

SKANK BLOC BOLOGNA

Alternative Art Spaces since 1977

Interviste

Questo documento accompagna il volume

Skank Bloc Bologna
Alternative Art Spaces since 1977

A cura di
Roberto Pinto
Francesco Spampinato

Interviste a cura di
Beatrice Baistrocchi
India Caiozzo
Claudia Virginia Caporusso
Lara De Lena
Pasquale Fameli
Nikolaos Katsivelakis
Nicola Manzoni
Carlotta Morselli
Luca Paoletti
Roberto Pinto
Jingge Ren
Nadia Salamino
Beatrice Sartori
Francesco Spampinato

Publishing Editor
Ilaria Bombelli (Mousse)

Editorial Coordinator
Emma Passarella (Mousse)

Graphic Design
Alessandro Schino (Mousse)

Traduzioni
Ben Bazalgette

Stampato in Italia da
Industrie Grafiche Pacini, Pisa

© 2024 Mousse Publishing,
gli autori dei testi

Prima edizione 2024
ISBN 978-88-6749-624-2
€ 30 / \$ 35

Pubblicato e distribuito da
Mousse Publishing
Contrappunto s.r.l.
via Pier Candido Decembrio 28,
20137, Milan–Italy
mousse magazine.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessun contenuto di questo libro può essere riprodotto o adattato in alcuna forma e con qualsiasi mezzo, se non previa autorizzazione scritta degli editori. L'editore resta a disposizione di tutti i proprietari di diritti sulle immagini nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere debita autorizzazione.

Progetto realizzato grazie al sostegno della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura nell'ambito del programma Italian Council (2022).

italianCouncil
Bringing our Contemporary Art to the World



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

Indice

La Tregenda	1976–1977	4
Traumfabrik	1976–1983	6
neon	1981–2011	9
Segreto Pubblico	1982–1985	11
Cassero	1982–in corso	14
Nowall	1985–1988	21
Isola Nel Kantiere	1988–1991	24
Depot	1992–1995	27
Il Campo delle Fragole	1992–2002	30
Livello 57	1993–2006	33
Fiorile Arte	1995–2005	37
TPO	1995–in corso	39
Atlantide	1999–2015	42
Nosadella.due	2006–2016	44
Bartleby	2008–2012	49
Cantina Darth	2009–2010	51
Casabianca	2010–2015	53
Adiacenze	2010–in corso	55
Elastico	2011–2021	57
Novella Guerra	2011–in corso	60
Senza Filtro	2012–2019	63
Làbas	2012–in corso	67
Studio Cloud 4	2013–2016	69
Localedue	2013–2021	71
Ateliersi	2013–in corso	73
Maison Ventidue	2014–2021	75
TRIPLA	2016–2019	77
Gelateria Sogni di Ghiaccio	2016–in corso	79
Alchemilla	2019–in corso	81
Parsec	2020–in corso	83
TIST	2020–in corso	86

INDIRIZZO via San Vitale 13, Bologna. FONDATORI Maurizia Giusti (Syusy Blady), Antonietta Laterza, Anna Rita Dall'Olio, Fioretta Fabbri. COLLABORATORI Nadia Gabi, Patrizia Scascitelli, Giovanna Marini

Intervista a cura di: Francesco Spampinato
Intervista con: Syusy Blady

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

L'idea è stata di aprire uno spazio per sole donne, probabilmente il primo in Italia di questo tipo, solo in rare occasioni aperto anche agli uomini. Venivamo tutte dal femminismo, ma non facevamo parte del movimento separatista, volevamo dare voce alle nostre velleità artistiche. Io facevo già animazione e teatro, Antonietta era una cantautrice, Annarita una pittrice. Volevamo uno spazio in cui promuovere la creatività al femminile perché ci sembrava che solitamente venisse lasciato poco spazio alle donne, sia nella società sia negli spazi culturali.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Non c'erano gerarchie, ognuna di noi contribuiva per la sua parte, con le sue competenze e sensibilità. Lo spazio era gestito in modo spontaneo, senza alcuna pretesa, per la voglia di stare insieme e a volte di provocare.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Nessun rapporto specifico, se non individualmente. Io, per esempio, ero più legata al mondo del cinema, del teatro e dello spettacolo in genere. Eravamo anche molto vicine ad altri gruppi femminili, più o meno organizzati, in particolare un gruppo di Roma che aveva un magnifico locale a Trastevere, un ex-cinema, uno spazio simile al nostro in termini di programmazione – con proiezioni, mostre e performance – ma organizzato meglio.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Facevamo parte di un'ala creativa del femminismo di Bologna molto peculiare, ma soprattutto tutta nostra. Nessuna istituzione locale ci ha dato attenzione o supporto, eravamo cani sciolti. Eravamo vicine al Movimento e avvertivamo affinità con esperienze dello stesso periodo, come Radio Alice, ma più per la dimensione dadaista che per quella politica. Avevamo anche contatti con altri creativi locali, in particolare con gli Skiantos di Roberto Freak Antoni che usavano la cantina di fianco alla nostra come sala prove, di cui ammiravamo la dimensione demenziale. Per i miei interessi nell'ambito del cinema e del teatro, ho sviluppato in quegli anni i primi rapporti con Sandro Toni e Vittorio Boarini della Cineteca e con il Festival di Sant'Arcangelo, tutte esperienze che mi avrebbero poi portato all'apertura del Gran Pavese Varietà.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Eravamo autonome, personalmente coinvolte nella voglia di fare qualcosa con un significato che ci sembrava molto chiaro allora. L'autonomia era in linea con i movimenti politici dell'epoca. Ci sembrava di avere una funzione che non era stata assolta da alcuna istituzione fino a quel momento: dare spazio all'espressione artistica femminile.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Nei pochi mesi di attività de La Tregenda sono stati organizzati diversi eventi, riconducibili a diverse forme di espressione artistica.

Abbiamo ospitato conversazioni con esponenti del mondo del cinema, tra cui Liliana Cavani, e organizzato proiezioni di film, inclusi due film realizzati da me e Antonietta Laterza, *Vanessa e le bambole* e *Prima del tradimento e dell'abbandono*, entrambi del 1976. Furono girati con pellicole scadute che restituivano un bianco e nero sfumato. Il primo fu filmato ai Giardini Margherita e la colonna sonora includeva brani tratti dal primo album di Antonietta, *Alle sorelle ritrovate*, pubblicato dalla Cramps Records l'anno prima. Per me è stato un modo di mettere in pratica i temi della mia tesi di laurea in pedagogia, discussa proprio quell'anno, ovvero i rapporti tra maschile e femminile nella fiaba e nel mito.

Diversi eventi erano di origine musicale come le performance canore di Antonietta e Giovanna Marini, già affermata cantautrice etnomusicale e folk, o i concerti jazz di Patrizia Scascitelli per i quali portammo

giù nella cantina dallo stretto vano scale un enorme pianoforte. Valeria Magli, invece, ha realizzato numerose performance di danza.

Ci furono anche mostre di dipinti e di fotografie, ma non avendo conservato alcuna documentazione è difficile ricostruire tutto. Ricordo, per esempio, che una signora che era capitata per caso a La Tregenda, un giorno propose di esporre una sua installazione, una culla della grandezza di un letto per adulti, che il pubblico poteva utilizzare per sdraiarsi e magari dormire.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Gli unici criteri erano l'originalità e che fossero contributi esclusivamente di donne. Lo spazio era fondato sulla voglia di stare insieme tra donne e di provocare, a partire dal fatto che non era consentito l'accesso agli uomini. Questi di solito formavamo lunghe file all'ingresso e noi godevamo nel non farli entrare. Abbiamo consentito loro l'accesso solo in alcune occasioni, tra cui una festa di carnevale, un'occasione di divertimento che non era usuale per gran parte delle altre esperienze legate al Movimento in quegli anni.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Ci siamo autofinanziate con poco e abbiamo potuto contare sul lavoro di tanti amici. Pagavamo un affitto per la cantina, ma essendo senza pavimento, trasudava umidità. Alcuni amici ci aiutarono a rivestire il pavimento e rendere lo spazio più vivibile. Dopo di noi lo spazio è diventato luogo di sperimentazione teatrale usato da Pietro Terzini.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Era un pubblico di donne, non specializzato. Si trattava principalmente di studiose, soggetti politicizzati, persone interessate alle arti. Bologna era una città piccola e facevamo tutti parte della stessa comunità, con alcune eccezioni come la signora di cui sopra che ci propose di installare il suo letto-culla.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

