla forza dell'onda di risalita dopo la frana. All'edificio preesistente, fu aggiunta una terrazza panoramica, che si sporge verso il vuoto, esattamente di fronte al Monte Toc. La terrazza simboleggia metaforicamente il futuro in "Bilico" di questa valle.



Veduta panoramica del Monte Toc, dalla terrazza dello spazio di Casso

## IX. Fattori di specificità

La forza di Dolomiti Contemporanee è la rete di relazioni che Gianluca D'Inca Levis ha instaurato, che permette la realizzazione di tutte le attività, avendo convinto i partner della sostenibilità culturale del progetto. In tempi di crisi, non è facile reperire fondi a livello pubblico. Per questo motivo, Dolomiti Contemporanee non ha potuto contare solamente sul finanziamento della Regione Veneto, che ogni anno stanziava 30.000 euro a favore del progetto. Il coinvolgimento di tanti piccoli partner è stato dunque, un passo obbligato, che ha permesso di risparmiare su moltissimi costi. Un aspetto che poteva sembrare una debolezza, Gianluca D'Inca Levis è riuscito a trasformarlo nella sua carta vincente. Attraverso la rete di relazioni che ha saputo instaurare in soli due anni, è riuscito a coinvolgere il territorio nel processo di riattivazione del sito. Dolomiti Contemporanee si è posta come un soggetto che, puntando l'attenzione sui siti abbandonati, effettua una sorta di passaggio di consegne dei luoghi abbandonati, nelle mani degli abitanti del luogo. L'entusiasmo generato da Dolomiti Contemporanee ha permesso agli abitanti del luogo e dintorni, di riappropriarsi di una realtà, troppo spesso mortificata. Come già è stato in precedenza esposto, un edificio lasciato a lungo in stato di abbandono, innesca una serie di dinamiche e forse di paure, che tengono alla larga ogni tipo di acquirente. Difficilmente,

si riesce ad attirare investimenti in un luogo fermo ormai da molto tempo, salvo che, non ci sia un progetto talmente innovativo, da rompere questa barriera. Dolomiti Contemporanee ci è riuscita, attraverso l'arte ha consentito di togliere quella patina d'immobilismo, che da qualche tempo avvolgeva i siti dismessi considerati. Gli investitori hanno dimostrato di non temere più l'inerzia della fabbrica abbandonata, affittando con attività commerciali i siti, che sono ripartiti produttivamente, a tutti gli effetti. Il ruolo di Dolomiti Contemporanee nei confronti del territorio, è stato quello di rimettere sotto le luci della ribalta, siti e luoghi troppo spesso estranei all'attenzione del pubblico, donandogli un'anima nuova.

Anche le stesse Dolomiti, sono spesso considerate sotto un unico punto di vista, che le valorizza, ma al tempo stesso le rinchiude in una lettura univoca. E' stato importante trasmettere immagini nuove dei luoghi della montagna, e soprattutto, è stata veicolata l'idea, che anche lì è possibile fare ricerca e sperimentazione, a dispetto di chi crede nella figura dell'uomo montanaro, ruvido e caratterialmente chiuso alle innovazioni. Per di più, è stato possibile far comprendere ai meno avvezzi all'arte, che questa non è espressione di chi non ha voglia di lavorare "seriamente". Inoltre, a dispetto di chi pensa che l'arte sia inutile, a Dolomiti Contemporanee si sono dimostrati modi alternativi di produttività culturale.

Un altro elemento decisivo di Dolomiti Contemporanee è la residenza. L'aspetto innovativo non è tanto il concetto di offrire uno studio a un'artista, ma di offrirglielo direttamente in loco, dove esporrà il suo lavoro. Risiedendo nella fabbrica, gli artisti hanno modo di vivere la *factory* e tutti gli aspetti che genera. Spesso si è spontaneamente creata una comunità di artisti, critici o galleristi in residenza, che hanno anche avuto la possibilità fondamentale, di confrontarsi e instaurare relazioni, rompendo le barriere che vogliono l'arte, come un tema distante dalla realtà e dalla gente. Solo attraverso il fitto network che Gianluca ha creato, egli è riuscito a rendere zone apparentemente periferiche, molto più centrali. Gli eventi non sono stati più solo culturali, ma si sono contraddistinti per essere sociali, al tempo stesso.

Un altro fattore di specificità di Dolomiti Contemporanee, è la libertà che lo spazio industriale offre all'artista, il quale può sfruttare sia le dimensioni del luogo sia i difetti dello spazio, che lo rendono unico. Banalmente, in uno spazio di un'ex fabbrica, non si innescano situazioni che normalmente si incontrano in un luogo espositivo in perfetta funzione, come una galleria o una normale esposizione d'arte. Al riguardo, l'artista Giorgia Severi non avrebbe mai potuto creare in una galleria la sua opera *To Everyone* (2012), che sfruttava un difetto della fabbrica Visibilia di Taibon, come le infiltrazioni d'acqua dal tetto. Semplicemente, perché in una galleria questi aspetti sono normalmente considerati problemi e non opportunità artistiche. Anche l'artista Hubert Kostner con *Agner* (2012), ha realizzato un'opera di fortissimo impatto emotivo, che non avrebbe avuto la stessa tensione emotiva in un altro luogo, lontano da quella parete rocciosa e dallo spazio industriale di Taibon. Essendo queste opere non commercializzabili, non è affatto semplice trovare chi ti dia una totale libertà artistica, non guardando al mercato e che soprattutto, abbia anche le risorse sia economiche, sia spaziali per sostenere il progetto. Certe opportunità o spunti che gli artisti colgono, sono possibili solo per la speciale natura del contenitore, una fabbrica abbandonata con un passato che grava sulle sue strutture fisiche e spaziali.

## X. Conclusioni

Nel corso dei due anni di attività, Dolomiti Contemporanee ha ricevuto all'incirca 20.000 visitatori, divisi in 10.000 a Sass Muss e 6.000 a Taibon il secondo anno e i restanti negli altri eventi di *DC Next* del 2012. Dal punto di vista mediatico, molti sono stati i passaggi in televisione e sulle radio (Radio Rai Uno, Radio Rai Tre, TG3 Regionale) fino al più recente, l'intervista in diretta su Rai Sport 1 del 15 maggio 2013, in occasione dell'arrivo della tappa del Giro d'Italia a Erto. Per quanto riguarda la stampa scritta, solo nel 2012 sono stati scritti 125 articoli su Dolomiti Contemporanee, pubblicati non solo sui media locali ma anche su quelli nazionali (*Corriere della Sera*, *Repubblica*, *Panorama*, *l'Unità*). Solo per l'anno 2013 fino a marzo, in attesa ancora del clou estivo di Dolomiti Contemporanee,

sono stati pubblicati quarantacinque articoli, tra cui alcuni sull'Ansa, Touring Club, Sky Arte HD, oltre a altre riviste specializzate del settore, che da sempre seguono l'evoluzione del progetto, come Exibart, Artribune, il Giornale dell'Arte e Flash Art.

Dopo le considerazioni già avanzate, i numeri confermano l'effettivo successo di Dolomiti Contemporanee come progetto culturale. Inoltre, la sostenibilità economica di un partenariato con cento soggetti privati partecipanti e decine di soggetti pubblici, confermano anche l'effettività imprenditoriale di Dolomiti Contemporanee. Non a caso, nel maggio 2012 Gianluca D'Inca Levis ha vinto il prestigioso Premio Città Impresa, per essersi caratterizzato come un esempio d'imprenditorialità, nel campo culturale. La capacità premiata è stata quella di aver saputo creare innovazione, pur nel raggio di risorse risicate. La mancanza di fondi pubblici ha reso il progetto forte e indipendente. Attraverso il fundraising privato, si sono trovate le risorse per far diventare Dolomiti Contemporanee, uno dei primi centri d'arte indipendente, in Italia.

Dolomiti Contemporanee ora inizia a diventare più che un progetto, una realtà presente, con nessuna intenzione di interrompere la programmazione. Dolomiti Contemporanee non è un festival o una kermesse, come già ribadito, ma un progetto che lavora tutto l'anno e che mira ad avere partnership sempre più consolidate e ampie, che permettano di guardare anche oltre le vette dolomitiche.

Attualmente, Dolomiti Contemporanee sta lavorando per tentare di riscrivere la Candidatura del Nord Est come Capitale della Cultura Europea 2019, dopo l'uscita di Venezia come città candidata, cercando di ricostruire gli assetti geopolitici necessari. Le possibili candidature riguardano città come Bolzano o Trieste, con le quali Dolomiti Contemporanee, essendo il punto d'incontro tra i due territori, sta lavorando per trovare gli equilibri necessari. Attraverso questo lavoro di mediazione, Dolomiti Contemporanee si impone sulla scena come un partner forte, in grado di porre le Dolomiti come luogo di confronto privilegiato, tra le diverse istanze del Nord-Est. In questo lavoro per la Candidatura, si devono proporre piani di lavoro pluriennali, che Dolomiti Contemporanee dimostra di saper gestire, con grande capacità progettuale e strategica. Anche per la programmazione specifica di Dolomiti Contemporanee, la visione progettuale è già rivolta

agli eventi, che si terranno nel 2014-2015. Attraverso una programmazione a medio termine, Dolomiti Contemporanee sarà caratterizzata da una maggiore continuità e sicurezza per il futuro. Gli obiettivi sono chiaramente, rivolti a convincere sempre in misura maggiore, gli amministratori pubblici a concedere fondi, che diano modo alla direzione di Dolomiti Contemporanee, di elevare la qualità dell'offerta culturale, oltre che ampliarla.

Il 2013 è un anno particolare e forse di transizione. Per la prima volta, Dolomiti Contemporanee deve gestire uno spazio permanente (Casso), coniugandolo con le attività di sempre. La gestione di questo spazio è una sfida, che ha bisogno di impegno e continuità per essere lanciato in un territorio particolarmente aspro e chiuso, a questo tipo di esperienze<sup>18</sup>. D'altro canto, Casso non è un luogo come le altre fabbriche, per i motivi già anticipati nei paragrafi precedenti. Questa diversità impone un tipo di impegno diverso e anche la scissione delle attività tipiche di Dolomiti Contemporanee, come ad esempio la residenza, che dovrà essere organizzata in altri luoghi. La varietà dei siti coinvolti per l'anno 2013, rappresenta un notevole sforzo organizzativo e di coordinamento. Dopo le considerazioni effettuate, si può infatti immaginare, che questa estate sarà un anno di svolta e un banco di prova importante per il progetto, che dovrà cambiare le sue modalità tipiche d'azione, in attesa del 2014. E' d'obbligo anche considerare, che "riattivare" una fabbrica chiusa rappresenta una mole d'impegno considerevole, in sinergia tra i diversi attori coinvolti. Alla luce della volontà di lanciare lo spazio di Casso e della conseguente, scissione delle attività in diversi luoghi, è opinabile l'eventualità che, per l'estate 2013, non sia affrontata l'apertura di una fabbrica unitaria, come per gli anni precedenti. Sebbene sia vero che anche negli anni precedenti, Dolomiti Contemporanee abbia proposto diversi luoghi espositivi, lo ha però, sempre fatto, mantenendo il cuore centrale delle attività (la riapertura della fabbrica, la residenza, il luogo espositivo centrale) in un unico sito. Ora invece, la sfida sarà mantenere l'innovazione e la qualità in tanti luoghi, tra loro molto diversi e anche lontani

---

<sup>18</sup> Nel settembre 2012, fu pensata una giornata d'incontri per inaugurare il Nuovo Spazio di Casso, espressamente organizzata per incontrare i paesani, i quali disertarono completamente l'iniziativa.

geograficamente, coordinandoli in modo da trasmettere un'idea unitaria del progetto al visitatore, che dovrà spostarsi in un territorio non facilmente accessibile, come quello montano. Se non passerà la sensazione di unitarietà, il rischio sarà di disperdere i visitatori tra i diversi siti proposti. La scissione non deve perciò, indebolire l'idea unitaria del progetto, deve anzi, dimostrare la capacità progettuale e organizzativa di Dolomiti Contemporanee.

Un altro fattore di rischio per la riuscita del progetto in futuro è la mancanza di strutturazione di Dolomiti Contemporanee. Lo staff comprende poche persone con contratti di lavoro stabili, il resto si appoggia a una larga base di lavoro volontario. Il rischio di essere strutturalmente deboli, è che nel momento di slancio del progetto, possono venire a mancare le risorse umane. Inoltre, dopo l'iniziale entusiasmo, lo staff, se non ben motivato, una volta acquisita l'esperienza, può scegliere di spenderla economicamente altrove, impoverendo l'organizzazione di risorse che, hanno acquisito una buona esperienza sul campo e hanno una visione completa del progetto, dalla sua nascita. Nel momento in cui, Dolomiti Contemporanee potrà contare su una base economica più stabile, dovrà investire nel personale, motivandolo a rimanere a lavorare sul progetto.

Per concludere, se Dolomiti Contemporanee riuscirà ad affrontare positivamente le sfide del futuro, potrà diventare una realtà di riferimento, nel campo della progettazione culturale, per tutto il Nord-Est. Se riuscirà in questo intento, potrà anche pensare di esportare il proprio "format" in futuro, fuori dal territorio delle Dolomiti.

**F**ondazione Hangar Bicocca e Dolomiti Contemporanee sono due realtà italiane, che credo valga la pena di confrontare, per mettere in evidenza due modelli operativi di esposizione d'arte contemporanea in spazi industriali rigenerati, in Italia. I parametri di confronto tra i due casi di studio sono: la tipologia di caso di studio, le dimensioni e la sostenibilità economica, la programmazione culturale, il rapporto arte-spazi industriali, la qualità della rigenerazione, l'accessibilità e la diffusione culturale sul territorio e le eventuali possibilità di crescita ed espansione.

Per tipologia di caso di studio, Hangar Bicocca è ormai considerata un'istituzione nel panorama italiano e milanese, valutati i suoi nove anni di gestione e di esperienza nella capacità di creare valore culturale. Dolomiti Contemporanee è considerabile ancora, come un progetto, data la sua nascita in tempi recenti. Solo ora, al terzo anno di gestione, Dolomiti Contemporanee si sta consolidando, presentandosi come un'iniziativa stabile, destinata a durare nel tempo.

Per quanto riguarda le dimensioni e la sostenibilità economica, Hangar Bicocca risiede in una posizione di favore rispetto a Dolomiti Contemporanee, grazie all'appoggio di Pirelli Corporate, principale finanziatore dello spazio. Da questo punto di vista, i due casi di studio non sono comparabili, alla luce delle loro diverse gestioni. Dolomiti Contemporanee può infatti, contare su budget annuali molto più ristretti e suscettibili di variazioni più frequenti, rispetto alla stabilità dell'impegno, assunto da Pirelli in Hangar Bicocca. A causa della sua origine ancora recente, Dolomiti Contemporanee al momento, può contare su partnership annuali, suscettibili di mutazioni anche repentine. Un aspetto

da non sottovalutare, è l'instabilità e la discontinuità dei finanziamenti pubblici ai progetti privati, causati dalle influenze politiche e dall'avvicendamento ai vertici dell'amministrazione locale, di assessori e politici, dai quali dipende totalmente, la fiducia e la riconferma dei finanziamenti. Al giorno d'oggi, Dolomiti Contemporanee non ha ancora trovato partnership pluriennali, che le permettano una programmazione di medio-lungo termine, che sia coerente e sostenibile, con le strategie culturali da perseguire.

Per quello invece che attiene alla produzione e all'esposizione di arte contemporanea, entrambi i casi di studio giocano un ruolo rilevante. L'importanza di questo aspetto è declinato in due modalità differenti; per ciò che concerne Hangar Bicocca, la sua programmazione si caratterizza per attingere da un bacino internazionale di artisti. Le scelte culturali di Hangar Bicocca cercano di accogliere sia le esigenze di un pubblico educato all'arte, sia cerca di attrarne una parte più vasta e generica. Per questo motivo, durante l'anno, si intervallano mostre di artisti conosciuti, con opere di grande impatto scenico e mostre più intime e di nicchia, di artisti di grande qualità, ma che sono rimasti fuori dall'attenzione del grande pubblico. Dolomiti Contemporanee invece, per il momento, ha visto il prevalere di artisti italiani o mitteleuropei, spesso molto giovani e poco affermati. Considerando la produzione invece, nonostante Hangar Bicocca chieda sempre agli artisti di lavorare le opere sullo spazio<sup>1</sup>, alcune installazioni sono state chiaramente riadattate, perché realizzate per altre occasioni. Al contrario, Dolomiti Contemporanee si caratterizza per un maggiore grado di sperimentazione. Attraverso la presenza del laboratorio in loco, gli artisti possono osare realizzando opere *site specific*, da esporre in mostra. Alla luce di quest'aspetto, Dolomiti Contemporanee si caratterizza per una maggiore capacità di sperimentazione, rispetto a Hangar Bicocca.

Per quello che concerne, il rapporto tra arte e luogo industriale, lo spazio di Hangar Bicocca è indubbiamente più d'impatto, anche per le sue enormi dimensioni. Dall'altro lato, essendo Hangar Bicocca una sede stabile d'esposizione, non offre opportunità creative, causate dai difetti dello spazio (come l'acqua che goccia dal tetto), che invece,

---

<sup>1</sup> Nel 2012, Hans Peter Feldman ha riproposto in Hangar Bicocca la mostra "Shadow Play" a cura di Chiara Bertola, realizzata per la prima volta nel 2002, modificandola rispetto agli spazi.

gli edifici industriali di Dolomiti Contemporanee, casualmente offrono. Il fatto di esporre temporaneamente in edifici chiusi per molti anni, fa sì che si presentino alcuni problemi di deterioramento dello spazio fisico.

Invece, parlando di qualità della rigenerazione, Dolomiti Contemporanee, può vantare dei risultati importanti, pur nella semplicità delle sue azioni. Dopo la chiusura delle due edizioni di Dolomiti Contemporanee, nei complessi di Sass Muss e di Taibon, sono state avviate delle attività produttive e commerciali. In particolare, a Taibon sono stati aperti alcuni uffici della Luxottica, un bar, un negozio di bicicletta e una piccola azienda che produce calzini. A Milano invece, nonostante tutte le attività importanti di Hangar Bicocca per cercare un'integrazione con il territorio, si può affermare che l'unico motore reale del quartiere, per ora, è l'università Bicocca, pur non risolvendo i problemi di vivibilità del quartiere, di cui si parlava nel capitolo dedicato.

Riguardo all'accessibilità e alla diffusione culturale, Milano è indubbiamente una città cosmopolita, aperta e avvezza all'offerta culturale e artistica, anche contemporanea. Chiaramente, ciò permette una maggiore capacità di accesso a un bacino di pubblico ampio. Inoltre, pur essendo localizzato in periferia, Hangar Bicocca è sicuramente più raggiungibile, anche con i trasporti pubblici, di Dolomiti Contemporanee. Il progetto di Gianluca D'Inca Levis risulta accessibile praticamente solo con i mezzi propri, nonostante la presenza di un servizio di trasporto interurbano. Questo, insieme con la presenza di un pubblico non abituato a una determinata offerta culturale, specialmente contemporanea, potrebbe presentare dei problemi di accessibilità e diffusione del messaggio culturale.

Infine, per quello che riguarda le possibilità di crescita, credo che, entrambi i casi abbiano buoni margini di ampliamento. Dolomiti Contemporanee è un progetto giovane che può ancora crescere molto e Hangar Bicocca è comunque, un caso in continuo sviluppo, che soprattutto negli ultimi due anni, si è evoluto molto e tanto potrà crescere ed espandersi, con l'arrivo di Vicente Todolì.

Per concludere, credo che riutilizzare edifici industriali, sia importante sotto vari aspetti. Uno di questi è la possibilità di impedire, che avvenga un ulteriore consumo di suolo in

Italia, riutilizzando piuttosto, l'enorme patrimonio dismesso, di cui può beneficiare la comunità.

Ad ogni modo, dopo aver approfondito l'argomento, sono anche giunta alla conclusione che il processo di rigenerazione del patrimonio dismesso, per avere successo deve essere *bottom-up*, ossia provenire dal basso o comunque, prevedere una forte inclusione sociale. Solamente i progetti (vedi Tate Modern e Dolomiti Contemporanee), che hanno visto una partecipazione sociale e territoriale, si sono dimostrati realmente riconvertiti e attivi. Questo è stato possibile, perché fin dal principio, si è lavorato per integrare i progetti, nella vita dei cittadini. Al contrario, le iniziative pensate da pochi partecipanti e calate all'interno del tessuto cittadino, hanno registrato gravi mancanze, dal punto di vista umano e sociale. In questo caso, il risultato finale è stato quello di realizzare città più ipotetiche, che reali e vicine ai bisogni della comunità.

L'importanza di riutilizzare edifici industriali è data anche dal loro essere adatti a ospitare l'arte contemporanea, forse più dei convenzionali musei. Inoltre, credo sia fondamentale per l'Italia, creare dei centri alternativi di produzione culturale, per favorire una presa di coscienza generale, della situazione gravosa in cui versa la cultura italiana. Credo sia importante inoltre, tentare di produrre sempre dei modelli nuovi, lasciando spazio all'innovazione.

Dopo lo studio della materia, mi sono resa conto, della mancanza di una rete che metta in comunicazione i siti industriali, rigenerati a scopi culturali. Vorrei in questa sede proporre, la creazione di un network congiunto di tutti i siti rigenerati dalla cultura in Italia, paese in cui gli esempi non mancano (Pastificio Cerere a Roma, la Fabbrica del Vapore, il Lingotto a Torino). Questa rete sarebbe utile per condividere le buone pratiche e le attività, che sono state vincenti nel processo di rigenerazione, al fine di promuovere un senso comune del tema, che favorisca questo tipo di processo in futuro, impedendo che avvenga in forme e modi, non consoni alla comunità che lo ospita.

## Appendice A

### *Intervista a Francesca Trovalusci- responsabile Valorizzazione di Hangar*

**Bicocca**

Milano, 19 aprile 2013

**F**rancesca Trovalusci: lo inizierei parlandoti e presentandoti un po' le attività di Hangar Bicocca.

Innanzitutto, io lavoro qui dal 2008, quindi ho visto le diverse gestioni. Inizialmente, ho svolto uno stage in didattica poi sono diventata, quelli che oggi sono i Mediatori Culturali. In un secondo momento, sono passata in ufficio a occuparmi di produzione, poi invece, ho iniziato a occuparmi di cose a me più adatte, quindi attività di promozione e valorizzazione, tendenzialmente per adulti.

Noi abbiamo uno staff abbastanza ridotto, siamo quindici persone, ci occupiamo su vari fronti di tante cose. In particolare, siamo abbastanza bravi e “ingranati” sulla parte dedicata alle scuole e ai bambini e quindi, anche alle famiglie. Poi appunto, ci sono anche le attività per gli adulti, che sono declinate o in grandi eventi collegati alle mostre, oppure in piccoli eventi, che di solito, si svolgono il giovedì sera o il sabato e la domenica.

Hangar Bicocca nasce nel 2004, originariamente faceva parte della Breda Elettromeccanica. Immagina che Via Chiese era un polo spartiacque tra Breda, che andava da qui fino a Sesto San Giovanni e il resto della Bicocca, all'epoca occupata dagli stabilimenti della Pirelli. Fino alle metà degli anni Ottanta, era tutto di Pirelli. Poi nel 1986, hanno dismesso la vecchia Pirelli - la Pirelli storica - ed è stato indetto un bando, cui hanno

partecipato diversi studi di architettura molto famosi, tra cui Piano e Gregotti. Il bando l'ha vinto Gregotti Associati, che con il suo progetto ha rivalutato tutta l'area. Di preesistente, oggi non rimane niente degli stabilimenti Pirelli, tranne la torre di raffreddamento, intorno alla quale, è stato costruito il “Quarter uno” della Pirelli; mentre, la zona in cui si colloca Hangar, era tutta della Breda. In realtà, non c'è stato un progetto unificato per riqualificare l'area della Breda, per cui se un giorno tu ti fai un giro, vedrai che i vecchi “shed”, piuttosto che i capannoni, sono stati abbandonati oppure rivalutati per aziende del terziario, per l'università Bicocca oppure, sono stati rasi a zero per fare il Bicocca Village. Hangar Bicocca è l'unico esempio di riqualificazione culturale, almeno di quest'area, se non si considera il vecchio Carroponte della Breda, in cui oggi si organizzano dei concerti.

Dove ora c'è Hangar, in questo capannone, si costruivano le bobine per i motori elettrici dei treni e i trasformatori, poi è rimasto abbandonato fino al 2004, quando Pirelli RE [Real Estate dell'immobiliare, oggi *Prelios*, N.d.R.] l'ha rilevato e ha chiamato Anselm Kiefer per realizzare un'opera *site specific*. L'opera inizialmente doveva essere temporanea, solo poi, è stata acquistata da Pirelli RE ed è diventata permanente, insieme alla scultura di Melotti, arrivata invece, nel 2010. Sono due opere permanenti, delle quali in realtà, quella più grande di Kiefer, è quella che caratterizza lo spazio. In un secondo momento, è arrivata la scultura di Melotti.

La caratteristica di Hangar è quella, dal 2008 a oggi, di essere una fondazione d'arte contemporanea con una mostra permanente e una o due, dipende dai periodi, esposizioni temporanee parallele. Rispetto all'epoca precedente, dal dicembre 2011, la differenza è che tra i fondatori della Fondazione - la Camera di Commercio, che nel frattempo è uscita, Regione Lombardia e Pirelli RE - a Pirelli RE è subentrata Pirelli Corporate, che ha iniziato una rivalutazione degli spazi. In tutta la zona antistante allo spazio espositivo (il foyer), prima c'era il bookshop, il Dopolavoro Bicocca con un'altra gestione, mentre non c'era la sala di consultazione, dove oggi i bambini svolgono le attività. Da gennaio ad aprile 2012, siamo stati chiusi per tre mesi, durante i quali, sono stati eseguiti i lavori di ristrutturazione, che hanno riguardato lo spazio antistante a quello delle mostre, il quale

invece, è rimasto uguale. Per esempio, sono stati cambiati l'arredamento e la gestione al Dopolavoro Bicocca, inoltre, la sala del bookshop è diventata quella del HB Kids, perché mancavano uno spazio dedicati ai ragazzi e alle attività delle scuole. Per quanto riguarda il bookshop, si è preferito sostituirlo con una sala di consultazione, usata anche dai ragazzi, nella quale ci sono una serie di libri e riviste in consultazione gratuita, scelti da Lissoni [*il curatore*, N.d.R.]. Inoltre, La sala di consultazione è possibile trasformarla anche in spazio di proiezione, che prima non avevamo. Diciamo che, si è scelto di puntare sui servizi al pubblico che prima non esistevano, a parte il bookshop e il punto di ristoro.

In particolare, Pirelli & C. ci tiene a porre l'accento, che l'investimento che è stato fatto è ingente. Tuttavia, non si tratta solo di un investimento economico ma anche qualitativo. La volontà di Pirelli è di continuare la tradizione della sua cultura d'impresa, scegliendo di investire nell'arte, in questo caso contemporanea, che è più congeniale per i tempi attuali.

Quanto agli orari, noi siamo aperti dal giovedì alla domenica, dalle undici alle ventitré. In realtà, si era notato che il martedì e il mercoledì, non veniva molta gente, anche per la posizione in Bicocca abbastanza difficile da raggiungere. Abbiamo deciso di aprire nel weekend e nei giorni immediatamente precedenti, in modo tale da ospitare eventuali affitti privati (cene, convention) durante i giorni di chiusura. Quando siamo aperti, offriamo un orario prolungato, durante il quale sono presenti nello spazio i mediatori culturali, ragazzi e ragazze, (tutti laureati in materie come storia dell'arte e affini) preparatissimi e disponibili a qualsiasi domanda. Se non si vuole partecipare alle attività dei Kids o ad altre, i mediatori sono a disposizione in vari punti dello spazio, per rispondere alle domande e a rotazione, spiegano le varie mostre.

Quanto agli eventi, tendenzialmente il sabato e la domenica sono i giorni in cui concentriamo le attività. Ad esempio, il sabato e la domenica mattina e il sabato pomeriggio, ci sono sempre attività per i bambini, che provengono da famiglie diverse. Le attività sono sempre preparate divise per fasce d'età dai 4 ai 14 anni, gratuite su prenotazione. Tutte le attività di Hangar sono gratuite, a parte ovviamente, il Dopolavoro Bicocca che è gestito da terzi. Le attività in laboratorio che i bambini e i ragazzi svolgono, sono sempre legate alla mostra in corso, che si visita sempre insieme agli Arts Tutor. Gli

Arts Tutor non sono mediatori culturali ma ragazze formate per la didattica dei musei e a seguire ogni fascia d'età. Questi laboratori sono svolti nel weekend solo per i bambini. Per ora, non abbiamo ancora fatto nulla per le famiglie e per i genitori insieme ai bimbi, anche se vorremo farle, perché molti le richiedono.

Le attività per le scuole si svolgono invece il giovedì, il venerdì e il sabato mattina. Anche qui, vale lo stesso principio, a un'attività creativa segue sempre una visita guidata. Per ogni mostra, proponiamo tre o quattro tipi di attività per le scuole, che non comprendono solo la storia dell'arte, ma sono multidisciplinari. Anche per le scuole, tutte le attività sono su prenotazione e divise in due fasce orarie: 9.30/11.00 e 11.30/13.00.

Soprattutto in primavera, in Hangar sono svolte anche attività della Fondazione Pirelli, come ad esempio, laboratori sul pneumatico con la pasta di sale. A questi laboratori, segue sempre una visita dello spazio di Hangar Bicocca, però le attività si concentrano sulla storia della Pirelli. In linea di base, l'idea è di educare con l'arte, attraverso attività mai svincolate da Hangar, perché quello che si può esperire qua, è quello che è presente in questo spazio.

Invece per gli adulti, organizziamo delle rassegne cinematografiche di film scelti dall'artista, tendenzialmente il giovedì sera. Per esempio, l'artista Apichatpong [Apichatpong Weerasethakul, N.d.R.] ha scelto solo cinque film, che sono stati importanti per la sua formazione, mentre gli artisti precedenti, ne avevano scelti di più. Con la prossima mostra su Mike Kelley [“Eternity is a Long Time” a cura di Emi Fontana e Andrea Lissoni, dal 24 maggio all'8 settembre 2013, N.d.R.], il primo artista non vivo di Hangar Bicocca, siamo andati a recuperare nelle sue citazioni, quali avrebbero potuto essere i film da lui amati, che ci sono forniti dalla Cineteca Italiana. I film sono proiettati alcuni giovedì alle ventuno, con un'affluenza all'incirca di una quarantina di persone e alcuni affezionati che seguono tutte le rassegne. La domenica, stessa cosa per i bimbi, proiettiamo film per ragazzi, sempre legati al tema della mostra.