La Tregenda è stata aperta per un periodo troppo breve e intenso per potere subire delle modifiche.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

L'esperienza è finita a causa dell'arrivo del 1977 che portò, successivamente, anche alla chiusura violenta di Radio Alice e di altre attività. Le forze dell'ordine cercavano capri espiatori di vario tipo e una cantina in via San Vitale luogo di arte e creatività era uno dei possibili luoghi presi di mira, nonostante noi fossimo completamente avulse dalla dimensione militante, eravamo le più innocenti in quanto il nostro contributo era puramente culturale.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Il principale obiettivo che abbiamo raggiunto è stato di essere solidali e vicine le une alle altre e di avere dato voce alla creatività di donne che abbiamo avuto modo di incontrare nel nostro percorso. Erano gli anni in cui uno dei motti più ricorrenti era "il personale è politico": poterci esprimere liberamente ci sembrava un atto politico.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Vedo mia figlia oggi e la sua generazione alle prese con progetti che nascono da idee e voglie simili, ma secondo obiettivi e programmi ben definiti e secondo logiche anche di tipo commerciale. Per noi la dimensione programmatica e commerciale non aveva importanza. Quello che credo manchi oggi è la spontaneità, la voglia di vivere un'esperienza individuale e sociale senza rigidità, senza progettazione, senza il bisogno di dimostrare nulla.

INDIRIZZO via Clavature 20, Bologna. FONDATORI Gianpietro Huber, Filippo Scozzari, Dadi Mariotti. COLLABORATORI Emanuele Angiuli, Renato De Maria, Anna Gozzi, Giorgio Lavagna, Ciro Pagano, Andrea Paziienza, Alessandro Raffini, Sandra Zabbini

Intervista a cura di: Francesco Spampinato

Intervista con: Gianpietro Huber

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Il caso della Traumfabrik è abbastanza particolare, non si tratta di una galleria fondata con un progetto culturale o contro-culturale preciso. La Traumfabrik non è mai stata durante gli anni di attività sede di mostre o performance o di qualsivoglia evento rivolto a un pubblico. Si trattava di un appartamento privato, una occupazione abusiva in cui si erano insediate due personalità creative assai diverse. Da un lato Filippo Scozzari che praticava l'arte del fumetto in modo stakanovista, col preciso obiettivo di pubblicare e di fare di quella attività una professione vera e propria, e Gianpietro Huber, che al contrario non aveva nessuna idea di quello che sarebbe voluto diventare e la cui attività principale al momento dell'occupazione fu quella di provvedere all'arredamento di quello spazio raccogliendo quello che la strada gli concedeva. Come ha scritto Filippo nel ritratto che ne fatto nelle sue memorie (*Prima Pagare Poi Ricordare. Da "Cannibale" a "Frigidaire". Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, 1997, 2017) la mia attività era quella di riempire la casa di rottami su cui progettavo opere che raramente vedevano una conclusione. La grande risorsa che potei mettere a disposizione furono gli amici che frequentavo, personalità artistiche tecnicamente molto più versate, che apprezzavano i miei gusti musicali (a parte Bob Dylan) e i miei progetti strampalati che vennero contaminati dalla passione per il disegno che Filippo emanava. In breve tempo questa sorta di febbre creativa spinta da robuste dosi di hashish divenne una sorta di abitudine, di appuntamento fisso, soprattutto serale che coinvolgeva amici, amici di amici, fidanzate, amiche di fidanzate, ospiti di passaggio più o meno prestigiosi o talentuosi (Andrea Paziienza tra gli altri si associò subito con il suo modo entusiasta). Questa attività aveva comunque una caratteristica assolutamente peculiare, tutto quello che veniva prodotto in queste sedute NON serviva a niente. Nessuno pensava di farne qualcosa, foss'anche solo mostrarlo in giro. Era uno sfogo puro e semplice, un rubinetto da cui far uscire quel che gli spinelli suggerivano.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Anche solo parlare di "lavoro" è del tutto fuori luogo, figurarsi di una sua organizzazione. È vero che nel corso degli anni ci furono tentativi di dare un esito fruibile alla creatività grafica della Traumfabrik, creatività che del resto si esprimeva più nell'ambito musicale grazie alla collaborazione con l'Harpo's (con le cover dei dischi) e ai flyer per i concerti. Comunque, grazie a Renato De Maria che aveva portato dagli States del materiale molto interessante sull'underground newyorkese e che ci aveva introdotti a un bizzarro personaggio milanese cocainomane e disponibile, ci lanciammo a fare una fanzine con l'ambizioso titolo di *L.U.X.*, titolo che avrebbe dovuto essere coniugato di numero in numero in modo diverso: il primo *L.U.X. Electric*, il secondo *L.U.X. Interior* (dedicato alla politica e per non dimenticare che eravamo sempre figli dei Cramps) ecc. A capo di quell'impresa, diciamo come coordinatore c'ero io, Giorgio Lavagna era l'art director e altri collaborarono nel più fine spirito cooperativo, chi battendo a macchina chi scrivendo recensioni, chi ritagliando fotocopie. Avevamo preparato anche la locandina, una criptica immagine del lazo di Wonder Woman con lo slogan: "*L.U.X. ELECTRIC per il vostro oscuro avvenire!*" Peccato che, nonostante la tipografia mi avesse più volte richiesto di dare un'occhiata al ciano, io ignorai l'argomento e quello che venne fuori era tutto sbagliato, sbagliata la carta, sbagliata l'impaginazione che era stata ridotta e stampata con margini assurdi tanto che il testo si faceva fatica a leggere. Le 500 copie tirate rimasero per anni a ingombrare la cantina dei genitori di Renato fino a quando lui si trasferì a Roma.

Anche l'altra avventura nel campo editoriale non portò gran fortuna. *Musica 80* fu l'iniziativa di uno di Parma, Giancarlo Bocchi che aveva coinvolto Bifo attraverso Franco Bolelli e Bifo aveva coinvolto noi. Io personalmente non ho nessun merito nel progetto della rivista che fu quasi integralmente partorita da Giorgio e da Nicola Corona. A parte la fantastica copertina, l'editore si ritrovò un format nuovo di zecca che venne poi utilizzato nei numeri seguenti ma per il quale non ritenne che fossimo degni di un compenso per cui già dal secondo numero uscimmo dal progetto, con le pive nel sacco e con tanto di lettera di rimprovero di Bifo.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

La Traumfabrik non è mai esistita ufficialmente per il mondo dell'arte. Semplicemente, non esistevamo, eravamo fumettisti al massimo. Ci si conosceva però (sempre grazie all'Harpo's) come musicisti e in questo ambito Roberto Daolio e Francesca Alinovi ci coinvolsero nella IV settimana della performance. Un altro personaggio legato al mondo dell'arte fu Gianni Castagnoli che, capitato per caso in Traumfabrik, aveva