**S:** I film per ragazzi sono sempre scelti dall'artista ospite?

**F:** No, questi li sceglie il nostro dipartimento educativo, in base ai temi dell'artista,

consultandosi con la Cineteca Italiana. Alcuni film sono proiettati in Hangar Bicocca, alcuni altri al MIC (Museo Interattivo del Cinema), in viale Fulvio Testi.

Invece, di solito almeno in inverno, organizziamo una visita guidata la domenica alle 17.00 su prenotazione, con massimo venticinque partecipanti. Questa visita è svolta per gli adulti, di solito da me o dai mediatori culturali. Invece, per quanto riguarda le attività che facciamo in estate, l'anno scorso avevamo brevettato l'*HB Tour*, che è questo tour in bicicletta, che parte da Hangar Bicocca. La bici è fornita da noi e l'itinerario previsto si svolge in Bicocca, tendenzialmente in esterno, a parte l'interno delle Pirelli, dove si vede la vecchia torre di raffreddamento e la Bicocca degli Arcimboldi. Finito il tour in bicicletta, si torna qui, si restituiscono le bici e si visita la mostra. Anche qui, l'attività è su prenotazione, massimo venti persone. Quando mi è stato detto di trovare qualche attività da fare sul territorio, poiché la Bicocca ha una pista ciclabile lungo tutto il quartiere, ho pensato di organizzare un tour, che uscisse per la Bicocca, per mostrare anche la sede della Pirelli. In Bicocca poi, la domenica, non c'è nessuno, è un quartiere morto, a parte le persone che vanno al Bicocca Village. Questo tour avviene la domenica pomeriggio. Queste attività di cui ti ho parlato, si organizzano sempre ed essendo legate al territorio, la gente torna, è abituata ormai.

Invece, ci sono poi eventi unici, di solito uno per ogni mostra. Per esempio, per la mostra di Apichatpong abbiamo organizzato una maratona di film, in cui sono stati proiettati tutti i lavori di Apichatpong, dalle sette di sera alle otto di mattina. Sono venute trecento persone, che vogliono dire che a Milano ci sono trecento appassionati di Apichatpong, di cui non sospettavamo l'esistenza. Per la serata dedicata a Saraceno, invece, abbiamo organizzato un convegno - conversazione con l'artista, con esperti e Lissoni, che ha raccolto più di cinquecento persone. Ecco, diciamo che per ogni mostra, oltre agli eventi collaterali di sempre, presentiamo un grande evento unico dedicato all'artista.

**S:** *Ma per quanto riguarda i cataloghi per le mostre, non li fate?*

**F:** Tendenzialmente no, nel senso che da quando abbiamo riaperto, non abbiamo ancora realizzato dei cataloghi specifici. Abbiamo sempre realizzato i materiali di consultazione,

che vanno via abbastanza velocemente. Solamente nel caso della mostra di Gianikan [“Non Non Non” di Yervant Gianikan e Angela Ricci Lucchi, a cura di Andrea Lissoni e Chiara Bertola, N.d.R.], la prima dopo che abbiamo riaperto nel 2012, abbiamo realizzato dei quaderni critici in italiano e in inglese, in versione cartacea e in particolare, in pdf ed e-book, che si possono scaricare gratuitamente dal nostro sito. L’idea sarebbe di continuare su questa strada. Quando arriverà Todolì [Vicente Todolì, N.d.R.], che sarà Artistic Advisor da ottobre in avanti, penso che invece, vorrà realizzare delle produzioni cartacee, anche ingenti. Gli strumenti di comunicazione erano presenti anche prima, sono stati rivisti dal punto di vista grafico, però abbiamo deciso di tenerli a disposizione del pubblico, perché funzionavano molto bene. Le novità cartacee che abbiamo inserito sono altri materiali, come i pieghevoli per i cineforum, di tre o quattro ante, dipende dalla quantità di film scelti, con tutte le descrizioni. Inoltre, per tutte le attività HB Kids realizziamo sempre un calendario. Sempre per la didattica, ci sono a disposizione delle schede, nel caso in cui bambini girino con i genitori. I genitori hanno così modo di far svolgere qualche attività autonomamente, come ad esempio colorare.

A livello di comunicazione, noi puntiamo molto sul digitale, abbiamo una mailing list molto folta, soprattutto di visitatori italiani, che lasciano la loro mail. Abbiamo una mailing list anche con contatti stranieri, cui noi mandiamo una newsletter con cadenza mensile. Anche quando organizziamo dei mini eventi, spediamo una newsletter dedicata, oppure creiamo il “Save the Date”, l’invito digitale. In genere, puntiamo molto sul digitale e sui social media, Facebook ha 12.700 fan, con Saraceno abbiamo avuto un vero boom. Con Twitter, siamo sui 3000 follower circa, perché è una piattaforma sfruttata meno. Poi nel sito internet, si trova un’area per ogni cosa che è affrontata in Hangar Bicocca, oltre a molti materiali che sono scaricabili. Cerchiamo di comunicare più informazioni possibili, tutte le attività, infatti, sono presentate nel sito, dentro le varie sezioni.

**S:** *La fondazione ha una storia oramai abbastanza lunga e articolata, ma la presentazione ufficiale al pubblico è stata fatta solamente nel 2011, quindi abbastanza recentemente.*

**F:** Prima era uno spazio di Pirelli Re, poi nel 2008 è stata creata la fondazione, ma la presentazione ufficiale credo sia stata fatta nel 2010. Nella fondazione figuravano regione Lombardia, Camera di Commercio di Milano, Pirelli RE e poi erano presenti dei soci o dei partner; poiché era una fondazione a partecipazione, poteva partecipare di volta in volta, diversi soci. I soci erano molti di più rispetto a oggi, in cui, abbiamo dei partner che sono attivi soprattutto nel cambio merci: Moroso ci fornisce gli arredi, Mainsoft ci munisce invece, la linea wifi gratuita e Fondazione Corriere della Sera, che ci procura delle pagine pubblicitarie; però prima erano attivi molti altri partner, tra cui per esempio, Arco per illuminazione. Diciamo che, Hangar Bicocca era una fondazione più ramificata, però la Mission era esattamente uguale: la valorizzazione e la produzione di mostre d'arte contemporanea. Il cambiamento è avvenuto nel dicembre 2011, quando Pirelli è subentrata a Pirelli RE. Poi con la riapertura, la fondazione è diventata più snella, avendo meno partner. In ogni caso, possono entrare degli sponsor, qualora alcune mostre abbiano bisogno di alcuni partner. Per esempio, nella mostra di Prieto [*“Equilibrando la curva” di Wilfredo Prieto, a cura di Andrea Lissoni, dal 22 giugno al 2 settembre, N.d.R.*] dell'anno scorso, in mostra c'era un bus dell'Atm, per cui lo sponsor per quell'esposizione era effettivamente, Atm. Diciamo che, dipende dalla mostra.

**S:** *Comunque Hangar ha avuto un percorso breve ma travagliato. Un'opinione personale, a che punto del suo cammino è Hangar Bicocca?Pensi che sia ancora un'istituzione in evoluzione, anche per l'arrivo del nuovo direttore?*

**F:** Sì, secondo me è un'istituzione in evoluzione, in senso positivo. Quando arriverà Todolì, sicuramente migliorerà Hangar Bicocca, dandogli un aspetto più internazionale. Di sicuro, quello che ti posso dire, è che nell'ultimo anno è stato fatto tantissimo. Quando abbiamo riaperto ad aprile, è stato come avviare una start-up, con la nuova gestione era come ricominciare da zero, nuove mostre e attività, mai fatte prima. Devo dire che, abbiamo fatto molti passi in avanti. L'idea è di migliorare sempre, siamo sempre comunque in evoluzione. Ora, abbiamo altre idee e vogliamo fare nuove cose. Poi, il fatto che Pirelli che abbia chiamato Todolì è importante. Lui non è il curatore, che è Lissoni, è l'Artistic Advisor

quindi, una sorta di supervisore delle attività a livello curatoriale, anche se avrà le sue mostre, che saranno parallele a quelle di Andrea Lissoni. Il fatto di aver voluto Todolì, che ha lavorato alla Tate, in Spagna, è uno stimolo in più per Hangar. Ormai Hangar a livello di territorio, si sta evolvendo positivamente, ma richiede qualche input in più, a livello internazionale.

**S:** *Credi che Hangar Bicocca sia una realtà “anomala” nel panorama italiano? In questa sua particolarità, nel passato o anche adesso, avete qualche riferimento agli spazi espositivi esteri? Vi siete in qualche modo ispirati a qualcuno?*

**F:** Indubbiamente penso di sì, nel senso che la volontà di aprire gratuitamente al pubblico, fare una serie di attività continuamente con vari tipi di target, che fidelizzino il pubblico, è indubbiamente una cosa che tu vedi soprattutto, nelle istituzioni straniere. Questo però mantenendo sempre l'identità unica di Hangar, che è una cosa unica in Italia, soprattutto dopo che non c'è più la Fondazione Pomodoro a Milano. Hangar è uno spazio sui generis, in cui è fatta arte contemporanea da artisti viventi o che hanno vissuto fino a qualche anno fa, con installazioni di grandissime dimensioni poste in uno spazio che è unico e in quartiere che è unico. La Bicocca è strana, fino a qualche anno fa qui c'erano industrie, poi sono diventate questo mix di cose che si vede ora. E' bella anche la posizione di Hangar Bicocca, al confine di Milano, in un posto che conoscono in pochi. Io punterei sul dire, internazionalità certo, ma rispettando anche il radicamento di Hangar sul territorio, perché questa istituzione è una cosa unica nel suo genere.

**S:** *Secondo te, Hangar nella sua unicità, è alternativa rispetto al panorama italiano?*

**F:** Sì sì, indubbiamente sì. Lo noti su quello che ti scrive la gente su internet, su Facebook, i complimenti o comunque, i feedback che ti danno. Indubbiamente anche quelli banalmente, su Tripadvisor, ti dicono “è uno spazio unico, post industriale”. La caratteristica del post industriale attira molto, poi le Torri nel buio, le installazioni.

**S:** *Probabilmente Hangar è molto apprezzato anche per la presenza dell'opera di Kiefer, così legata allo spazio.*

**F:** E' molto poetica poi, tra l'altro.

**S:** *Io che sto facendo la tesi sull'argomento, di spazi industriali riutilizzati ce ne sono molti, però non tutti, sono stati riutilizzati nella stessa maniera. Puntando su un'organizzazione che sia stabile, ma che allo stesso tempo, punti sulle mostre temporanee, che non abbia una collezione permanente, a parte le due opere ...*

**F:** Sì, certo. Sono perfettamente d'accordo con te.

**S:** *Parlando ora dello spazio industriale e delle sue dimensioni, quali sono gli aspetti positivi e negativi che comporta gestire uno spazio del genere?*

**F:** In positivo, indubbiamente, che si possono fare installazioni di grandi dimensioni, che dialoghino con lo spazio, molto interessanti. Il lato negativo è a livello ovviamente di spese di mantenimento dell'immobile, perché immagina che insieme al giardino, la cubatura di Hangar è di quasi 15.000 mq. Pensa cosa vuol dire, fare la manutenzione del giardino, banalmente, la pulizia dei locali, mantenere l'impianto elettrico, il riscaldamento, le luci, ecc. C'è una persona all'interno dello staff, un Building Manager che, dal lunedì al venerdì, si occupa del mantenimento della struttura. Ecco, io ti direi questi due aspetti.

**S:** *In che modo, lo spazio agisce sugli artisti e sulle loro opere d'arte, che sono state esposte qui fino ad oggi? Per esempio Feldmann [Shadow Play di Hans Peter Feldmann] ha esposto un'opera, già presentata in molte altre mostre.*

**F:** Sì, l'opera di Feldmann è stata realizzata più grande rispetto a quelle che aveva presentato prima, l'ha rivista in funzione di Hangar Bicocca.

**S:** *Esatto, gli artisti arrivano qua e sono influenzati dallo spazio immagino, per cui adattano, ma in senso positivo, l'opera allo spazio.*

**F:** Sì sì, esatto. Tendenzialmente, se non sono delle opere ex novo, comunque sono lavori che erano stati concepiti in altre forme o presentati in altri spazi, con altre modalità, che per Hangar Bicocca, sono ripensati. Ti faccio l'esempio di Carsten Nicolai, lui ha

presentato da settembre fino a gennaio 2012, questa grandissima installazione audiovisiva. Aveva già esposto l'opera a Monreale in Canada ma veramente in dimensioni più piccole, con altre proiezioni, in Hangar ha potuto fare 40 metri d'installazione. Gli artisti non possono non rimanere positivamente colpiti dallo spazio. Poi, sono realizzate anche installazioni ex novo, ad esempio Saraceno [Tomás Saraceno, N.d.R.], la sua opera è stata un'idea totalmente nuova, che ha occupato tutto il Cubo, l'ultimo spazio di Hangar. Quando un'artista arriva, nota subito la grandezza degli spazi, le possibilità che possono dare a livello visivo, l'illuminazione, come possono metterla e sfruttarla. Indubbiamente sì, gli spazi ovviamente, influenzano gli artisti.

*S: Invece, gli artisti come si rapportano con l'opera di Kiefer?*

**F:** Quello dipende dall'artista. Quello che noto io, è che ci sono artisti che scelgono determinati spazi dell'Hangar, perché l'opera che hanno pensato, è realizzabile solo in certi spazi. Per esempio, Saraceno ha voluto il Cubo, ma in ogni caso, avrebbe potuto realizzare l'opera solo lì, perché aveva bisogno di pareti, che circoscrivessero gli strati di PVC. Ci sono artisti invece, come ad esempio Boltansky che è stato qui nel 2010, che è voluto andare nel Cubo, perché preferiva essere completamente separato dalle Torri di Kiefer. Invece, ci sono altri artisti che, secondo me, forse accettano la sfida di relazionarsi con Kiefer. Comunque, l'opera di Kiefer non si può non vedere, sono 4.000 mq d'installazione. Certo ti devi rapportare all'opera, ma alcuni artisti non hanno paura di scegliere "Le navate", di cambiare l'illuminazione o di realizzarne una, che sia un po' in contrasto con Kiefer. Anche per Apichatpong, è presente un'opera che sconfinava un po' nella zona delle torri. In realtà, questo è stato fatto apposta, perché a livello di temi, Apichatpong affronta la memoria repressa di un paese come la Thailandia. La mostra termina con un video, che sembra quasi un film horror per come è stato realizzato ed è proprio quello che sconfinava nella zona delle torri, che è un'installazione completamente diversa, però il collegamento è l'orrore della memoria della Germania nazista. L'artista thailandese ha voluto proprio fare questo collegamento con un'altra installazione, in questo caso di Kiefer. Mi viene da dire, che l'opera di Apichatpong occupa certamente

un'altra zona dell'Hangar ma dialoga volutamente, con un'opera che non è un video, ma è di cemento armato. Credo che, ogni artista dialoghi in maniera diversa con la propria opera.

**S:** *L'ultima domanda. Perché Hangar non vuole o forse non mira, a costruire una collezione permanente oltre alle due opere, già presenti?*

**F:** Hangar non è un museo, questa è una cosa fondamentale, perché un museo ha una collezione permanente. Noi siamo uno spazio d'arte contemporanea per l'arte contemporanea e lo siamo sempre stati. La particolarità di avere questa installazione, *I Sette Palazzi Celesti* (2004) di Anselm Kiefer, che ha segnato la storia di Hangar Bicocca, non è però l'unica caratteristica di Hangar. Poi, il bello di Hangar è il suo enorme spazio, che è bello tenerlo vuoto o riempirlo solo in occasione di mostre temporanee, in maniera sempre diversa. Nel 2010 è arrivata *la Sequenza* di Fausto Melotti, che è stata volutamente collocata in giardino. Quando Melotti ha realizzato l'opera nel 1981, voleva che fosse messa in esterno. Inoltre, è stata volutamente messa qui, quasi a dire, un maestro del Novecento ti accoglie e ti accompagna in un'arte di oggi, che è contemporanea. Sulla scelta, se in futuro ci sarà una collezione, io penso di no. Rispondendoti in maniera istituzionale, noi appunto, siamo uno spazio d'arte contemporanea, non un museo. Anche tutte le attività pensate sono giustificate, proprio perché Hangar Bicocca è qualcosa in movimento, noi siamo qualcosa di dinamico.

## Appendice B

### *Intervista a Gianluca D'Incà Levis, ideatore e curatore di Dolomiti*

#### **Contemporanee**

Casso, 14 aprile 2013

**S** **ara:** *Se vuoi iniziare a spiegarmi di cosa si tratta il progetto di Dolomiti Contemporanee e come mai ne stiamo parlando proprio a Casso, sopra la diga del Vajont.*

**Gianluca:** Sì, allora di solito io parlo a ruota libera, poi lascio spazio per le domande. Ora sono qui a Casso ma la mia politica è quella del migrante, io non volevo fermarmi in un posto. Infatti, sto già studiando le fabbriche per i prossimi anni. Ad ogni modo, stare qui, in termini generali, è la stessa cosa di andare a Sass Muss nel 2011 e a Taibon nel 2012, vuol dire prendere una fabbrica chiusa, morta e mostrare che si può aprire, se si hanno le idee. Uno degli aspetti interessanti del format è che io vado in un posto desolato e chiuso da dieci o vent'anni, metto in piedi una stagione di "ipercinetismo" espositivo, culturale e artistico ed ecco che il sito, come per magia, da morto diventa vivo. Durante tutte le cose che facciamo, porto tanta gente e tra questi ci sono delle persone che hanno degli interessi commerciali.

**S:** *Ecco, un aspetto sul quale mi sono interrogata è se una volta conclusa la mostra, questi siti dismessi ripartano.*

**G:** Sì, allora questo è il motivo, per cui l'anno scorso la Fondazione Nord-Est Europa con Passera [Corrado Passera, ex ministro dell'Economia, N.d.R.], mi ha dato un premio come

fabbricatore d'idee del Nord-Est. Questo è anche il motivo, per cui la regione Lazio forse studierà Dolomiti Contemporanee, come caso virtuoso nella ripresa del patrimonio d'archeologia industriale regionale, che è immobilizzato e non sanno come riutilizzare. Perché, cosa succede nelle fabbriche? Allora, per esempio, la scorsa estate, c'era questa occhialeria vicino alla Luxottica, che è stata uno dei miei cento sponsor. L'occhialeria era chiusa da due lustri e quando tu chiudi uno spazio e lo tieni chiuso a lungo, questo perde tutta la sua attrazione commerciale. Agli occhi della gente, la fabbrica chiusa sembra un falansterio abitato dai fantasmi. Se metti fuori un cartello con scritto, "affittasi", la gente non chiamerà mai, perché hanno paura, non sanno cosa c'è sotto e via dicendo. Se invece, ci fai tredici mostre, come le abbiamo realizzate noi l'anno scorso, è diverso. Di là del fatto artistico, per cui se ti studi le mostre, vedi che siamo un progetto serio nel network dell'arte contemporanea, una mostra ad esempio, era a cura della Fondazione Bevilacqua la Masa, oltre alla presenza di gallerie importanti. Tornando alla fabbrica, quando te ne prendi una, è un lavoraccio, perché non abbiamo molti finanziamenti. Per di più, la fabbrica è conciata male all'inizio, anche se io mi scelgo fabbriche in cui non devo lavorare nell'involucro edilizio. Insomma, ti prendi la fabbrica perché arrivi tu che ha un'idea, quella di Dolomiti Contemporanee è una bella parabola della creatività concreta...però dell'uomo! Per anni, tutti passano davanti a una fabbrica e non dicono nulla, oppure "che schifo, l'uomo scempra il pianeta, distrugge tutto!". Se invece, ci passo io, dico: "Che meravigliosa occasione di aprirla!". A me danno fastidio i posti chiusi, inoltre, mi piace la sua bruttezza, perché in effetti, la fabbrica di Taibon era anche brutta, a differenza di Sass Muss dell'anno prima, che era un posto meraviglioso. Quando vedo un posto del genere, mi viene subito la voglia di utilizzarlo, perché nelle Dolomiti non si può pensare di avere solo il cervo, che io inserisco negli stereotipi della comunicazione, o le storie degli elfi, il bosco. Le Dolomiti sono uno spazio antropizzato, con una valenza ambientale - naturale importante ma non bisogna lavorare su quegli aspetti lì, che sono il vernacolo e la tradizione, sennò non farai mai nulla di nuovo. L'arte contemporanea serve a destabilizzare gli stereotipi, altrimenti le Dolomiti sarebbero solo un posto per il turismo dei cliché. Io mi occupo di arte contemporanea, perché mi interessano le immagini nuove

di una cosa, non mi interessa continuare a vedere la cartolina delle Tre Cime. Infatti, nella nostra cartolina delle Tre Cime, si vede un ufo. Per la comunicazione, abbiamo realizzato un lavoro giocoso sui falsi, ma non è neanche giocoso. Segue sempre l'idea che è una responsabilità necessaria quella di generare delle immagini vive, cioè contemporanee, del luogo in cui vuoi lavorare, che è anche un soggetto, oltre che una casa. Anche se il termine casa mi fa abbastanza schifo, io vivo sempre nelle mie fabbriche e non possiedo una casa, per quello migro di fabbrica in fabbrica.

Perché va bene migrare, di fabbrica in fabbrica? E perché è bene, che esistano alcuni che vedono le cose, che gli altri non notano? Io l'ho vista, ho visto queste fabbriche.

La prima a Sass Muss nel 2011, quando l'ho vista, qualcuno ha detto "ma questo è scemo, è un polo chimico abbandonato da Montedison da vent'anni". L'industria e il piano industriale erano falliti in tutti i modi di riutilizzo e recupero. Se arrivano gli artisti, che sono i non pragmatici e i non concreti, cosa potranno mai fare loro, se non ci è riuscita l'industria? Ci si riesce, mettendo su un progetto come il mio, che ha una componente pubblica e viene letto come un dispositivo di azione che ha senso rispetto al territorio, non siamo di certo abusivi, che occupano le fabbriche. Si mette su un progetto, poi si vede se si ha la forza di portarlo avanti ed io ci sono riuscito.

Ti spiego meglio, rispetto a Taibon, che è più recente. L'anno scorso dopo una settimana che io me ne ero andato dalla fabbrica, dopo tutta l'attività, documentata che abbiamo fatto nell'estate, quattro attività commerciali si sono insediate stabilmente. Erano dei tipi di Taibon, dell'Agordino, che erano già presenti sul territorio, prima che arrivassi io. La fabbrica e quelle attività commerciali erano già sul territorio, invece, è come se non ci fossero state, perché la fabbrica non era letta come un dispositivo con un potenziale. Io non dico che mi scelgo fabbriche che possano essere riaffittate, ma diciamo che, se uno stabilimento ha la logistica funzionale per me, perché è tutto un cantiere continuo di allestimenti, di certo c'è l'ha anche per il lavoro. Le fabbriche che scelgo, devono avere anche altre caratteristiche, perché devo poterci allocare dentro una residenza, devo costruire un bar. Queste fabbriche però sono degli organismi, che possono diventare espositivi, ma devono anche tornare a essere quello per cui sono stati progettati.

**S:** Tu svolgi quasi la funzione di mediatore, fai rivedere al mondo questi luoghi chiusi.

**G:** Io non la chiamerei mediazione, ma comunque, attraverso l'arte e la cultura, che sono teoricamente inutili, creo un momento di euforia e di visibilità del bene, che poi è propedeutico al suo reimpiego. Per un periodo breve di tempo lo rifunZIONALizzo, gli cambio completamente la destinazione. La storia della destinazione è però una sciocchezza, perché in realtà io lo faccio vedere attraverso uno strumento, che è il mio, ma non esistono strumenti o pratiche settoriali. Io lavoro con i curatori e con i musei ma anche con Confindustria e con ottanta industrie delle province qui attorno, non è che o fai l'arte o la produzione. Io, infatti, faccio la produzione culturale, il sito si riattiva produttivamente attraverso la cultura e questa si chiama *produttività culturale*. In più, c'è anche la *produzione culturale* secondo me. Siccome non ho soldi da dare agli artisti, per fare le opere gli fornisco i materiali, le tecnologie, gli scarti produttivi di tutte le aziende partner o sponsor, che di solito non mi danno soldi. Con queste cose, gli artisti realizzano le opere, con cui noi facciamo le mostre. Questa è un'altra forma di produzione culturale, in cui io associo questi due poli, che soprattutto nel Nord-Est sono antagonisti. Da un lato la cultura, dall'altro l'imprenditore del Nord-Est che è un ignorante, che sta nell'industria e non sa un cavolo di arte, così pensano alcuni operatori culturali. E loro, alcuni di questi imprenditori dicono, di là ci sono gli artisti, questi smidollati! Invece no, nel mio caso il rapporto tra queste due cose è molto concreto. Credo che serva a togliere un pregiudizio, evitare questa settorialità che chiude. La mia anti settorialità apre invece.

Per tornare a quello che è successo a Taibon, dopo che sono andato via, hanno aperto una fabbrica di calzini, una logistica della Luxottica, un'impresa di pulizie, un commerciante di biciclette ed erano tutti miei sponsor dell'estate! Tutte persone che sono entrate, che hanno visto il processo, che sono rimaste lì tre mesi. Con il progetto sono riuscito a entrare anche nella comunità. Quando si arriva all'inizio in una piccola comunità delocalizzata, siamo considerati marziani e alieni. Inizialmente c'è una resistenza, perché non si capisce di cosa si tratti, questa barriera poi la sconfiggi. La cosa

importante è creare ragionamenti coordinati, l'arte non è più letta come una stranezza, la gente viene e poi, è quasi inevitabile che scaturiscano quel tipo di relazioni lì.

Ieri sono stato a Sass Muss, dove le mie attività le ho finite nel 2011, ma in realtà si può dire che non siano ancora finite, perché un mio sponsor di Taibon si è interessato agli edifici più importanti di Sass Muss. Ora io, continuo a fare questa cosa, che tu hai definito mediazione ma che in questo caso lo è anche, perché vado a presentare questo imprenditore al sindaco e alla proprietà. Perché cerco di mettere in relazione queste persone? Perché voglio che il sito riparta grazie a me, affinché la mia azione sia considerata utile. Voglio declinare l'arte e la cultura in un'opzione utile, non voglio che sia rimanga chiusa in quel ghetto da un imprenditore né che si chiuda da se stessa. Non voglio che i curatori pensino di fare arte in antagonismo alla mera produttività, innanzitutto perché non si garantiscono le risorse e poi, continua con questa logica inutile.

**S:** *Credi che Dolomiti Contemporanee sia diventato un format esportabile anche fuori dall'ambiente dolomitico, così fortemente caratterizzato? Ossia credi che ci possa essere un'altra persona, altrove che seguendo la tua metodologia, possa arrivare agli stessi risultati?*

**G:** Io lavoro in un modo molto personale, quindi credo che il format vada bene, ma se non sei forte abbastanza come persona, non puoi andare avanti. Un progetto di questo tipo è molto complesso da mettere a punto, da una partenza informale. Io ho messo insieme un gruppo di soggetti, tra cui venti amministrativi. In realtà però, sono stato io ad avere l'idea, passando davanti a una fabbrica, perché le Dolomiti diventavano Unesco e volevo lavorare su questo bene, in modo contemporaneo. Non basta voler recuperare i siti quindi, non centra l'archeologia industriale o meglio, serve anche questa, ma non è il mio interesse primario. Fondamentalmente è una volontà che si incarna in un progetto, quindi o sei forte abbastanza per riuscire a farlo o non è il format la risposta. Il format è giusto, comunque, per quello ti dicevo che ora ci sono i contatti con la regione Lazio, perché sembra una modalità intelligente, per di più in un'epoca di crisi. Non voglio dire adesso,

che io ho inventato un format, esiste in tutto il mondo questa modalità, siamo solo noi in Italia che siamo fermi ancora al Medioevo.

**S:** *Perché pensi che in Italia o nel nord est si faccia fatica a dare spazio a questi progetti?*

**G:** Penso che, non siamo capaci di governare le nostre cose, com'è evidente ora. Penso inoltre, che non ci siano tanti progetti seri e agguerriti. Non voglio neanche tanto pensare ai motivi, per cui non c'è nessuno in Italia che realizza, quello che faccio io. Ci sono progetti che hanno recuperato siti, ma magari avevano alle spalle una fondazione o un budget. Non è quindi, una questione di soldi ma d'intenzionalità progettuale. Devi essere disposto a fare questa cosa, non è che io faccio lo spiritoso. Dato che non hai budget o un sistema di organizzazione organico e costituito, questo progetto deve essere sostenuto ogni minuto. Io lavoro con i volontari e secondo me, questa cosa è importante, perché dei venti giovani che mi hanno aiutato negli ultimi due anni gratis, poi cinque hanno trovato lavoro, grazie al network avendo svolto un'esperienza.

A proposito di settorialità, sopra Belluno c'è un rifugio molto grande e chiuso, che è diventato una base per un'antenna. Questa cosa mi da fastidio. Due mesi fa, ho chiesto alla proprietà di dipingerlo tutto, con Ericailcane e altri due o tre writer. Stessa cosa vorrei fare della diga qui, l'anno scorso ho chiesto ai sindaci di darmela per dipingerla. Non è un'operazione grafica, è culturale. La diga non deve essere per sempre una lapida, deve diventare un'altra cosa. Fermo restando che la grafica non m'interessa, quindi quando forse riuscirò ad avere l'ok, non la dipingerò neanche probabilmente. Quello che m'interessa è che per arrivare a dipingerla devi fare dei passaggi. Innanzitutto, prenderti Casso e me lo son preso; poi dipingere altre cose, perché devi dimostrare che quando dipingi, non sei un "forsennato spotacciatore". Devi generare un'attenzione e creare dei casi a favore.