visto le nostre prime fotocopie a colori e le aveva molto apprezzate. A distanza di molti anni, nel 2007 insieme a Giorgio Lavagna è stata organizzata la mostra *Traumfabrik Blowup* presso la galleria neon di Gino Gianuzzi. Inoltre, Anna Persiani e Oderso Rubini hanno riservato una sezione alla Traumfabrik nella mostra *Pensatevi liberi* (2019) presso il MAMbo.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Anche qui niente da dire, gli unici rapporti istituzionali erano collegati all'attività dell'Harpo's e non certo per quello che veniva fatto in Traumfabrik.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Non so, forse il significato di quella che fu un'esperienza unica e non certo un progetto, sembra emergere ora dopo decine d'anni, ora che il tempo ha rimodellato tutto. E tutto è successo per caso grazie al gesto premuroso di uno spirito artistico. Se stiamo ancora qui a parlarne e a riordinare e ragionare su questi foglietti è perché Alessandra Andrini salvò una scatola dall'eredità che avevo affidata a Roberto Danesi stivando nella sua cantina tutta la produzione della casa. Un paio di anni dopo Roberto mi comunicò che doveva ristrutturare la cantina e che non sapeva dove mettere tutta quella roba, ma io non avevo modo di provvedere e tutto fu destinato alla nettezza urbana. Tutto tranne la scatola che Alessandra conservò. Quella scatola che noi ora chiamiamo il Reperto 1 è tutto ciò che rimane della Traumfabrik se si eccettua qualche linea nei fumetti di Paz e in quelli di Filippo.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Ahahahah! In genere i Pantone si rubavano.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Sicuramente occasionale. Mi viene in mente un brano sempre dalla biografia scritta da Filippo in cui Stefano Tamburini si incanta frugando nella scatola piena di disegni e insieme a Filippo ragiona sulla possibilità di pubblicarli su *Cannibale*. Il verdetto di entrambi, del resto, è che tolto da quel contesto quel materiale "se smoscerebbe", perderebbe tutta la sua forza. Questo dopo cinquant'anni non sembra poi così vero, ma è dovuto passare appunto mezzo secolo.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Il passaggio tra i decenni, tra i Settanta e gli Ottanta, fu marcato da un paio di eventi cruciali, l'invasione dell'eroina e l'esplosione delle epidemie. La Traumfabrik subì pesantemente l'influenza di questi eventi che seminarono morte e distruzione proprio nel momento in cui l'avventura musicale sembrava ingranare. Filippo lasciò la casa per trasferirsi all'ultimo piano dello stabile occupato e poi definitivamente a Rimini per sempre. Gli artisti abbandonarono i pennarelli e abbracciarono le chitarre. Fu, però, la roba a sgretolare la solidarietà, l'allegria e quel senso inebriante di fine dei tempi che aveva il suo slogan: I don't care. Alla fine, niente rivoluzione, niente apocalisse, la ruota del tempo non aveva smesso di girare pigra e indifferente e le cose smisero di andare come dicevamo noi.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Un bel giorno ci dissero che avrebbero sgombrato lo stabile e che era ora di fare le valigie.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Per quello che mi riguarda tutti i tentativi di produrre qualcosa non dico di vendibile, ma anche solo di identificabile senza ambiguità (e a parte le esperienze editoriali, mi riferisco soprattutto all'attività della band, il progetto degli Stupid Set) fallirono miseramente proprio perché (ragionamento fatto a posteriori) non ho saputo (più che non voluto) agganciare il mercato dell'arte. L'Harpo's divenne Italian Records, il punk fu surclassato dalla disco e noi tutti anche i più intransigenti ci facemmo imbambolare dalle chimere del mercato, *Psycodisco* era una operazione d'avanguardia che non vide mai la luce se non come uno squallido extended play da ballo estivo.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Non saprei. Qualche tempo fa fui avvicinato da due ragazzini, avranno avuto sedici o diciassette anni, che mi chiesero un incontro e durante l'incontro mi chiesero cosa dovessero fare per fare una cosa come la Traumfabrik. Non ricordo bene cosa gli dissi, qualcosa come che fu una cosa casuale, che non c'era stato nessun proposito, nessun progetto e che francamente non avrei saputo cosa consigliargli.

INDIRIZZO neon: via Solferino 41/a, Bologna (1981-91); via Avesella, Bologna (1991-96); via Bersaglieri, Bologna (1997-99) | neon>field: via Zanardi 2/5, Bologna (2000-11) | neon>projectbox: Corso Garibaldi 42, Milan (2002-04) | neon>fdv: Fabbrica del Vapore, Milan (2006-09) FONDATORI Gino Gianuzzi, Stefano Delli, Valeria Medica, Antonia Ruggeri, Maurizio Vetrugno. COLLABORATORI Francesca Alinovi, Roberto Daolio

Intervista a cura di: Lara De Lena
Intervista con: Gino Gianuzzi

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Il desiderio di fare, l'interesse per le pratiche artistiche, la curiosità, la voglia di intraprendere un'avventura nuova, il bisogno di mettere in comune e di dare visibilità a interessi individuali e di aprire spazi di dialogo con il mondo esterno.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

È difficile rispondere a questa domanda, in una prima fase Francesca Alinovi è stata l'elemento catalizzatore di energie sparse, diverse e molto distanti tra loro. Traducendo in termini più concreti, possiamo dire che a lei spettasse la curatela dei progetti, questo per quanto riguarda la breve stagione dell'Enfatismo. Poi, quando nel 1987-88 neon ha ripreso la sua attività, mi sono assunto tutti i ruoli organizzativi, mentre la programmazione era molto fluida, molto spesso era Roberto Daolio a curare le mostre, ma le scelte avvenivano in modo informale, la programmazione si costruiva per incontri, una sorta di passaparola.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

I rapporti si sono costruiti nel tempo. Analizzare l'archivio delle cartoline di invito che neon riceveva, fino a che non si è passati agli invii via e-mail, potrebbe essere una testimonianza nel ruolo che ha avuto questo spazio rispetto al sistema dell'arte italiano e internazionale. Nei primi anni rare cartoline, poi negli anni '90 evidentemente neon diventa un punto di riferimento riconosciuto in campo nazionale e internazionale e il volume degli inviti cresce, testimoniando l'inserimento di neon in un circuito 'alto'.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

È stata sicuramente importante, anche se le istituzioni culturali locali e le amministrazioni pubbliche non hanno mai avuto la capacità di leggere le potenzialità di neon e di offrire sostegno adeguato. Come spesso accade piuttosto ci sono stati incontri interessanti con singoli individui operanti all'interno delle istituzioni, ma in sostanza le istituzioni hanno utilizzato neon e altre realtà per costruire un'immagine di città vivace, creativa.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Libertà totale nelle scelte, che si traduce in una attività scomposta, variegata, difficilmente inquadrabile e, parallelamente, la rinuncia a progetti desiderati e, in conclusione, l'esclusione da determinati circuiti in cui il peso dell'economia era discriminante.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Attraverso rari finanziamenti pubblici, lavoro volontario mai retribuito, redditi di altri lavori finalizzati al sostegno dell'attività, rare e fortunate vendite di opere.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Una domanda che non ci siamo mai posti: il pubblico era fatto di amici (neon era anche un luogo di incontro); di artisti (era un luogo accogliente e aperto a scambi e confronti); di studenti (per Accademia e DAMS era un punto di riferimento importante). Ma poi negli anni hanno frequentato neon collezionisti provenienti soprattutto dal nord Italia, dal Piemonte al Veneto. Solo negli ultimissimi anni si è avvicinato qualche collezionista locale.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Credo sia cambiato tutto ciò che c'era intorno, e credo che con questo cambiamento anche neon sia cambiata. neon nasce come un progetto condiviso, un esperimento aperto in cui i ruoli di artista, gallerista, critico-curatore non sono così netti e comunque partecipano a un progetto comune. Una specie di utopia praticata, forse sulla spinta delle energie latenti ancora sotto le macerie della Bologna post '77. Poi progressivamente – parlo dal mio punto di vista ovviamente – succede che gli artisti che si avvicinano a neon approcciano questo passaggio come una tappa necessaria per la loro carriera: nessun interesse per la condivisione di un progetto, ma strategia di successo.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Un motivo è quanto detto in risposta alla domanda precedente, progressiva perdita di interesse; problemi finanziari oramai difficili da affrontare e disinteresse a farsi spazio nel sistema dell'arte come galleria commerciale.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Considerando la natura improvvisativa del progetto, non vi era nessun obiettivo iniziale, piuttosto un approccio punk, situazionista, con il desiderio di inoculare elementi di disturbo in un sistema che ci appariva sclerotizzato, per questo motivo è difficile dire quali obiettivi siano stati raggiunti e quali disattesi. Mi sembra che gli obiettivi raggiunti siano anche gli obiettivi disattesi: es. Maurizio Cattelan. Comunque ci siamo divertiti ed è stato tutto bello.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

In qualche modo credo di avere già risposto: una galleria che non nasce come galleria. L'incontro con Francesca Alinovi, poi altri incontri importanti, come quello con Roberto Daolio e con tanti altri giovani curatori che hanno fatto le loro prime esperienze alla neon hanno determinato un programma curatoriale difficile da definire. A posteriori si può leggere una prevalenza di artisti la cui ricerca era orientata maggiormente verso un'area concettuale, ma questa sarebbe una lettura falsa perché a neon è passato di tutto, molta arte performativa e sound art.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Proposte provenienti da critici, curatori, dagli stessi artisti e tramite contatti internazionali a volte casuali a volte frutto di incontri e di scambi e di progettazione comune. Un criterio che credo fondamentale era l'empatia, la condizione di simpatia reciproca, lo scambio, la verifica di interessi comuni al di fuori dell'ambito strettamente legato all'arte.