Il rifugio con l'antenna è un caso a favore, perché ho avuto tutti i permessi, poi sono andato in soprintendenza, dove pensavo, mi avrebbero respinto. La soprintendente di Ravenna, Ferrara, Forlì e Rimini e ad interim per il Veneto Orientale, è una persona intelligente, che è consapevole di essere a capo di una struttura letta come reazionaria,

un po' come per la Fondazione Dolomiti Unesco. Questi sono enti di governo e controllo che tendono a bloccare i beni per tutelarli. Invece io no, per tutelarli, tendo a farli vedere e a lavorarci culturalmente, per svincolarli. Non sempre ci s'intende eh, perché io posso sembrare un "mujaheddin" all'inizio, un anarcoide. La soprintendente mi ha ascoltato per un quarto d'oro e poi mi ha detto: "Bellissimo!Questo lo facciamo subito!" e poi ha rilanciato, "Anzi, mi piace la modalità culturale di approccio e vorrei che lei si occupasse di parte del patrimonio della Soprintendenza". Non è che me l'ha regalato il patrimonio, mi ha detto che però, a Rimini c'è la Rocca di San Leo e mi ha proposto un progetto lì. La soprintendente mi ha sorpreso, perché è intelligente e ha rilanciato una proposta. Ha capito che io non vado a sporcare ma che cerco di portare attenzione, in quel luogo là chiuso da vent'anni, dove anche una cordata di industriali bellunesi sta tentando di rilanciare la stazione "Alpe del Nevegal", abortita a livello turistico. Nell'operazione di rilancio, io entro con un'azione mediatica, che può sortire degli effetti. L'altro giorno ho incontrato una persona con dei soldi, che quando gli ho mostrato il progetto del rifugio, mi ha detto "che bello, l'ho vedo da quando sono bambino, io me lo compro!". Ecco magari non se lo comprerà, o forse sì; la cosa importante è che io riesca a smuovere e scaturire qualcosa. Queste cose le faccio, non perché avrò una provvigione, ma perché se questi siti ripartono, è merito mio e dell'arte, inoltre, io sono preso sul serio. Anche per il rifugio, non m'interessa l'operazione di dipingerlo in sé, voglio dichiarare ufficialmente che è chiuso, per creare le condizioni affinché sia riaperto.

Queste sono tutte casistiche a favore del mio progetto. Inizialmente, dietro c'era solo il mio lavoro, non avevo esperienze. Nel 2011 nei primi mesi, sono stato fortemente osteggiato da molti, che non credevano nel progetto, semplicemente.

Per tornare alla domanda, non è solo questione di format, è la forza di sostenere un progetto, teoricamente impossibile. A Taibon l'anno scorso, avevo solo 30.000 euro su 200.000 che mi servivano, alla fine sono riuscito a risparmiare sui costi. Bisogna avere la voglia di lavorare duramente, perché ogni euro devo risparmiarlo. Per questo, creo le reti funzionali con cento soggetti, perché il falegname mi può costruire il bancone del bar gratis, nonostante ci metta 4.000 euro di lavoro, perché io l'ho convinto. Poi cosa

succede, ho richiamato quel falegname di Taibon a Casso, in cui avevo un budget per riaprire lo spazio, e l'ho fatto lavorare, come con alcuni degli altri sponsor che mi avevano aiutato altrove.

A Taibon, c'erano le perdite dal tetto di acqua, la proprietà non aveva soldi per metterle apposto, perché hanno un patrimonio dismesso immobile che non frutta, dove perfino io, posso andare bene. Allora, ho deciso di fare un accordo con la proprietà, dicendo che avrei trovato uno sponsor che mi riparasse il tetto. Con lo sponsor, mi ero messo d'accordo che una parte piccola del pagamento gliela avrebbe dato la proprietà, l'altra parte gliela avrei dato io, se avessimo trovato degli affittuari, dopo la conclusione delle mostre. Mi sarei trattenuto la prima mensilità dell'affitto, riuscendo a pagare lo sponsor. Se così non fosse stato, ho detto allo sponsor che avrebbe perduto i soldi. Io non posso sapere come andrà, però ho rischiato sul fatto di riuscire ad affittare il sito. Poi effettivamente, ci siamo riusciti e gli ho dato i soldi. E' tutto un lavoro per trovare le soluzioni, che, di fatto, a primo sguardo non esistono.

**S:** *Hai una capacità di convinzione fuori dal comune eh.*

**G:** Sì, altrimenti non riesci a tenere in piedi un progetto così. Serve aggressività per fare i contatti, altrimenti non riesci a continuare.

Ovviamente, poi mi interessano molto i rapporti con le realtà istituzionali, il MARt di Trento, l'Hangar Bicocca. Questi musei, da un certo punto di vista, mi fanno anche un po' ridere, perché si permettono certe inerzie, che io non potrei mai. Non è che voglio insegnare a loro una modalità di lavoro, è diverso. Certo, mi fa un po' ridere che adesso dopo meno di due anni di lavoro, io li ho come interlocutori, ho anche la Soprintendenza, la Fondazione Dolomiti Unesco, con la quale sto facendo un progetto. Nei prossimi mesi, infatti, verranno approfonditi i temi dell'arrampicata, le pratiche legate al territorio ma mai in modo retorico. La Fondazione Dolomiti Unesco è un organo che controlla e difende, all'inizio mi ha dato uno sterile patrocinio, adesso sto riuscendo a lavorare con le reti funzionali, che è il sistema con cui le Dolomiti Unesco si disloca operativamente nelle provincie e quindi, io riesco ad avere un finanziamento. Mi daranno 30.000 euro per fare

le mostre qua, perché io mi occupo del bene in chiave contemporanea. Per me è una grande felicità, perché io non voglio essere letto bene solo dal network dell'arte contemporanea.

A me poi, fa molto piacere che ci siano delle persone che fanno delle tesi sul mio progetto, perché vuol dire che il caso ha valore. Il progetto è molto concreto, non è che l'arte è solo roba per poeti, c'è sempre una progettualità. Anche l'artista che il mattino si mette un calzino rosso e uno giallo, perché è sbadato, quando crea la sua opera è molto determinato e definitivo nelle scelte.

**S:** *Che cosa bolle in pentola per l'estate 2013?*

**G:** Il mio progetto è sempre stato localizzato in Veneto, tutte le mie fabbriche che ho fatto, erano in quella regione. Continuerò la politica del buon migrante, perché mi sto facendo un abaco e ogni giorno io cerco spazi. Non mi interessa quello che fanno altri curatori, non che ce l'abbia con loro, è proprio diverso il mio ruolo. Non è che mi cerco uno spazio, che è uguale a un altro, per farci una mostra. Questa cosa non mi interessa, mi interessa uno spazio che non ha configurazione e va riconfigurato attraverso l'arte, quindi vado in giro a cercare luoghi, che secondo me sono particolarmente significativi e che hanno un grande potenziale inespresso. Lo spazio di Casso è un luogo con un enorme potenziale, rispetto a tutto quello che ci siamo detti, quindi qui voglio fare un lavoro. Questo spazio è arrivato, perché il Sindaco mi ha visto operare a Sass Muss e ha deciso di affidarmi la gestione. Io questa estate voglio lavorare qua a Casso, perché per lanciare questo spazio ci vuole forza. Questa sarà la mia fabbrica per quest'anno, non riesco ad aprire una fabbrica in Veneto. Farò altre cose, sto attivando molte partnership.

Ora sto lavorando su diversi progetti piattaforma, che sono la mia strategia culturale, dentro dei quali si collocano gli eventi. Uno di queste progetti è l'acefala Candidatura di Venezia con il Nord-Est a Capitale della Cultura 2019. Come forse avrai visto Venezia si è appena ritirata. Questa è una cavolata, perché c'è gente che ci lavora da un anno, io da un po' di tempo.

La Candidatura è un'opportunità molto importante, non si vincerà mai perché hanno dormito. Venezia ora si è ritirata e si sta lavorando per vedere se la città capitale, a cui sarà associata la Candidatura, sarà Bolzano o Trieste. Io sto lavorando in entrambe le città, ho all'attivo dei progetti. Che cosa centro io con la Candidatura? Centro, perché ho un'idea. Secondo me le Dolomiti sono uno spazio di cerniera geo-culturale tra, fino a che c'era Venezia la Serenissima, e la cultura Mitteleuropea. Le Dolomiti sono l'unica zona di contatto fisico tra Veneto, Trentino Alto Adige e Friuli Venezia Giulia. In tutte e tre le regioni io lavoro, in Veneto per i due anni precedenti, in Friuli perché c'è Casso e in Trentino, perché ho molti artisti e gallerie e ora sto iniziando ad avviare dei progetti in partnership con MARt, Museion (Museo Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano) e Muse (Il nuovo museo della scienza di Trento). La Candidatura è una piattaforma che serve a mettere in luce, le attitudini innovative di un territorio. Venezia era quindi già una candidata sbagliata, perché è da sempre una capitale della cultura, non ha bisogno della Candidatura. Invece, si poteva dare la possibilità a Bolzano e a Trieste, che sono due capitali, ma in Europa non lo sanno, di fare da capofila nella Candidatura per questo territorio. Ora l'equilibrio del territorio è da rifare e rimane poco tempo, ormai. Comunque sono contento, perché, che sia Bolzano o Trieste, sono due città più vicine alla zona dolomitica, quindi l'inerzia si avvicina a mio favore. Io comunque, sto già lavorando con delle realtà culturali importanti del Friuli, perché continuo a tessere le mie reti.

Un nostro partner di quest'anno sarà *Trieste Next*, un festival di cultura scientifica di Trieste, con cui gemelleremo. Quando ci sarà il loro festival, a settembre, faremo un evento a Trieste, dove mi hanno anche offerto una fabbrica del porto, che non credo che accetterò, perché non ho tempo. Poi, dato che il tema del festival è l'acqua per quest'anno, faremo una mostra con questo tema, qui a Casso, con la loro partnership.

Un'altra partnership è quella con *Pordenone Legge* in Friuli, regione dove sto anche cercando i soldi, in Provincia e in altri enti, per implementare la mia rete culturale e di copertura economica, anche in questa regione. Devo fare un grosso lavoro, questo è anche il motivo per cui non posso occuparmi di una nuova fabbrica, in Veneto.

A Casso invece, non potrò organizzare dieci mostre in contemporanea, come l'anno scorso, ma ho iniziato a lavorare con tutti i Comuni della Valcellina. Questo spazio può funzionare bene, perché alla diga arrivano ogni anno 200.000 visitatori che io devo riuscire a portare qua, per comunicare il concetto che in questa valle, non esiste solo la diga. Tutti i comuni della Valcellina, Cimolais, Claut sono ancora meno considerati di Erto, che nella sfortuna, ha la diga. La gente arriva dall'A27, vede la diga e torna indietro, non penetra nella Valcellina che è bellissima. Io ho associato subito tutti i comuni con il progetto, che prende il nome di "Il nuovo spazio di Casso e la Valcellina". La residenza sarà spalmata su tutto il territorio, a Claut il sindaco mi offre un vecchio Mulino, a Cimolais mi danno la foresteria del parco delle Dolomiti Friulane. A Casso ci sarà il collettore principale ma da Claut e Cimolais, potranno venire fuori dei lavori e gli artisti potranno andare dappertutto, creando una sorta di residenza diffusa. Le mostre più importanti saranno qui, perché Casso è il centro, poi di là, in Veneto ho per le mani fabbriche bellissime per il futuro.

Quest'anno andremo comunque in spazi significativi, uno di questi è il Castello di Andraz, che è un posto formidabile, chiuso da molti anni. Quello spazio è incredibile e non si può permettere, che vengano organizzati solo eventi folkloristici. Al Castello di Andraz, sarà evidentemente un'operazione da Dolomiti Contemporanee, perché quello è uno spazio che è sempre stato chiuso, ora riapre e va rinfunzionalizzato. Quello non sarà un mio spazio permanente, in questo momento devo lavorare a Casso. Negli altri luoghi farò delle mostre singole in luoghi singoli che mi interessano. Continueremo a Cortina con il Museo Rimoldi, che è un museo d'arte moderna, ma che grazie alla nuova direttrice si è aperto al contemporaneo. L'anno scorso ho curato una mostra al Museo delle Regole, che è uno dei musei del Polo Ampezzano, che fa capo al Rimoldi. Quest'anno lavoreremo nel museo Paleontologico, che fa sempre capo al Rimoldi. Come l'anno scorso per il Museo delle Regole, il Museo Paleontologico è un museo tematico. Questi tipi di musei vanno benissimo ma se ci collochi degli artisti contemporanei, si creano dei contrappunti interessanti. Sono interessanti il dialogo e le relazioni che si instaureranno tra loro.

La prossima mostra che farò a Casso la realizzerò in collaborazione con la Fondazione Dolomiti Unesco. Da un po', ho iniziato a lavorare cooperativamente con la Fondazione invece, che avere uno sterile patrocinio, perché ha capito che io qui parlerò di montagna e della cultura del territorio. Stessa cosa farò a Cortina, dove ci sono i fossili di questa enorme barriera corallina che sono le Dolomiti. Anche lì farò un lavoro Unesco, in seno a questo territorio.

A Casso non si farà un museo, ma un motore per realizzare un centro per la cultura contemporanea della montagna. Vorrei produrre immagini non reazionarie, non retoriche.

*S: Ora vorrei chiederti, secondo te, il progetto ha dei punti di debolezza?*

**G:** No, non credo che ci siano punti che indeboliscano il progetto. I veri punti di debolezza concreti sono quelli su cui lavoro. Ad esempio, al progetto lavoro con una serie di amici e volontari ma non c'è una struttura, un organigramma stabile, perché per ora non me lo posso permettere. Anche la struttura economico-finanziaria che supporta il progetto non esiste, in sostanza. Io ho costruito un'architettura, uno scheletro di sostegno che è molto articolato e vasto e tiene dentro soggetti eterogenei, di varie tipologie, che mi permettono di realizzare delle cose. Solo che non ho un finanziamento di 300.000 euro l'anno che mi servirebbe. Questo è un punto di debolezza o...è un punto di forza? Entrambe le cose credo, perché io ci sono riuscito lo stesso, quindi il punto di debolezza è divenuta la forza. Credo che, se il progetto non avesse questa debolezza strutturale di base, non avrebbe nemmeno la forza, perché sarebbe pagato. Così facendo invece, il progetto è una pratica informale, è fatto da noi, è nata da me e non dalla Regione. Poi la Regione l'ho convinta, però a me servirebbero più soldi. Ad ogni modo, loro mi danno i soldi, perché il progetto gli fa comodo, perché io vado in certi posti disgraziati e li riporto all'attenzione del pubblico.

Dal mio punto di vista, lo stato deve darmi i soldi. Solo in Italia, esistono i musei super finanziati, che comunque vanno male o null'altro. Non abbiamo né le Kunsthalle, né i Kunstverein e gli associazionismi fanno ridere, perché non hanno forza di imprendere.

Credo che questo progetto sia un'impresa culturale, per questo, pretendo che sia sponsorizzato a livello pubblico, intendo io. Siccome poi non basta, devo andare a cercarmi tutti i partner privati che mi servono. E' pur vero che tutte le amministrazioni sono in crisi, infatti, per certi vincoli, il Sindaco di Erto e Casso non può darmi il budget per sostenere lo spazio. Qui, io mi sono guadagnato la possibilità di lavorare su questo spazio ma se non trovo il modo di farlo girare...

**S:** *Credi che il progetto ancora non abbia una forte struttura?*

**G:** Forte struttura... dipende. Secondo me ha una fortissima struttura culturale, una forte identità a livello artistico e di concept. E' tutto molto chiaro, il format è chiarissimo. Rispetto a questo, non c'è un'adeguata copertura economico-finanziaria e questa è la debolezza. In parte, questa sua debolezza strutturale, è anche la sua forza, perché è così che io ho avuto modo di dimostrare questo progetto. Se ci sono riuscito pure io, senza soldi, con gli artisti, vuole dire che non è che per nulla scritto che questi siti sia finiti e non recuperabili. Secondo me, non mancano i quattrini, mancano le idee, e non è che io questo lavoro l'abbia fatto per vent'anni. Ho preso una fabbrica, l'ho riaperta, ho acceso la luce, ho fatto la residenza. La furbata è stata farlo nelle Dolomiti, che sono diventate Unesco. Questo posto è talmente spettacolare e stimolante, che quando porto gli artisti qui, da tutta Italia e dall'estero, sono felici, perché sono circondati da stimoli e hanno un sacco di cose da fare. A Milano fanno cento mostre, il panorama è un po' saturo.

**S:** *Come si relazionano gli artisti con lo spazio?*

**G:** Eh mi tocca tenerli, perché vorrebbero tutti uscire e andare là (N.d.R. *Il Monte Toc*). Per fare una mostra dentro, ho dovuto imporre delle scelte. Ho dovuto mettere dei paletti, perché io non voglio impedire che un'artista si faccia coinvolgere dalla tragedia ma non voglio neanche, realizzare un dispositivo di ricerca, che lavori solo sulla diga. Voglio dire che qui è necessario parlare d'altro.

**S:** *Che fine fanno tutte le opere prodotte a Dolomiti Contemporanee?*

**G:** A me onestamente delle opere non mi importa un granché, nel senso che non voglio collezionarle, non voglio diventare un museo, mi sono fatto lasciare anche poche cose. D'ora innanzi lavorerò sull'archivio, ogni artista che passa lascia qualcosa, anche solo un disegno, ma questo serve per l'archivio. Quello che mi interessa, è che le opere vadano in circolazione, perché sono realizzate da noi, con noi. Se le opere vanno in giro, portano in giro il nostro nome. Tieni presente, che non mi interessano neanche le Dolomiti in realtà, mi interessa il modello, le pratiche. Il mio progetto ha a che fare con questioni di verticalità, è simile all'arrampicata, in opposizione al modello orizzontale, che io chiamo "il Polesine psichico"! Ora lavoro qua e mi rafforzo, ma potrei anche andare a Berlino un giorno. Non voglio che gli artisti diventino degli eremiti nelle Dolomiti, non è un progetto locale, fin dall'inizio si è distinto a livello nazionale, perché ha delle attitudini di apertura, dei caratteri universali.

Poi, voglio andare a costruire partnership dappertutto con soggetti che abbiano elementi dinamici. Sarebbe bello, fare delle partnership con altre zone. Ad esempio, mi sono venuti a trovare tre direttori di alcuni musei delle zone dei Pirenei Francesi, che è una zona montuosa vicino a Marsiglia, che quest'anno è Capitale della Cultura Europea. Anche loro lavorano in una zona montuosa, anche loro hanno le residenze, quindi l'anno prossimo probabilmente gemelleremo. Questa cosa è interessante, perché mi interessa dichiarare che non esiste la delocalizzazione geografica, che non ha nulla a che fare con la centralità della qualità di un'offerta culturale. In sostanza, un progetto ha senso se esiste chi è intelligente, non importa, dove sia localizzato. La mia non è la ribellione della periferia ma credo che non esista nessun privilegio della città metropolitana, solamente che lì ci sono più servizi e qui no. Le Dolomiti sono un luogo vergine, questo è ciò che mi interessa molto.

Detto questo, il progetto non è stato improvvisato, ci ho pensato a lungo. Potevo anche scegliere di rivolgermi a Bolzano o a Trento, dove sono più svegli, ma volevo garantirmi la paternità del progetto, perché ci credevo. I punti di debolezza non ci sono, non perché siamo corazzati e imbattibili, ma perché il progetto è ben pensato. Le debolezze strutturali di cui ti ho detto, quelle sì spero, nonostante la crisi nel mondo e nella galassia,

che passino, anche se è difficile. Ad ogni modo, la Regione Veneto ha già messo a bilancio 70.000 euro per due progetti di comunicazione, un catalogo finalmente e una rivista web. Adesso devo vedere se accettare, perché lavoro solo alle mie condizioni, se posso avere il controllo completo della cosa. I soldi per le attività invece, me li sto cercando. La provincia di Pordenone mi aiuterà, il comune mi aiuta. Sto lavorando con altri enti, per avere altri finanziamenti. E poi c'è la Candidatura, non si vincerà mai, ma penso sia un'opportunità per mostrare una progettualità del territorio che io ho.

**S:** *Casso può essere un simbolo della riuscita del tuo progetto, una soddisfazione?*

**G:** Io questo posto non lo volevo e non sono mai soddisfatto di nulla. Voglio solo andare avanti con il progetto, non mi soddisfo. Questa invece che essere una soddisfazione, è un'evidenza del fatto, che il progetto prende del credito. Il format è logico e può crescere ancora moltissimo.

**Intervista a Alessandro Casciaro, Galleria Goethe Bolzano**

Treviso, 23 maggio 2013

**S**ara: Raccontami un po' l'esperienza con Dolomiti Contemporanee, come sei venuto a contatto con il progetto?

**Alessandro:** Premetto che, con Gianluca ci conosciamo già da diverso tempo, per cui il nostro rapporto di lavoro non è nato con questo progetto. Forse, ci siamo conosciuti in occasione di qualche fiera d'arte, avevo partecipato a una fiera qua a Bolzano, probabilmente di persona ci siamo conosciuti là. Comunque, io già conoscevo la sua iniziativa. Quando mi ha invitato, mi ha chiesto se c'era la disponibilità di partecipare a questo progetto di Taibon, se avevo qualche artista che poteva essere interessato, il cui lavoro poteva adattarsi. Questo è anche importante, perché non tutti gli artisti possono partecipare a questi eventi, bisogna anche differenziare. Chiaramente lui conosceva anche il lavoro di Hubert [Hubert Kostner, N.d.R.] e alla fine entrambi siamo convenuti su di lui, perché appunto, è un'artista che ben si adattava e che ha interpretato poi, bene lo spirito di questo evento. Da lì è nato tutto. Con Hubert abbiamo fatto un sopralluogo e il bello del suo modo di lavorare è che non ha portato un'opera già finita, ha interpretato diciamo, il luogo e questo è stato un po' il valore aggiunto di tutta l'operazione. Il suo è stato un lavoro soggettivo e affascinante perché ha messo insieme questo edificio industriale, con un'installazione che riprende il luogo della valle di San Lucano, ai piedi di questa parete rocciosa, l'Agner che è la più alta delle Dolomiti. Lui ha ripreso un po' il tema della scalata e diciamo che, il lavoro di Hubert Kostner è molto diversificato, però il

nocciolo principale è la reinterpretazione della montagna ai nostri tempi, come è trasformata la montagna dall'uomo, quali sono le relazioni tra l'uomo e la natura. Lui vive proprio in montagna, quindi questo soggetto, lo sente proprio, lo vive in tutti i sensi, non farà magari le scalate estreme, però vive in montagna ed è partecipe di tutte le stagioni, anche dell'inverno, come dei periodi in cui c'è maggior turismo.

**S:** Sì, infatti, avevo visto online che lui rappresenta come la montagna è vissuta, anche quando è rappresentata come un luogo da cartolina, un cliché.

**A:** Sì esatto. Diciamo che, la sua opera riguarda tutto quello che ruota intorno all'uomo e alla montagna, al turismo e la montagna. Lui ne fa una propria interpretazione, che non per forza deve essere un'accezione negativa, il classico "Ah, com'era bella la natura incontaminata", anzi, lui cerca di coglierne tutti gli aspetti, sia quelli negativi sia positivi, dell'influenza dell'uomo sulla natura. Questo è un dato di fatto, non è che possiamo sempre immaginare che la natura rimanga intonsa. L'Agner (2012), è stata anche una reinterpretazione di questo evento, la scalata di Arnold Messner, la prima invernale che fece, mi sembra, negli anni Settanta. Riprendendo, reinterpretando il luogo, in funzione però, di un evento in cui l'uomo ha lasciato un suo segno. Ogni volta che l'uomo passa in un luogo alpino, lascia un segno ma in genere nella natura, Hubert lo fa sulla montagna, perché vive lì, fosse nato e vissuto al mare, avrebbe probabilmente reinterpretato il suo luogo di vita. Un punto di vista è quello, nel momento in cui l'uomo passa lascia comunque un segno, che sia grande o piccolo. Lui quest'aspetto, l'ha rivisto e l'ha anche estetizzato. In fin dei conti, questa distesa di pietra bianca che è il letto del fiume e con il puntino rosso della corda, era anche esteticamente bella. Dal vivo, percepivi lo spazio a 360°, quindi l'installazione rendeva molto, c'erano anche una certa forza e violenza, che poi sono la rappresentazione di quella reale della natura. Vista da lontano qualcuno poteva pensare, "Ma cosa è successo lì, c'è stata una frana?". Questo è quello che lui voleva anche far percepire, che la natura può essere anche violenta, non è tutto bello da cartolina. Poi quel puntino rosso era proprio invece, quasi l'elemento di disturbo, che significava "Eccolo lì, il segno dell'uomo sulla natura". Poi, l'idea della palla, insomma c'è

anche un aspetto un po' ludico. Bisogna sempre vedere l'opera di Hubert anche da un punto di vista ironico, non per forza deve avere sempre un'accezione impegnata. E' bello anche quando l'artista ci mette un po' d'ironia, vede le cose anche in un modo, un po' dissacrante. Questo era un po' per capire il lavoro di Hubert e per capire come siamo arrivati a fare quello.

Dal mio punto di vista di gallerista, io vivo con l'arte nel senso che, cerco di rappresentare nel mio spazio valori dai contenuti estetici anche miei, soggettivi. Quello che espongo io, mi piace! Parallelamente, devo sempre fare un discorso anche commerciale, perché io vendo l'arte e lo stesso vale anche per l'artista, perché chi lavora con me, lo fa anche per avere un rientro economico, per andare avanti. Faccio un lavoro diverso rispetto a quello di Dolomiti Contemporanee. Dove sta un po' il trait d'union di queste due cose. Dal mio punto di vista, diventa interessante la collaborazione con Dolomiti Contemporanee, perché mi permette innanzitutto, di realizzare un mio artista, che io rappresento. Inoltre, oltre a far girare il nome di Hubert, in questo caso, facendo pubblicità e dando visibilità, soprattutto trovo un luogo, che mi permette di realizzare un'opera che in galleria, difficilmente riuscirei a fare. Questo è il senso della cosa. Nel senso che, difficilmente un'opera del genere [Agner, 2012, N.d.R.] ha una valenza economica, perché è un'installazione *site specific*, fatta altrove probabilmente non avrebbe neanche più senso, né si può venderla, di fatto. Dolomiti Contemporanee mi permette di presentare l'artista in modo più ampio. Hubert fa un lavoro che va dalla cartolina, dalla miniatura, fino al grande formato, Taibon era un'occasione per presentare un'opera diversa, un'installazione, che io qui non avrei potuto fare. Alla fine qui sta il bello di questa collaborazione, a Gianluca permette di portare avanti un suo percorso e a me, di portare i miei artisti fuori dalla dimensione della galleria, dandogli una visibilità che altrimenti non potrebbero avere.

**S:** *Vengono spesso organizzate iniziative del genere, in cui tu hai modo di mostrare un'artista a 360° o sono abbastanza sporadiche?*

**A:** No, no, questo no. Non sono iniziative che capitano tutti i giorni. Inoltre, non è facile trovare sempre l'artista adatto per l'iniziativa. No, non è semplice, infatti, sono occasioni che vanno prese al volo, nel senso che, ci vuole anche la fortuna che si combinino una serie di fattori. In questo caso, con Hubert ha funzionato, perché c'è di mezzo il discorso della montagna, perché Gianluca ha trovato i mezzi per realizzare la cosa. O viceversa, devono esserci dei soldi che possono permettere la cosa. Se tutto torna, allora si può provare. A volte non si riesce, perché viene a mancare uno di questi fattori, ecco.

**S:** *Riguardo alla galleria, la mia opinione è che, ci sia un'idea un po' diffusa che non tutti entrino in una galleria, un po' forse per paura o timore. Soprattutto chi non se ne intende d'arte, non entra liberamente, diciamo solo per farsi un giro. Tu che sei gallerista, me lo puoi confermare?*

**A:** E' proprio vero invece, è proprio così. Questo è da sempre. Nella galleria, io sono di seconda generazione, mio padre ha aperto l'attività negli anni Sessanta, l'anno prossimo festeggeremo i cinquanta anni di attività. Con mio padre (c'è uno spettro abbastanza ampio sulla clientela), su quest'argomento ne abbiamo sempre parlato. E' vero a tutt'oggi, non è automatico che qualcuno entri nella galleria. La galleria è aperta, non è mica che uno debba pagarmi un ingresso o sia obbligato ad acquistare qualcosa, anzi è uno spazio come un museo, in teoria, dove ognuno può farsi il suo giro, guardare e poi dare il suo giudizio. Però è anche vero, che c'è tanta gente che fa fatica a entrare o comunque, ha quasi paura perché non sa come affrontare l'ingresso, non sa se deve pagare. Molti lo chiedono eh, se devono pagare. Oppure, si sente quasi obbligata a dover acquistare qualcosa. Quindi è vero, c'è una sorta di remora a entrare nei luoghi, dove si vende arte. In realtà, a noi fa piacere, più gente entra più è una soddisfazione. Il cliente che acquista arte lo sa benissimo, è consapevole di ciò, per cui lo fa liberamente, entra tranquillamente. E' vero che esiste questo muro da valicare, da superare. Mentre magari, in una manifestazione come Dolomiti Contemporanee arriva anche il curioso, perché sa benissimo che lì, non li possono vendere nulla. Comunque confermo questa tendenza del pubblico.

**S:** *Tu come gallerista, pensi che avere lavorato in un progetto del genere, serva ad avvicinare i diffidenti?*

**A:** No beh, adesso non penso che uno che è andato a Taibon, associ la mia galleria e poi venga.

**S:** *No ma intendo un po' in generale.*

**A:** No, ma lì è solo una questione di spiegare. Non so in che modo si possa farlo, la gente deve capirlo. Non saprei qual è il modo.