INDIRIZZO via Marco Celio 19, Borgo Panigale (1982–84); via San Carlo 5, Bologna (1984–85). FONDATORI Ginetto Campanini, Francesco Tabarrini. COLLABORATORI Marco Coppi, Sebastiano de Pascalis, Amos Masè, Claudia Morettini, Fabrizia Poluzzi

Intervista a cura di: Beatrice Sartori

Intervista con: Ginetto Campanini

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

L'idea è nata sull'onda di una forte amicizia tra me e Francesco Tabarrini, che si è sviluppata durante i miei studi a Trento. Poi ci siamo entrambi spostati a Bologna e tutto è iniziato quando nel 1982 Francesco ha intercettato una persona che per ottantamila lire al mese poteva affittarci una cantina-ghiacciaia di un macello a Borgo Panigale. Ci piaceva perché assomigliava ad una piccola centrale elettrica, ci sembrava una macchina di stampo industriale dadaista perché non era funzionale. La ghiacciaia aveva una cupola enorme, era una semisfera di cemento dove d'inverno si buttava la neve per creare un ambiente per conservare gli alimenti. Per noi invece era una cassa armonica, e ci affascinava il fatto che producesse un effetto di ritardo del suono di qualche centesimo di secondo. Non era un eco, era un ritardo puro. La nostra idea era quella di organizzare eventi, performance, rassegne di musica, teatro e poesia. Tutto doveva avere un carattere performativo. Volevamo abbinare questi linguaggi, realizzare una contaminazione virale, un'esplosione. Volevamo fare le nostre cose, sviluppare le nostre ricerche. Avevamo in mente tantissime idee folli; per esempio, volevamo fare la mappatura dei volti (secondo noi c'erano dei caratteri nella gente che si ripetevano) e fondare il movimento dei "colazionisti" (cioè quelli che amano fare colazione). Ci piaceva suonare, far girare delle idee ed essere al centro di qualcosa.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Il nucleo iniziale siamo stati io e Francesco, ma la situazione era piuttosto aperta: chi si avvicinava a Segreto Pubblico entrava nel giro. Io ero un po' la mente di Segreto Pubblico, tanto che ne ho scritto il manifesto. Dopo il primo anno abbiamo cercato di essere più strutturati e abbiamo creato l'associazione, che poi è diventata una cooperativa che ebbe sede in via San Carlo. A quel punto Francesco si era allontanato da Segreto Pubblico, ma nel frattempo si era costituito un gruppo che era diventato più consistente e organizzato. Il 'vice' era Amos Masè, poi c'erano anche Sebastiano de Pascalis, Claudia Morettini, Fabrizia Poluzzi e Marco Coppi, che si occupava della parte manageriale.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Confronti internazionali non c'erano proprio, eravamo noi a seguire la scena internazionale. A livello cittadino invece il confronto era continuo. Il mondo dell'arte contemporanea veniva spesso: Roberto Daolio, Renato Barilli, Francesca Alinovi. Eravamo però molto periferici rispetto al sistema. L'idea stessa che facessimo arte, che quella che proponevamo fosse arte, non so fino a che punto passasse allora. Il nostro obiettivo non era entrare nel mondo dell'arte, ma aprirlo. Avevamo un rapporto interessante con le pagine di *Repubblica*, c'era un giornalista che ci aveva preso sotto la sua ala e scriveva sempre di noi.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Dopo il '77, la situazione era sfuggita di mano, erano stati anni molto pesanti di lotta politica. Le amministrazioni allora sono diventate molto attente a raccogliere iniziative e segnali. Tra l'altro, in quegli anni c'era Renato Nicolini come assessore alla cultura di Roma, e iniziò la mania delle estati, cioè di organizzare una programmazione culturale per il periodo estivo. Anche il Comune di Bologna ha iniziato ad indire bandi per raccogliere proposte, e noi abbiamo fatto le nostre. In questo modo riuscivamo ad avere anche dei piccoli finanziamenti. Era un periodo in cui le istituzioni erano molto aperte. Anche altri comuni ci hanno chiamati per realizzare delle performance, come il comune di Porretta Terme, e venimmo chiamati addirittura dalla Usl di Nuoro, colpita dalla nostra radicalità. Perciò siamo partiti verso la Sardegna, dove abbiamo realizzato delle giornate di performance in occasione della legge Battaglia sulla chiusura dei manicomi. Con noi venne Pier Vittorio Tondelli a presentare il suo libro *Pao Pao* e Patrizia Bettini che ha fatto uno spettacolo teatrale. Lì abbiamo realizzato uno dei nostri progetti più importanti, il film *Un biglietto per l'Oklahoma*. Volevamo dare una prospettiva futura su come sarebbero potuti evolvere quegli spazi ormai chiusi.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Era l'unica possibilità, non esistevano vie istituzionali da percorrere. Per dire, la GAM non era aperta alle nostre istanze. Eravamo degli sbandati con buone intenzioni.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Il programma era soprattutto legato ai poeti bolognesi e non, agli artisti, ai performer e ai musicisti che si alternavano nella stessa serata. Mi ricordo per esempio le serate fatte sul tema dell'orto in cui rovesciavamo sulla gente delle cassette di verdura. L'orto è una cosa molto soggettiva, che coltivi in modo molto molto personale. Era per noi l'espressione del soggetto e un ritorno ad una vita più legata alla natura. Diciamo che avevamo lasciato aperta una finestra anche sul demenziale.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

L'unico criterio per noi era che tutte le performance dovevano essere coerenti con la visione di Segreto Pubblico, con un'idea di contaminazione delle arti e abbinamento dei linguaggi.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Diciamo che non c'era nessun finanziamento. Io e Francesco facevamo gli insegnanti e pagavamo noi gli affitti, gli eventi erano tutti gratuiti a parte qualche rara eccezione. Qualche volta siamo riusciti a finanziare qualche progetto con il supporto del comune. Avremmo tanto voluto diventare più autosufficienti aprendo un bar, ma non abbiamo mai ricevuto i permessi dal comune per farlo.

A CHE TIPO DI PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il pubblico era quello dei giovani bolognesi legati al Movimento. Era molto selezionato, ma più che altro perché Segreto Pubblico era davvero difficile da intercettare. Bisognava arrivare a Borgo Panigale, trovare la ghiacciaia, scendere da una scaletta; insomma, sembrava davvero un posto segreto, anche se 'pubblico'. Si trattava di un locale di periferia, soprattutto di periferia artistica.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Diciamo che ci sono state due fasi. La prima fase è stata quella di Borgo Panigale nella ghiacciaia, mentre la seconda è stata quella di via San Carlo. È stato il bisogno di formarci come una cooperativa che ci ha fatti spostare più in centro, in uno spazio più funzionale. Ad un certo punto avevamo avuto un certo successo, era l'epoca di Falso Movimento e gruppi teatrali importanti, con cui eravamo in contatto. Da Firenze venne addirittura Steve Piccolo, tanto che ad un certo punto ho iniziato anche a preoccuparmi di come gestire tutte le persone che frequentavano Segreto Pubblico. Ovviamente non avevamo nessuna licenza e tanto meno uscite di emergenza. In via San Carlo avevamo, invece, a disposizione tante stanze, i bagni, delle vetrine che davano sulla strada e la possibilità di avere un bar. Il nostro obiettivo era quello di trasformare così Segreto Pubblico in qualcosa di economicamente sostenibile.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

L'esperienza di Segreto Pubblico è finita nel 1985. Il motivo è che io, Sebastiano de Pascalis e Claudia Morettini abbiamo cominciato a lavorare con il video e la televisione. Bibi Ballandi, uno dei più importanti produttori di spettacolo al tempo, era interessato alle nostre idee. Noi ci inventammo una trasmissione che si chiamava *L'altra musica* che doveva seguire la scena della musica house che stava nascendo allora. Il target del programma erano quei ragazzi che andavano in giro con la Citroen Pallas, la Renault 4, tutte queste automobili minimaliste. Avevamo un corrispondente che ci mandava da Londra tutte le novità sulla scena house, e lo stesso Bibi Ballandi aveva una discoteca house che si chiamava Chicago. Ballandi presentò la trasmissione a Rete 4, proprio nel momento di passaggio in cui è stata venduta dalla Mondadori a Silvio Berlusconi. Abbiamo avuto un contratto per la trasmissione e all'interno di Segreto Pubblico è nata una discussione su come gestire il contratto, come finanziare questo nuovo progetto. Alla fine, io, Sebastiano e Claudia abbiamo creato la Srl Media Work per metterci in proprio e sganciarci dalla cooperativa. Per noi era un tentativo di dare un senso concreto alle nostre idee, perché potevamo anche viverci. Però a quel punto era diventato difficile avere sia il tempo che i soldi per continuare a sostenere Segreto Pubblico. Abbiamo quindi tutti preso altre strade continuando i nostri progetti personali.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Uno degli obiettivi raggiunti sicuramente è stato di avere l'attenzione della città. Siamo riusciti a partecipare a rassegne importanti, abbiamo intercettato Brian Eno, avevamo avuto un po' di successo insomma. Però quello che è mancato è stato consolidare la visione iniziale di Segreto Pubblico e trasformarla in progetti più a lungo termine. Il nostro piano era entrare nei gangli della comunicazione. Uno dei temi per noi importanti era il rapporto tra informazione e disinformazione. In quegli anni iniziavano a nascere le prime notizie fake sui giornali, clamorose balle inventate dai giornalisti, e noi volevamo indagare questa modalità. Avremmo voluto usare la comunicazione come grimaldello per scardinare un sistema di valori in cui non ci riconoscevamo. Ci sentivamo epigoni degli anni '70.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Forse sarebbe possibile con molti soldi, almeno per riuscire ad avere una continuità. Ai tempi di Segreto Pubblico c'era ancora un modo di fare contratti 'a gratis', tutto quello che facevamo era molto legato alle nostre amicizie, alle nostre relazioni. Immagino che anche ora nascano spazi di questo tipo, quindi magari è ancora possibile, anche se ho l'impressione che adesso sia tutto più difficile, tutto più contrattualizzato. Però oggi si può giocare di più sull'immateriale, sulla dimensione virtuale di Internet che invece noi non avevamo.

INDIRIZZO Porta Saragozza, Piazza di Porta Saragozza 2/a, Bologna (1982–2002); Salara del Parco del Cavaticcio, via Don Giovanni Minzoni 18, Bologna (2002–). FONDATORI Samuel Pinto, Beppe Ramina, Diego Scudiero, Antonio Frainer, Claudio Fuschini, Valerio Cacciari, Luciano Pignotti. COLLABORATORI Stefano Casagrande, Bruno Pompa, Mauro Copeta (Wawashi), Sara De Giovanni, Daniele Del Pozzo, Mauro Meneghelli

Intervista a cura di: Nicola Manzoni

Intervista con: Sara De Giovanni (Responsabile del Centro di Documentazione Flavia Madaschi)

Mauro Meneghelli (Co-direttore artistico del Festival Gender Bender)

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

SDG: La creazione di questo spazio credo che sia una storia abbastanza tipica e classica di una realtà che era un'associazione culturale: il Circolo Culturale XXVIII Giugno. Nei primi anni '80 il circolo, fondato nel 1979, aveva necessità di uno spazio, non solo per poter realizzare le proprie attività, ma anche per le soggettività che lo attraversavano che all'epoca vivevano maggiori criticità in merito alla loro visibilità rispetto a ora. Per questo motivo, la sua fondazione si lega profondamente alla costruzione di uno spazio sicuro per la comunità. Il 28 giugno 1980, durante le Giornate dell'orgoglio omosessuale, una delegazione del Circolo XXVIII Giugno venne ricevuta dall'allora sindaco del PCI, Renato Zangheri. Quella data divenne una data fondamentale, perché per la prima volta in Italia venne concessa la prospettiva di una sede, che non era ancora il Cassero di Porta Saragozza, ma che lo diventerà nell'arco di due anni di complesse trattative. Possiamo dire che già nelle iniziali intenzioni del Circolo XXVIII Giugno vi fosse una prospettiva culturale, cosa che emerge, per esempio, dalla richiesta di dotare le biblioteche civiche di libri di argomento omosessuale, ma anche dalla richiesta di bacheche, o meglio, ironicamente, bachecche, che divennero il luogo dove esporre rassegne stampa, poster e volantini informativi. La concessione di questa sede divenne un'esperienza pionieristica e da quel momento in poi l'aspettativa da parte delle altre associazioni e collettivi LGBTI+ italiani fu quella di avere una sede in ogni città. Questa assegnazione, raggiunta attraverso un dialogo con l'amministrazione comunale, dimostra come il Cassero venne pensato sin da subito come uno spazio che aveva una sua autonomia, ma che intendeva creare un legame con le istituzioni locali. Nei due anni successivi prese avvio un intenso dibattito che coinvolse la città intera, un dibattito interessante ripercorribile attraverso la rassegna stampa dell'epoca che rivela come la città non fosse ancora pronta ad accogliere un'associazione omosessuale. Determinante in questo acceso dibattito fu la proposta di assegnazione all'associazione del cassero di Porta Saragozza, edificio, secondo la curia bolognese, consacrato alla Madonna di San Luca e attraversato ogni anno dalla processione nel mese di maggio. Con il sostegno di una parte della cittadinanza, e nonostante il malumore della curia bolognese, il cassero venne definitivamente assegnato al Circolo XXVIII Giugno e venne inaugurato festosamente il 26 giugno 1982 da un corteo di trecento militanti giunti a Bologna da ogni parte d'Italia. Credo sia significativo notare che, da quel giorno, fino al 2002, anno del trasloco nella nuova sede della Salara, la processione della Madonna di San Luca smise di attraversare Porta Saragozza nella sua discesa annuale in città.

Le vicende dell'assegnazione del Cassero dimostrano come ci sia sempre stato un dialogo con la città, con le sue istituzioni, un dialogo che continua a esserci, una sorta di imprinting che abbiamo portato con noi in questi quarant'anni e che nasce dalle pratiche politiche dei soci fondatori come: Samuel Pinto, Diego Scudiero e Beppe Ramina, che avevano l'abitudine di lavorare in rete con le altre realtà cittadine, di mettere in relazione il movimento omosessuale bolognese con il movimento delle donne e con i movimenti studenteschi. È poi significativo ricordare che l'anno 1980, in cui maturò la decisione di dare spazio in città alle istanze delle persone omosessuali, fu anche un anno estremamente drammatico, se pensiamo che la promessa di Zangheri arrivò il giorno dopo la strage di Ustica e che appena un mese dopo Bologna fu sconvolta dalla bomba alla stazione.

Per quanto riguarda la storia del Centro di Documentazione Flavia Madaschi, grazie al nostro patrimonio documentario sappiamo che la costituzione di una biblioteca faceva parte, sin dai primi anni, delle intenzioni del gruppo fondatore dell'associazione che poi ha preso il nome di Cassero. Il Centro di Documentazione, infatti, nasce da un desiderio ben preciso e da un'ispirazione di Samuel Pinto, esule cileno e attivista del circolo, detto Lola Puñales, che nel 1974 fece un viaggio in Svezia e a Stoccolma visitò il centro LGBTI+, che, dal suo racconto, possiamo immaginare molto simile al Cassero attuale: un centro di aggregazione, ma anche uno spazio per conservare documentazione storica e per fornire servizi alle comunità. Da quel viaggio nel nord Europa prende forma il sogno di un luogo simile anche a Bologna. Ovviamente in quelle nazioni vi era una lunga tradizione di rivendicazione dei diritti omosessuali e transessuali risalente ai primi anni dopo la Seconda Guerra Mondiale, mentre la situazione italiana era ancora piuttosto arretrata. Il Centro di Documentazione è quindi erede di quel desiderio che immaginava una raccolta di testi e documenti che potessero svolgere una funzione di supporto e fossero strumento di crescita per una comunità che necessitava di un processo di empowerment e di una maggiore consapevolezza culturale.

MM: Uno spazio culturale indipendente è uno spazio che sa stare nel proprio contesto geografico e storico, che sa rispondere alle necessità interne di una comunità e relazionarsi anche a quello che succede fuori da una specifica comunità. Per quanto riguarda i progetti artistici e i festival significa saper creare ponti con quello che sta succedendo nel più ampio contesto nazionale e internazionale a livello artistico e culturale. Se pensiamo alle varie esperienze nate al Cassero, dal Festival del Cinema Gay e Lesbico di Milano e Bologna a Blowing Bubbles, dalla Libera Università Omosessuale (LUO) a Gender Bender, in tutti questi casi si può notare una grande capacità di leggere il contesto, di farlo da un posizionamento specifico che è quello della comunità LGBTI+, con una visione che vuole spingere all'avanguardia alcune questioni che stanno emergendo nel contesto culturale e artistico.