**S:** *Gianluca mi diceva che, inizialmente, la gente del posto era abbastanza diffidente, che partecipava all'evento più persone da fuori. Poi, quando si è visto che il progetto era "innocuo", si è sciolta questa diffidenza, che credo nasca nei confronti delle cose che non conosci, da cui si tenta di difendersi per paura.*

**A:** Questo sicuramente può essere. Taibon è un posto sperduto, posso immaginare che la gente del posto sia stata diffidente, pensando a cosa facevamo lì. Quando abbiamo allestito l'installazione, è venuto fuori un mezzo casino, la gente diceva "Ma cosa fanno lì? Buttano le pietre, rovinano tutto, spaccano tutto!". Questo è un po' il pensiero del popolo, che non capisce, non sa di che si tratta. Quando però, hanno iniziato a vedere che è arrivata un sacco di gente, che tutto sommato qualcuno ci ha anche un po' guadagnato, si era formato un po' di movimento in questo paesino. La gente ha capito che forse, poteva essere qualcosa di positivo e si sono avvicinati anche per quello. Tutto sommato, bisogna dare atto a Gianluca, che con queste iniziative crea una specie, magari non un indotto economico importante, però, quantomeno muove la cosa. Questo è assolutamente positivo. Oltretutto poi, da quello che ho capito, la stessa fabbrica dopo le varie mostre, è stata affittata in alcune parti.

**S:** *Sì, Luxottica ha trasferito alcuni uffici, poi ha aperto un negozio che ripara biciclette e altre attività commerciali.*

**A:** Eh, questa non è mica una cosa da poco. Secondo me, questo è positivo.

**S:** *Secondo la mia opinione, per carità la cultura non è un settore facile, altrimenti non ci sarebbero tutti questi problemi, però penso che non sia vero che con cultura si può solo perdere soldi. Deve passare un'idea diversa, voglio dire a maggior ragione, in un paese come l'Italia, quando si parla di cultura, c'è solo da mettersi le mani nei capelli.*

**A:** Qui si tocca un tasto molto importante e potremmo parlarne per giorni, senza magari venirne fuori. La cultura, a livello politico, è un'arma molto efficace per certi aspetti. Chiaramente, la gente di quadri e installazioni non vive, nel senso che una persona non si può mangiare un quadro. In Italia purtroppo, non c'è un'etica nel confronto politico. Ormai siamo alla negazione dell'evidenza in tutti i sensi ma in tutte le frazioni. La cultura è un'arma molto efficace perché appunto, non dando da mangiare al popolo, è molto semplice dire "Eh son soldi buttati via, questo ha buttato i soldi dello stato, invece che donarli al povero cassaintegrato, invece che distribuirli al popolo". E' facilissimo, perché non c'è un riscontro immediato di tutto ciò e nell'assoluta mancanza di etica del confronto politico italiano, è fatta. Succede che, la parte che in quel momento è al potere, non lo fa perché sa chiaramente che sarebbe affondata dall'altra parte, e viceversa il partito opposto non aspetterebbe altro che affondare. Alla fine, non si fa niente, quando in realtà vedi, Dolomiti Contemporanee nel suo piccolo, qualcosa ha mosso. Veramente si potrebbe muovere l'economia con la cultura ma non c'è il coraggio di farlo, perché ripeto, in Italia è così e per adesso, non sembra esserci soluzione. Non s'investe in cultura e ricerca, perché è molto semplice demolire l'avversario con queste argomentazioni qua, dicendo "Qua hanno buttato via i soldi e c'è gente che muore di fame!". E' un circolo vizioso, almeno per adesso, non se ne può uscire, salvo che non troviamo degli illuminati o dei politici che dicano, a me non me ne frega niente di perdere alle prossime elezioni, però detto una linea. Non lo farà nessuno, perché ognuno è attaccato al suo posto e usa ogni mezzo possibile, per rimanerci. Secondo me, la cultura fatta in un certo modo, può generare tutto un movimento, che socialmente porta del benessere a tutti quanti, anche se magari non tangibile all'istante.

**S:** *Tornando invece a parlare di produzione artistica. Cosa significa esporre l'opera di un'artista in un contesto industriale, così diverso dall'assetto classico della galleria e soprattutto non pensato per questo scopo? Credi che l'aspetto industriale possa disturbare l'approccio con l'opera d'arte o giunti nel 2013, questo non è più un fattore di disturbo?*

**A:** Sì, secondo me dipende anche da quello che vai a realizzare. In generale, l'edificio industriale o postindustriale si presta bene per la realizzazione di opere d'arte, soprattutto contemporanee. Chiaramente c'è anche una questione tecnica, che va affrontata perché a volte, c'è bisogno di un supporto, come le luci, per usufruire al meglio dell'opera d'arte. Questo, secondo me, dipende molto da quello che esponi. Nel senso che, installazioni e opere contemporanee in linea di massima, non hanno questo problema, anzi questo tipo di spazi funzionano abbastanza bene. Si tratta di attrezzarli in un modo più adeguato. A volte, è anche una questione proprio tecnica e conservativa, nel caso in cui si esponessero opere delicate, che non prendano umidità. Può crearsi quel tipo di problema, ma generalmente gli spazi industriali operano bene, per esperienza devo dire che, soprattutto con l'arte contemporanea, funzionano bene.

***Intervista a Daniele Pezzi, artista partecipante a Dolomiti Contemporanee***

Treviso, 25 maggio 2013

**S**ara: *Che cosa ha significato per te, partecipare a Dolomiti Contemporanee? Come definiresti l'esperienza?*

**Daniele:** Ho partecipato a Dolomiti Contemporanee in due occasioni. Il primo anno a Sass Muss nella collettiva curata dall'Associazione E, mentre il secondo anno ho esposto all'interno di un progetto della Jarach Gallery, di Venezia. Nel primo caso, una collettiva in senso classico, mentre nel secondo caso, era un primo esperimento per Dolomiti Contemporanee di collaborazione con gallerie d'arte. Questa collaborazione è nata per consentire la realizzazione di progetti artistici, che per la loro natura sperimentale, sarebbero difficilmente commerciabili e quindi, non realizzabili negli spazi ristretti della galleria. Le due esperienze sono connesse dallo stesso progetto "Alpeggio". Se nel 2011, durante la residenza a Sass Muss, ho realizzato con il supporto di Dolomiti Contemporanee il video "Alpeggio", per il quale ho trascorso due giornate con un attore nei pressi del passo Giau; nel 2012 è stato invece possibile esporre il video all'interno di una più ampia installazione a dimensione spaziale. Nonostante la prima volta, il progetto Dolomiti Contemporanee stesse ancora nascendo e quindi non ne conoscevo i dettagli, è stato molto importante trovare tutto il sostegno e l'appoggio di cui avevo bisogno per il progetto, anche se quello era solo uno dei moltissimi, che ogni anno vengono portati avanti. Non avevo esperienza di un sostegno così incondizionato, nella produzione di

un'opera video. Posso affermare che l'esperienza è stata importante, per farmi capire che anche in Italia, è possibile trovare operatori che capiscono, che gli artisti hanno bisogno di supporto per realizzare le idee che conservano in testa. La mia seconda partecipazione ha visto la sperimentazione di una possibile forma di collaborazione tra Dolomiti Contemporanee e gallerie private (e commerciali), che mi ha permesso per la prima volta in anni, di realizzare un'installazione su scala architettonica, che andasse a completare e a complicare l'esperienza video. Dolomiti Contemporanee è riuscito a trovare lo sponsor necessario, che con molta apertura mentale, mi ha affiancato nella costruzione del tutto.

**S:** *Hai anche avuto modo di incontrare altri artisti, che spirito si era creato?*

**D:** Le residenze di Dolomiti Contemporanee vedono un gruppo eterogeneo di artisti, condividere il tempo libero e gli spazi delle residenze, per un periodo che va, dai pochi giorni alle settimane, a seconda delle necessità del progetto, che gli artisti devono portare avanti. Io ho avuto modo di conoscere e confrontarmi con alcuni e stringere anche, qualche amicizia importante. Durante le residenze, tutti portano avanti il proprio progetto con grande concentrazione. Più che uno scambio/confronto su ciò che stavamo realizzando, il nostro è stato un rapporto su base umana e concreta. Di arte non si parlava molto (anche perché era necessario trovare dei momenti di distacco da quello che stavamo facendo), ci siamo invece confrontati sulle nostre esperienze con il Sistema dell'Arte. Credo che alla fine, forse siamo usciti tutti un po' rafforzati, capendo un po' di più di quello che ci succede intorno.

**S:** *Credi che il progetto di Dolomiti Contemporanee sia un modo efficace per riportare l'arte contemporanea tra la gente comune?*

**D:** Sì. L'affluenza di pubblico cui ho assistito durante gli opening Dolomiti Contemporanee, mi ha sorpreso fin da subito. Ho vissuto otto anni a Venezia e non ho mai considerato il veneto medio, come particolarmente aperto alla cultura e all'arte, specialmente contemporanea. In questo caso, evidentemente, i lavori esposti (sempre numerosi) sono riusciti a fare breccia nelle molteplici anime della popolazione locale e

non. Ogni giorno (anche negli intervalli in cui le mostre erano chiuse), c'era un via vai di persone che tornava, anche solo per fare una passeggiata o fermarsi a bere qualche cosa, nel bar temporaneo. Credo che, quello in cui Dolomiti Contemporanee è riuscito, sia stata la creazione di un'atmosfera tangibile, di cultura e di conoscenza. La popolazione veniva a confrontarsi con le nostre opere e sono sicuro che, ci abbia progressivamente considerato meno pazzi e capito la ragione del nostro operare. Nel caso poi, della mia installazione su due livelli, è stato bello vedere come prima timidamente e poi con sempre più coraggio, il pubblico ha iniziato ad affollare il mio mezzanino.

**S:** *In che cosa, secondo te, Dolomiti Contemporanee si differenzia da altri posti in cui hai esposto?*

**D:** L'intero progetto parte da premesse differenti, perché il principio di ri-attivazione del territorio guida indissolubilmente tutta l'operazione. Le strategie (il trend del mercato, la coolness, ecc.) sono escluse dai giochi. Inoltre, è incredibile la capacità di Gianluca D'Inca Levis di convincere e attrarre sponsor locali, sui progetti degli artisti. Quest'ultimo punto è forse l'aspetto più sconvolgente di Dolomiti Contemporanee, che le potenzialità di fare grandi cose in futuro.

**S:** *Definiresti Dolomiti Contemporanee un progetto alternativo o innovativo in Italia, e perché?*

**D:** E' sicuramente alternativo ai circuiti così detti ufficiali (il Sistema), sebbene da Dolomiti Contemporanee siano passati indifferentemente, anche artisti blasonati. Per quanto riguarda la carica innovativa, penso al modo in cui Dolomiti Contemporanee è in grado di mettersi in relazione e sopravvivere attraverso il territorio, in cui si insedia. Ci sono già diversi esperimenti che stanno muovendo i primi passi, partendo dall'esperienza di Dolomiti Contemporanee. Dolomiti Contemporanee è innovativo anche nel non affidarsi interamente alle amministrazioni pubbliche, come fonte di finanziamento ma ingaggiando una lunga lista di collaborazioni, con sponsor privati. Dolomiti Contemporanee è quello che dovrebbero essere tutti i centri di produzione indipendente

in Italia, purtroppo però, altrove si va ancora in processione a fare la carità dall'assessore di turno.

**S:** *Che cosa ha significato realizzare un'opera site specific, in una fabbrica abbandonata nelle Dolomiti?*

**D:** Le fabbriche delle prime due edizioni hanno in realtà una storia piuttosto recente. Più che abbandonati, sono spazi chiusi e inaccessibili che per varie ragioni, non sono più stati occupati. Non li ho considerati luoghi pregni di storia, perché comunque, non potevano competere con quella delle montagne che li circondano. Ormai, l'arte è abituata a occupare spazi sempre diversi e insoliti (basti pensare ai luoghi scelti a Milano dalla Fondazione Trussardi per le sue mostre) e gli artisti dovrebbero essere allenati a concepire lavori, che possano esistere al di fuori dello spazio asettico del museo e della galleria.

**S:** *Che cosa significa esporre la propria opera in un contesto industriale, così diverso dall'assetto classico della galleria (ambienti più piccoli, nati generalmente, per esporre al meglio l'opera libera da interferenze)? Ha influenzato la tua opera? Se sì in che modo?*

**D:** Non credo che esporre in galleria, significhi liberarsi dalle interferenze, perché in quel contesto, il curatore e il gallerista lavorano in un'ottica commerciale. E' vero che il lavoro dell'artista viene esposto nel migliore dei modi per valorizzarlo (o dovrebbe essere così), ma le esigenze commerciali limitano di molto, le possibilità di sperimentazione a disposizione dell'artista (la scala del lavoro, l'uso del video e dei media più "difficili da vendere"). Nel caso della mia installazione dell'anno scorso, il mio gallerista è stato ben contento di lasciarmi giocare liberamente, al di fuori dei limiti imposti. Mentre nel mio caso, si può parlare di una vera e propria liberazione. Lo spazio atipico non è stato un'influenza nello specifico, perché ho sempre amato lo spazio di carattere (come del resto è la casa del collezionista). Ho esposto in aeroporti, chiese sconsacrate, ville liberty, musei, auditori, vecchie scuole dismesse, case private, ecc.

**S:** *Ti è stato posto qualche tipo di vincolo da parte di Gianluca, nel creare l'opera?*

**D:** L'unico vincolo vero era legato alla possibilità di trovare lo sponsor necessario. Gianluca ci ha creduto fin da subito e credo che, quando si ha la disposizione mentale positiva e propositiva, la maggior parte delle volte si arriva al risultato. Per quanto riguarda il tema di Dolomiti Contemporanee invece, se lo si vuole chiamare vincolo (che per me ha un'accezione negativa), è importante per l'artista, spingersi a un ragionamento che superi il puro romanticismo del rapporto tra uomo e natura e trasformi in un confronto dialettico, l'adattamento e la coesistenza tra antropico e naturale.

## Ringraziamenti

---

Vorrei in questa sede ringraziare, chi ha reso possibile la conclusione di questo lavoro e del mio percorso universitario. Innanzitutto, grazie alla mia famiglia, che ha sempre creduto in me, lasciandomi piena libertà in ogni decisione. Un grazie speciale a Luca, per avermi dato la forza e per aver sostenuto e affrontato con me ogni mia decisioni, in ogni momento.

Grazie a tutti i miei compagni di università, che hanno condiviso con me momenti felici e non, sempre affrontando le difficoltà con lo spirito di gruppo necessario. Grazie a tutti gli altri miei amici, per la pazienza che ogni tanto serve in un'amicizia con me. Ringrazio anche tutti coloro, che negli anni mi hanno offerto l'opportunità di crescere, dandomi gli stimoli giusti.

Infine, volevo ringraziare coloro che hanno messo a disposizione il loro tempo e le loro conoscenze per aiutarmi a svolgere questa ricerca, sempre con gentilezza e simpatia. Un grazie di cuore a Gianluca D'Incà Levis, Francesca Trovalusci, Alessandro Casciaro e Daniele Pezzi.