Il Festival del Cinema Gay e Lesbico partiva dalla necessità della comunità di veder rappresentate storie che raccontassero anche le identità, le relazioni e le storie di vita LGBTI+, che in concomitanza stavano emergendo nella produzione cinematografica underground e indipendente. Il Festival diventava dunque non solo il contesto in cui queste storie trovavano un pubblico locale, ma anche luogo di diffusione di immaginari e di incontro per artisti che volevano raccontare con la propria voce quelle storie ancora poco rappresentate. Nello stesso modo anche la Libera Università Omosessuale, che nacque in un periodo in cui stavano fiorendo gli studi queer, sia a livello accademico che underground, divenne il luogo dove dare visibilità a questi lavori seminali. Oltre a essere uno spazio di dibattito sociale e politico favorì l'incontro tra attivisti, studios e accademici, fornendo occasioni continuative per proseguire queste riflessioni. In questo modo, un'iniziativa culturale è sia un'azione di disseminazione, ma anche un'attivazione nuovamente creativa delle energie intellettuali, culturali e artistiche. L'ultimo esempio è il festival Gender Bender, che ha espanso il campo di ricerca artistica anche all'ambito delle arti performative dal vivo e che ha iniziato a proporre dal 2003 immaginari queer. Oggi, a vent'anni di distanza, vediamo come le questioni di genere e gli immaginari queer siano entrati di diritto nella programmazione della maggior parte dei festival artistici e culturali che in Italia si occupano di contemporaneo, e Gender Bender, dal canto suo, continua a interrogarsi su come discuterne all'interno dell'attuale contesto storico e sociale, attraverso il festival e i suoi progetti speciali.

SDG: Forse possiamo dire che quello che ha guidato la programmazione culturale-artistica del Cassero in questi anni è stata la volontà di trovare e proporre visioni eccentriche, ricercare e indagare qualcosa che esuli e vada oltre una visione stereotipata e banalizzata dei temi LGBTI+, cercando, in questo modo, di aprire la mente della comunità e delle persone che negli anni sono entrate in contatto con questa proposta culturale.

MM: Per tornare con un'ultima riflessione alla domanda su che cosa ha spinto a fondare questo spazio, credo che la questione sia anche: cosa continua a spingere l'azione del Cassero? Nel senso che la spinta iniziale di un progetto culturale non è detto che duri per sempre e di conseguenza questa spinta va continuamente rinnovata se si vuole progredire. La ricchezza del Cassero è stata ed è ancora quella di riuscire ad avere una visione che mette in questione le norme, consapevoli del mondo in cui si è immersi. Si tratta di un continuo lavoro di confine e di spostamento di tale confine all'interno della società di cui facciamo parte e con cui vi è una costante relazione.

SDG: È davvero una caratteristica peculiare del Cassero che non si è mai accomodato su qualcosa che aveva consolidato. Questa, insieme alla capacità di fare rete, è sicuramente una delle ragioni della longevità dell'associazione di cui stiamo per festeggiare il quarantunesimo compleanno.

COME È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

SDG: Il Cassero è sempre stato retto da un consiglio direttivo eletto dall'assemblea di soci e socie del circolo e incaricato di attuare le linee di indirizzo culturali e politiche dell'associazione. Dal libro dei verbali del primo direttivo possiamo ricostruire come questa associazione si sia sempre dotata di una struttura democratica nella gestione interna con la figura di un o una presidente.

Il circolo esplica oggi la sua azione in diversi settori e ambiti di intervento che nel tempo sono aumentati e si sono articolati in maniera diversa, ma che, di fatto, si sono delineati fin dai primissimi anni se pensiamo, per esempio, alla necessità della comunità di reagire all'epidemia di HIV/AIDS e poi allo stigma nei confronti delle persone sieropositive. Il dramma di quella pandemia, che la comunità LGBTI+ ha vissuto per prima, ha portato il Cassero a costruire azioni e progetti finalizzati alla prevenzione e al benessere psicofisico delle persone LGBTI+ declinando questo aspetto anche sul piano culturale. Ne sono esempi: Blowing Bubbles, concorso di cortometraggi legati alle tematiche dell'HIV e dell'AIDS, che nasceva nel 1991 dall'idea di dare espressione e visibilità ai dubbi, alla speranza, al dolore e alla solidarietà vissuti dalle persone in anni in cui le nuove terapie erano ancora lontane e le informazioni spesso contraddittorie e confuse; ma anche The Italian Miss Alternative, concorso di bellezza ed evento benefit nato nel 1994 dalla creatività di Stefano Casagrande per sensibilizzare e raccogliere fondi per la lotta all'AIDS. Salute e cultura sono dunque fin dagli esordi i due binari principali sui quali l'attività del Cassero si sviluppa.

Fra le attività e i progetti nati invece negli ultimi decenni, ci sono realtà molto importanti da tenere in considerazione in questo nostro percorso di ricostruzione della storia del Cassero, in particolare quelle

che hanno deciso di declinare la mission del circolo lavorando nell'ambito educativo e formativo con progetti rivolti all'infanzia e all'adolescenza. Penso a Scuola e Formazione Cassero, ma anche ai progetti Teatro Arcobaleno o Tante storie, tutte bellissime.

Tornando alla struttura, l'associazione si è dotata sin dall'inizio di uno statuto che la caratterizza come un circolo antifascista e non-violento e che rivendica una serie di valori storici, ma tiene conto anche di istanze attuali come per esempio l'uso di un linguaggio inclusivo nei confronti di tutte le soggettività.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

MM: I progetti culturali e artistici del Cassero trovano da sempre un punto di forza nella capacità di fare rete con altre realtà a livello locale, nazionale e internazionale, sia con grandi istituzioni del mondo dell'arte che con centri decisamente underground. Per quanto riguarda Gender Bender Festival, non è un caso che la lista di patrocini, collaborazioni e partnership sia molto lunga, riuscendo a raccogliere alcune delle istituzioni più importanti italiane ed europee. Particolarmente importante negli ultimi dieci anni è stata l'azione sul fronte della progettazione europea, che ha visto Il Cassero e Gender Bender come capofila di tre progetti europei co-finanziati da Creative Europe che hanno approfondito le questioni di genere attraverso il linguaggio della danza contemporanea. Performing Gender, ha coinvolto nelle varie edizioni, i grandi poli museali internazionali come il MAMbo a Bologna, il Reina Sofia di Madrid, la Jan van Eyck Academie a Maastricht e il MSU Museum of Contemporary Art a Zagreb, ma anche il British Council e l'Università di Bologna, oltre a un folto gruppo di case della danza e centri di produzione delle arti performative.

L'altro progetto di rete molto importante è Teatro Arcobaleno, un progetto formativo sulle identità di genere e di orientamento sessuale espressamente rivolto a infanzia, adolescenza, insegnanti, figure educative, assistenti sociali e studenti dell'Università. I linguaggi artistici utilizzati sono quelli della danza e del teatro, sia attraverso percorsi laboratoriali che spettacoli e il partenariato è molto sfaccettato e composto dalle principali realtà dell'Emilia-Romagna che si occupano di arti performative, pedagogia e formazione.

SDG: Tutte queste relazioni a livello cittadino, nazionale e internazionale sono state fondamentali per la storia dell'associazione che ha avuto la capacità di costruire reti con estrema facilità senza chiudersi in sé stessa. Questa, a mio modo di vedere, è una delle motivazioni, oltreché della longevità, anche della vivacità dell'associazione che sa far circolare nuove idee e riesce a evolversi costantemente senza racchiudere la propria azione esclusivamente nei temi propri delle militanze LGBTI+. Naturalmente, il tema della militanza politica per i diritti civili LGBTI+ è sempre prioritario e molto sentito dalle persone che partecipano alla vita associativa, ma viene declinato in molti modi diversi anche attraverso una proposta culturale e artistica estremamente variegata.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

SDG: Il Centro di Documentazione, per esempio, è inserito all'interno del Polo Bibliotecario bolognese, la rete delle biblioteche del territorio metropolitano, e, a livello nazionale, fa parte di SBN dal 2002. Un lavoro di relazione con le istituzioni bibliotecarie e archivistiche, in primis regionali, in seguito nazionali, che è iniziato prestissimo, tanto che nel lontano '86-'87 venne attivata una convenzione con la Regione Emilia-Romagna che inserisce il Centro di Documentazione nell'organizzazione bibliotecaria regionale. Queste relazioni non si sono mai interrotte e fanno sì che oggi il Centro sia una biblioteca accessibile a chiunque, non solo ai nostri soci e socie, e in particolare a ricercatori e ricercatrici che, oggi come allora vengono da ogni parte del mondo a studiare i documenti che conserviamo. Fin dai primi anni di attività, queste persone che venivano a fare ricerca nella piccola biblioteca del Cassero di Porta Saragozza ci hanno stimolato ad arricchire la nostra raccolta di nuovi testi e temi. Il rapporto era talmente diretto che spesso queste ricerche confluivano nella programmazione culturale del Cassero attraverso la Libera Università Omosessuale e altri programmi culturali. Molti degli/delle studios3 sono passati dal Cassero quando erano ancora giovani di belle speranze e Il Cassero è stato, in molti casi, un'incubatrice generante nuovi lavori e nuove ricerche.

Inoltre, molto spesso il Cassero è stato anticipatore culturale essendo capace con la sua programmazione, in anni insospettabili, di portare e far conoscere in città artisti3 internazionali, ma anche teorici3 di gender e queer studies oggi ormai assorbiti dalla cultura mainstream, ma allora conosciuti solo da un pubblico di nicchia. In questo senso, è sempre stata molto importante anche la relazione con l'Università di Bologna e con l'ambiente accademico cittadino che ha permesso di far maturare competenze, conoscenze e relazioni.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

SDG: Credo che si possa essere indipendenti se si è onesti3 riguardo ai propri obiettivi e se si mantiene chiara quella che è la missione culturale, sociale e politica dell'associazione, ma anche se si è un po' irriverenti e non si teme più di tanto l'autorità precostituita. Ad esempio, anche nel rapporto con le istituzioni, di cui abbiamo raccontato qui la genesi, per citare Beppe Ramina, abbiamo scelto fin da subito una strada inedita decidendo di provare a frocizzare le istituzioni e non a istituzionalizzare le frocie.

MM: L'indipendenza a mio avviso sta nell'autonomia decisionale. Che questa porti a voler sviluppare, a seconda dei casi, dei progetti in collaborazione con altre realtà o meno, l'importante è essere consapevoli delle decisioni che si stanno prendendo. In questo senso, tutte le reti di cui Il Cassero fa parte e le collaborazioni che ha messo in campo negli anni non sono esperienze che limitano l'indipendenza, ma sono decisioni prese consapevolmente e che hanno portato grandi benefici e possibilità.

SDG: Il Cassero ha saputo mantenere rapporti duraturi e costanti con le istituzioni e questo scambio si è rivelato estremamente positivo nel corso degli anni. Non c'è mai stato un rapporto di mera dipendenza economica dalle istituzioni, al contrario il Cassero ha sempre lavorato per far sì che venisse riconosciuto l'apporto culturale e sociale dei propri servizi e della propria proposta. La convenzione che ci permette di avere oggi questa sede è stata stipulata sulla base del riconoscimento del valore delle attività culturali e sociali che proponiamo non solo alla comunità LGBTI+, ma a tutta la cittadinanza. Il Patto generale di collaborazione per la promozione e la tutela dei diritti delle persone LGBTQIA+ che lega Il Cassero, come anche le altre associazioni LGBTI+ del territorio, con il Comune di Bologna, con la sua ricchissima progettualità, offre un valido esempio di cosa significhi oggi l'azione di sussidiarietà alle istituzioni svolta dalle associazioni che forniscono il proprio operato su diversi aspetti sociali e culturali con un valore e un impatto pubblico considerevole. Proporsi in questo modo significa anche mantenere la propria indipendenza rifiutando una logica assistenzialista: non siamo persone da aiutare, non ci sentiamo vittime o minoranze, siamo realtà di grande esperienza che orgogliosamente lavorano in sinergia con le istituzioni per promuovere buone pratiche e creare un contesto sociale cittadino accogliente e informato, riconosciuto anche a livello nazionale ed internazionale.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

MM: Innanzitutto, il Cassero è un'associazione no-profit che reinveste gli utili derivanti dal bar, dalle serate del clubbing e dalle tessere associative finanziando varie attività culturali e sociali. È stato così sviluppato un modello virtuoso di sostenibilità delle attività che prevede che sia l'associazione stessa a sostenere parte del budget dei progetti. Negli anni chi lavora al Cassero ha poi acquisito strumenti e competenze per lavorare sempre più alla ricerca di fondi tramite bandi e progetti dedicati. Il fundraising, sia pubblico che privato, nei vari casi può essere di sostegno alle nostre attività continuative così come a progettualità specifiche. La ricerca di fondi di co-finanziamento alle nostre attività ci ha spinto anche a strutturare visioni e progetti di medio periodo, riuscendo a dare al contempo una sostenibilità su più annualità anche alle persone che si sono formate e lavorano nei settori culturali e artistici del Cassero.

SDG: Infatti questo crea l'abitudine a diversificare molto la proposta per avere interlocutori diversi e intercettare fonti di finanziamento diverse. Nel caso del Centro di Documentazione, per esempio, questo significa non essere solo una realtà che si occupa di conservare beni, documenti, libri e materiali storici, ma anche di promuovere questa conoscenza e valorizzarla attraverso progetti educativi e formativi. I risultati positivi che siamo riusciti a ottenere partono senz'altro dall'impegno e dalle forti motivazioni delle persone che si sono occupate dei diversi settori di intervento alle quali l'associazione ha offerto molto spesso anche la possibilità di crescere, formarsi e dotarsi di competenze specifiche. Da persona responsabile del Centro di Documentazione, sin dai primi anni, mi sono abituata alla necessità di trovare risorse sufficienti a sostenere i vari progetti per poter ottenere anche un'indipendenza e una libertà nella proposta culturale altrimenti impensabile. Uno degli aspetti peculiari che mi sembra giusto sottolineare rispetto alla progettazione, culturale, ma non solo, dell'associazione è la prassi di partire dai nostri desideri e bisogni, aspetto che non è assolutamente secondario: ascoltare e lavorare sui desideri individuali e collettivi, riuscire a realizzare un progetto, riuscire a parlare di determinate tematiche in contesti impensabili. In qualsiasi area di intervento dell'associazione l'analisi dei bisogni è fondamentale per costruire i progetti in maniera più efficace.

A CHE TIPO DI PUBBLICO SI RIVOLGE? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

SDG: Il pubblico a cui ci rivolgiamo è tutto il pubblico, non esiste un pubblico specifico o unicamente di persone della comunità. La varietà e ricchezza delle attività che proponiamo ci permette di poter raggiungere pubblici diversi, di diverse età, provenienze, orientamenti sessuali e identità di genere; chi ama la danza, il teatro, il cinema, la lettura, chi desidera impegnarsi come volontario, chi viene a ballare alle serate del Cassero, chi viene con tutta la famiglia ad ascoltare le letture per l'infanzia, chi cerca uno spazio safer, chi ha bisogno di consulenza professionale nei vari ambiti, chi viene a giocare alla Gilda, chi vuole conoscere nuove persone, ecc. Fin dal periodo di Porta Saragozza Il Cassero poteva contare su un proprio affezionato bacino di utenza rimanendo sempre aperto a chiunque, senza mai escludere un pubblico eterosessuale. In seguito allo spostamento della sede nel 2002 presso la Sala del Cavaticcio il pubblico è cambiato molto. A partire da quell'anno la portata e il numero delle persone che hanno iniziato a frequentare il Cassero è aumentato soprattutto in relazione all'aumento dei servizi e delle attività che abbiamo iniziato a fornire. Anche per quanto riguarda l'utenza del Centro di Documentazione, l'entrata in SBN tra il 2001 e il 2002 ha portato a una visibilità importante e il pubblico è chiaramente aumentato.