## Bibliografia e Sitografia

---

- Alicata Maria, *Tate Modern. London*, Mondadori Electa, Milano 2008
- *Arte dal Novecento. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Zanichelli editore, s.l., 2006
- Altshuler Bruce, *The Avant-Garde in exhibition. New Art in the 20th Century*, University California Press, s.l., 1998
- Ault Julie (a cura di), *Alternative art New York, 1965-1985 : a cultural politics book for the social text collective*, University of Minnesota Press, s. l., 2002
- Bergo Cristina, *Arte contemporanea e spazio architettonico*, in B. Bogoni, M. Lucchini (a cura di), *Architettura, contesto, cultura : intersezioni d'arte nel progetto*, Alinea, Firenze 2011
- Bianchini Franco, Parkinson Michael, *Cultural Policy and urban regeneration. The west European experience*, Manchester University Press, s. l., 1993
- Caliandro Christian, Sacco Pier Luigi, *Italia reloaded : ripartire con la cultura*, Il Mulino, Bologna 2011
- Celant Germano, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, edizioni La Biennale, Venezia 1977

- Celant Germano, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008
- Celant Germano (a cura di), *Arti & Architettura: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura : un secolo di progetti creativi 1968-2004*, Tomo II, Skira, Genova 2004
- Ceresoli Jacqueline, *La nuova scena urbana : cittàstrattismo e urban-art*, Franco Angeli, Milano 2011
- Comunian Roberta, Sacco Pier Luigi, *NewcastleGateshead:riqualificazione urbana e limiti della città creativa*, Working Papers, Università IUAV, Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale, Venezia 2006
- Cortenova Giorgia, Panza di Biumo Giuseppe (a cura di), *La percezione dello spazio: arte minimal della collezione Panza dal Guggenheim di New York*, Electa, Milano 2001
- Costanzo Michele, *Museo fuori dal museo*, Franco Angeli, Milano 2007
- Criconia Alessandra, *L'architettura dei musei*, Carocci Editore, Roma 2011
- Dansero Egidio, Giaimo Carolina, Spaziante Agata (a cura di), *Se i vuoti si riempiono. Aree industriali dismesse: temi e ricerche*, Alinea Editrice, Firenze 2001
- Dansero Egidio (a cura di), *Le aree urbane dismesse: un problema, una risorsa*, Working Papers, Politecnico e Università di Torino, Dipartimento Interateneo Territorio, Torino 1996
- Edensor Tim, *Industrial Ruins. Space, aesthetics and materiality*, Berg, Oxford- New York 2005
- Florida Richard, *L'ascesa della nuova classe creativa : stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano 2003

- Gayford Martin (a cura di), *Tate Modern: The First Five Years*, Edizioni Tate Modern, London 2005
- Giuliani Ilaria, *Dismissione industriale e città creativa. Due processi di trasformazione urbana tra riqualificazione fisica e strategie di promozione del territorio: i casi di Zona Tortona e Ventura Lambrate a Milano*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura e Società, Corso di laurea specialistica in Pianificazione Urbana e Politiche Territoriali, a.a. 2009-2010, rel. M.A. Bruzzese
- Guccione Margherita, *Museums: Next Generation/ Il futuro dei musei*, Electa, Milano 2006
- Hal Foster, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del novecento*, Postmedia Books, Milano 2006
- Inguaggiato Valeria, *Fare città, chiamarla arte. Politiche ed esperienze di integrazione tra arte e territorio*. Tesi di dottorato in Pianificazione Urbana, Territoriale e Ambientale, DiAP Politecnico di Milano, XXI Ciclo, discussa nell' a.a. 2009
- Meyer James (a cura di), *Minimalismo*, Phaidon, London 2005
- Meyer James, "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity", in Suderburg Erika (a cura di), *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minnesota 2000
- Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2004
- Montaner Joseph M., *Nuovi musei. Spazi per l'arte e la cultura*, Jaca Book, Milano 1999
- Mottola Molfino Alessandra, Morigi Govi Cristina, *Lavorare nei musei. Il più bel mestiere del mondo*, Umberto Allemandi &C., Torino 2004
- Mottola Molfino Alessandra, *L'Etica dei Musei*, Umberto Allemandi &C., Torino 2004

- Mugnano Silvia, Tornaghi Chiara, Vicari Haddock Serena, “Nuove visioni del territorio: il rinnovo urbano e i nuovi spazi pubblici”, in Elena Dell’Agnese (a cura di), *La Bicocca e il suo territorio. Memoria e progetto*, Skira, Milano- Ginevra 2005
- Nicolin Paola, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Postmedia Books, s.l., 2006
- Negri Alessandro, *L’arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, s.l. 2011
- O’ Doherty Bryan, *Inside the White Cube. L’ideologia dello spazio espositivo*, Johan and Levi, Milano 2012
- Osborne Peter (a cura di), *Conceptual Art*, Phaidon, Hong Kong 2002
- Piva Antonio (a cura di), *Musei 2000 : alla ricerca di una identità*, Marsilio, Venezia 1995
- Poli Francesco, Gorgnati Martina, *Dizionario dell’arte del novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2001
- Poli Francesco, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma 1995
- Poli Francesco (a cura di), *L’arte del novecento: le nuove tendenze. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Rosenberg & Sellier, Torino 1995
- Poli Francesco (a cura di), *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionale dalla fine degli anni 50 a oggi*, Electa Mondadori, Milano 2004
- Poli Francesco, *La scultura del novecento*, Editori Laterza, Roma - Bari 2006
- Purini Franco, Ciorra Pippo, Suma Stefania, *Nuovi musei : i luoghi dell’arte nell’era dell’iperconsumo*, Libria, Melfi 2008
- Reiss Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Massachusetts 2001

- Rosati Lauren, Staniszewski Mary Anne (a cura di), *Alternative histories : New York art spaces, 1960 to 2010*, Exit Art, MIT Press, Cambridge 2012
- Santagata Walter, *La fabbrica della cultura: ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del paese*, Il Mulino, Bologna 2007
- Stockenbrand Marianne, *Chinati: the vision of Donald Judd*, Yale University Press, s. l., 2010
- Suderburg Erika (a cura di), *Space, SITE, Intervention. Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minnesota 2000
- Taccone Stefano, *Hans Haacke. Il conteso politico come materiale*, Plectica Editori, Salerno 2010
- Terraroli Valerio (a cura di), *L'arte del XX secolo. Tendenze della contemporaneità. 2000 e oltre*, edizioni Skira, Ginevra- Milano 2009
- Vettese Angela, *Capire l'arte contemporanea dal 1945 ad oggi*, Umberto Allemandi & C., Torino 2006
- Winkler Gianluca, *Come nasce un'istituzione. Il caso Hangar Bicocca*, Allemandi & C., Milano 2012

## Riviste e Articoli

- Antonioli Francesco, "Pirelli investe altri 2,6 milioni nel progetto Hangar Bicocca", *Il Sole 24 Ore*, 31 marzo 2013
- Bria Ginevra, 2012: Nuova vita sul pianeta Hangar, "Artribune," 10 aprile 2012, [www.artribune.com/2012/04/2012-nuova-vita-sul-pianeta-hangar](http://www.artribune.com/2012/04/2012-nuova-vita-sul-pianeta-hangar)

- Bria Ginevra, *Vicente Todoli all'Hangar Bicocca. Programmi e desideri*, "Artribune", 3 giugno 2013, [www.artribune.com/2013/06/vicente-todoli-allhangar-bicocca-programmi-e-desideri/](http://www.artribune.com/2013/06/vicente-todoli-allhangar-bicocca-programmi-e-desideri/)
- Bryan- Wilson Julia, *A curriculum for institutional Critique or the professionalization of conceptual art*, "New Institutionalism", 89-109, 2003
- Bush Bettina, *Tate Modern democratica*, "Exibart", XI, 80, 2012
- Broner Kaisa, *Il quartiere di Soho e il loft district. La nuova vita dei loft building*, "Lotus International", 66, 1990
- Castellari Anna, *Eunomia- dalla tragedia nascono i fior. Intervista con Gianluca D'Inca Levis*, "Neura Magazine", [www.neuramagazine.com/dalle-tragedie-nascono-i-fior-intervista-con-gianluca-dinca-levis/](http://www.neuramagazine.com/dalle-tragedie-nascono-i-fior-intervista-con-gianluca-dinca-levis/), ultima data di modifica: 27 settembre 2012
- Comer Stuart, Grant Simon, Noble Kathy, Pringle Emily, Wood Catherine, *The Tanks at Tate Modern*, [www.tate.org.uk/context-comment/articles/tates-curators-reveal-their-vision-tanks](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tates-curators-reveal-their-vision-tanks), ultima data di modifica: 1 maggio 2012
- De Bon Alessandro, "Next 2012, atto secondo", *Il Gazzettino*, 21 settembre 2012
- Dell'Aquila Valeria, *Torino aka la paura di diventare grandi*, "Tafter Journal", n.45, 2012, [www.tafterjournal.it/2012/03/01/torino-aka-la-paura-di-diventare-grandi/](http://www.tafterjournal.it/2012/03/01/torino-aka-la-paura-di-diventare-grandi/)
- Fraser Andrea, *From the critique of institutions to an institution of critique*, "Artforum International", 1 settembre 2005
- Herzog Jacques, *Jacques Herzog reflects on the Tate Tanks*, [www.tate.org.uk/context-comment/blogs/jacques-herzog-reflects-on-tate-tanks](http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/jacques-herzog-reflects-on-tate-tanks), ultima data di modifica: 31 luglio 2012
- Kimmelman Michael, "ART/ARCHITECTURE, The Last Great Art of the 20<sup>th</sup> Century", *New York Times*, 4 febbraio 2001

- Larcán Laura, “Quando l’artista sceglie rocce e crode e le montagne diventano residenza”, *La Repubblica*, 3 agosto 2012
- Marchesoni Maria Adelaide, Remotti Margherita, “Fondazioni d’arte. La sfida del Fundraising”, *Il Sole 24 Ore*, 23 febbraio 2009
- Marsch Sara, “Berlin’s alternative scene fights for survival”, *Reuters*, [www.reuters.com/article/2010/08/13/idINIndia-50836320100813](http://www.reuters.com/article/2010/08/13/idINIndia-50836320100813), 13 agosto 2010
- Mazzitelli Monica, “Un fascio di luce, per illuminare il Vajont (quasi) 50 anni dopo”, *L’Unità*, 5 marzo 2013
- Nicolin Pierluigi, *Milano Boom. Dall’etica della produzione all’estetica del consumo*, “Lotus International”, CXXI, 131, 2007
- Redazione (a cura di), *Ufficiale: il museo d’arte contemporanea di Daniel Libeskind non si farà mai più*, “Artribune”, 20 aprile 2013, [www.artribune.com/2013/04/ufficiale-il-museo-darte-contemporanea-di-daniel-libeskind-a-milano-non-si-fara-mai-piu-resta-solo-nei-rendering-lo-ziqqurat-di-citylife-i-soldi-stanziati-ci-sono-ma-verranno-spalmati-su-altri-p/](http://www.artribune.com/2013/04/ufficiale-il-museo-darte-contemporanea-di-daniel-libeskind-a-milano-non-si-fara-mai-piu-resta-solo-nei-rendering-lo-ziqqurat-di-citylife-i-soldi-stanziati-ci-sono-ma-verranno-spalmati-su-altri-p/)
- Reolon Martina, “Dolomiti Contemporanee negli edifici restaurati dell’area di Sass Muss”, *Corriere delle Alpi*, 20 luglio 2011
- Reolon Martina, “La fabbrica dell’arte in una ex occhialeria. DC riparte da Taibon”, *Corriere delle Alpi*, 27 luglio 2012
- Savarese Antonio, *Come recuperare gli edifici abbandonati (e magari darli ad una startup)*, [www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup/](http://www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup/), ultima data di modifica: 11 settembre 2012
- Smith Roberta, “Art; The World according to Judd”, *New York Times*, 26 febbraio 1995

- Serota Nicholas, *New Spaces for Art*, [www.tate.org.uk/context-comment/articles/nicholas-serota-new-spaces-for-art](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/nicholas-serota-new-spaces-for-art), ultima data di modifica: 17 luglio 2012
- Sgobba Antonio, “Oltre i capannoni (abbandonati) nasce un nuovo Nord-Est?”, *Corriere della Sera*, Blog “La Nuvola del Lavoro”, [www.nuvola.corriere.it/2012/12/06/oltre-i-capannoni-abbandonati-nasce-un-nuovo-Nord-Est/](http://www.nuvola.corriere.it/2012/12/06/oltre-i-capannoni-abbandonati-nasce-un-nuovo-Nord-Est/), ultima data di modifica: 6 dicembre 2012
- Solima Ludovico, *Sistemi generatori e organizzatori di cultura*, “Tafter Journal”, n.45, 2012, [www.tafterjournal.it/2012/03/01/sistemi-generatori-e-organizzatori-di-cultura/](http://www.tafterjournal.it/2012/03/01/sistemi-generatori-e-organizzatori-di-cultura/)
- Tramontano Fabrizio, *I Sette Palazzi Celesti: Anselm Kiefer alla Bicocca*, “Casabella” LXVIII, 728, 2004
- Valle Pietro, *Marfa, Texas*, [www.architettura.it/artland/20050725/index.htm](http://www.architettura.it/artland/20050725/index.htm)
- Valle Pietro, *Dia: Beacon. Il cimitero dei dinosauri*, [www.architettura.it/artland/20050725/index.htm](http://www.architettura.it/artland/20050725/index.htm)
- Terroni Cristelle, *Rise and Fall of Alternative Spaces*, [www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html](http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html), ultima data di modifica: 22 settembre 2011

## Sitografia

- [www.artribune.com](http://www.artribune.com)
- [www.flashartonline.it](http://www.flashartonline.it)
- [www.hangarbicocca.it](http://www.hangarbicocca.it)
- [www.ilsole24ore.it](http://www.ilsole24ore.it)

- [www.dolomiticontemporanee.it](http://www.dolomiticontemporanee.it)
- [www.attivaspa.com](http://www.attivaspa.com)
- [www.chinati.org](http://www.chinati.org)
- [www.tatemodern.org](http://www.tatemodern.org)
- [www.en.wikipedia.org/wiki/Kunsthaus\\_Tacheles](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Kunsthaus_Tacheles)
- [www.vads.ac.uk/resources/OEP/spacestudios/interview.html](http://www.vads.ac.uk/resources/OEP/spacestudios/interview.html), 12/03/1998
- [www.urban-reuse.eu/?pageID=home](http://www.urban-reuse.eu/?pageID=home)
- [www.unisa.it/uploads/3267/lm\\_storiacriticaarte\\_storiateoriamuseoetacontemp\\_stefan\\_iazuliani.pdf](http://www.unisa.it/uploads/3267/lm_storiacriticaarte_storiateoriamuseoetacontemp_stefan_iazuliani.pdf)
- [www.icom.com](http://www.icom.com)
- [www.architettura.it/artland/index.htm](http://www.architettura.it/artland/index.htm)
- [www.artonair.org/about](http://www.artonair.org/about)
- [www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace/](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace/)
- [www.momaps1.org/about/](http://www.momaps1.org/about/)
- [www.citymined.org](http://www.citymined.org)

- [www.precare.org](http://www.precare.org)
- [www.wwf.it/il\\_pianeta/lo\\_stato\\_di\\_salute\\_del\\_pianeta/suolo/riutilizziamo\\_litalia/](http://www.wwf.it/il_pianeta/lo_stato_di_salute_del_pianeta/suolo/riutilizziamo_litalia/)
- [www.audis.it/index.html](http://www.audis.it/index.html)
- [www.cittasostenibili.it/html/Scheda\\_23.htm](http://www.cittasostenibili.it/html/Scheda_23.htm)
- [www.terroreinnovazone.mit.gov.it/tipologie-di-ppp/stu.html](http://www.terroreinnovazone.mit.gov.it/tipologie-di-ppp/stu.html)
- [www.spacestudios.org.uk/space/the-space-story](http://www.spacestudios.org.uk/space/the-space-story)