MM: Credo che i pubblici vadano in parallelo alla visione che il circolo propone e alle attività culturali realizzate. Curando la direzione artistica di Gender Bender, nel riflettere sulle proposte artistiche e nello strutturare la programmazione penso sempre anche ai nostri pubblici. Ci rivolgiamo a una comunità che non è necessariamente identitaria, ma anzi una comunità che condivide visioni e intenti, in primis di rispetto, di apertura all'incontro e al dialogo, e questo è l'aspetto che interessa maggiormente al circolo in quanto circolo politico. Questo perché non basta né al contempo è necessario essere gay, lesbiche, bisessuali e trans per condividere la visione e i contenuti che propone Il Cassero. In questo senso abbiamo sia un pubblico che trova nelle nostre proposte un riferimento continuo, sia un pubblico occasionale che personalmente trovo incredibilmente promettente, non solo nella speranza che torni, ma anche nella consapevolezza del potenziale educativo delle nostre proposte. Credo che l'obiettivo nel nostro rapporto con il pubblico sia creare delle occasioni, poi ogni persona capirà se vuole cogliere questa occasione o meno.

SDG: Il cambiamento e l'ampliamento del pubblico è avvenuto a partire dall'aumento delle attività che proponiamo e dei servizi che forniamo. Probabilmente, al Cassero di Porta Saragozza, sarebbe stato impensabile e forse anche un tabù pensare di riuscire a coinvolgere un pubblico di famiglie, bambini e bambine. Invece ora sono undici anni che, con il Centro di Documentazione, facciamo letture nella nostra e in altre biblioteche e in centri dedicati alle famiglie riuscendo a coinvolgere un pubblico spesso composto da famiglie, che naturalmente non sono solo omogenitoriali. Per esempio, i servizi che offriamo come biblioteca vengono spesso fruiti da persone anziane del quartiere che ci frequentano come luogo per prendere in prestito film e capita a volte che prendano anche film su tematiche che forse non avrebbero mai approcciato in un altro contesto.

Fra i tanti esempi di esperienze che ci hanno permesso di raggiungere nuovi pubblici, mi piace ricordare lo spettacolo per bambine e bambini della compagnia Laminarie, Jack e il Fagiolo magico, organizzato nel giugno 2003 negli spazi del Cassero. Lo spettacolo fu un grande successo ed ebbe il merito di rompere il tabù rispetto alla possibilità di proporre anche eventi rivolti alle famiglie e all'infanzia: senza quell'esperienza probabilmente ora non esisterebbero neppure le letture per l'infanzia nelle biblioteche o progetti come Teatro Arcobaleno.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

SDG: Lo spazio è cambiato molto, siamo passati da un edificio monumentale di proprietà comunale a un altro edificio più grande sempre di proprietà comunale che oggi è diventato insufficiente per le nostre attività. La questione dello spazio rimane un problema annoso e delicato, come per tante altre associazioni cittadine. Sappiamo che la questione dell'affidamento di spazi pubblici ad associazioni LGBTI+ è un tema che periodicamente viene rimesso in discussione sollevando polveroni e polemiche politiche. Nel nostro caso lo spostamento in una sede più grande ha avuto una grandissima importanza per la crescita dell'associazione, facendo da incubatore e permettendo una proliferazione delle nostre proposte in tutte le aree di intervento e ci ha anche reso capaci di intercettare un pubblico più ampio. Inoltre ci ha posto all'interno di una realtà, quella della Manifattura delle Arti, particolarmente interessante per fare crescere le nostre progettualità in ambito culturale. Quando ci hanno assegnato la sede di Porta Saragozza ci siamo trovati in uno spazio dove abbiamo dovuto costruire ex novo una rete e una socialità, mentre nella nuova sede all'interno della Manifattura abbiamo trovato subito un terreno di lavoro comune con le altre realtà culturali che ne fanno parte: il MAMbo, la Cineteca e l'Università di Bologna.

MM: A livello architettonico il cassero di Porta Saragozza dava un'impressione di grande chiusura, mentre la salara svetta visibilissima sul Giardino del Cavaticcio. Le realtà culturali che con noi condividono l'affaccio sul parco si sono rivelate importantissime anche per le varie collaborazioni che sono state create negli anni a venire.

Il festival Gender Bender ha sempre usato per le proposte di danza, teatro e cinema spazi diffusi in tutta la città di Bologna, che potessero ospitare compagnie e proiezioni soddisfacendo le necessarie richieste tecniche, come il cinema della Cineteca o il teatro del DAMSLab. Un caso da segnalare, perché è stato un unicum, è la forma che ha preso il festival dal 2020 al 2022, per far fronte alle restrizioni dovute alla pandemia Gender Bender è stato realizzato a settembre e in open air all'interno del Parco del Cavaticcio e del Cassero. Realizzare un festival in un parco in un periodo storico in cui molte manifestazioni culturali venivano annullate è stata l'occasione per riportare tutta la programmazione vicino al circolo. La questione degli spazi porta con sé la questione della visibilità e portare spettacoli, film e incontri a cielo aperto ha permesso di vedere cosa stava succedendo a Gender Bender a tutta la città e al circolo stesso, che in quell'occasione ha potuto trovare un'occasione festosa e partecipata per ritrovarsi dopo i lunghi mesi in cui i nostri spazi erano stati chiusi. SDG: In questi quarant'anni, lo spazio che abitiamo, proprio perché così ambito e desiderato, non è mai stato qualcosa di neutro, è sempre stato molto importante essere in quegli spazi con determinate modalità. C'è comunque sempre stata una sapiente dialettica, un'abitudine ad alternare spazi esterni di altre realtà e spazi interni, molto spesso riuscendo a portare fuori alcune nostre proposte e portare dentro interessanti proposte di altri soggetti.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

SDG: Fare questo ragionamento è molto difficile perché sono passati 40 anni. Gli obiettivi iniziali erano ambiziosi e allo stesso tempo più semplici, legati più che altro al bisogno di aggregazione e di condivisione di una comunità che non aveva spazi. Ora gli obiettivi si sono diversificati nel senso che ogni settore ha obiettivi specifici nel proprio ambito di intervento, mentre gli obiettivi dell'associazione a livello politico e sociale, purtroppo, sono a volte ancora gli stessi, perché il contesto politico italiano non è cambiato e ci "permette" di poter lottare ancora per le stesse cose, come le unioni civili sono arrivate solo nel 2016. Se parliamo di obiettivi specifici del Centro di Documentazione, questi sono certamente legati all'ampliamento degli spazi dell'associazione destinati alle raccolte del Centro, ma anche alla digitalizzazione del patrimonio che conserviamo a cui stiamo lavorando anche con progetti intersettoriali.

MM: Di certo negli anni si è ampliata la consapevolezza, o quanto meno il dibattito, su molte delle questioni poste dal Cassero e in generale dai movimenti LGBTI+ e femministi. Se nel 2003, anno di nascita di Gender Bender, una parola come gender era chiaramente compresa da un pubblico di accademici e attivisti, da alcuni anni è una parola assolutamente comune nelle agende politiche di tutto il mondo ed è una questione fondante e di snodo della nostra contemporaneità. Abbiamo ora quindi in un contesto molto diverso, ma allo stesso tempo sono maturate anche le nostre riflessioni e i nostri strumenti.

Se guardo al Cassero come la fucina di progetti artistici e culturali quale è stato in tutti questi anni e che rivendica nello statuto il proprio essere un'associazione antifascista, credo sia fondamentale per il futuro affermare quali nostri obiettivi anche delle politiche culturali fondamentali come: una politica del lavoro, una politica di sostenibilità ecologica e, come sempre, una politica che favorisca il dialogo tra differenze creando occasioni di incontro.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

MM: Parlando di Gender Bender come festival e dei suoi progetti speciali, innanzitutto la visione curatoriale che li ha ideati è quella di Daniele Del Pozzo. Da sempre Daniele ne ha curato la direzione artistica e progettuale, lavorando anche insieme a delle redazioni curatoriali per singole aree di interesse. Dal 2019 sono stato coinvolto nella direzione artistica e questa modalità curatoriale collaborativa ha significato non tanto una somma, ma una moltiplicazione di visioni artistiche. Confrontare punti di vista e sensibilità talvolta anche diverse ci ha portato a delle sintesi che non sono delle scelte medie o di compromesso, ma piuttosto di esaltazione delle diverse voci e anche delle specificità di interesse.

La programmazione di Gender Bender da sempre comprende una grande varietà di linguaggi artistici: dalla danza al cinema, dalla letteratura alle arti visive, così come una molteplicità di modalità di fruizione: dagli spettacoli agli incontri ai laboratori. Senza dimenticare i party, che animano la vita notturna del Cassero tutto l'anno, e che hanno visto come protagonisti: dj, musicisti e performer da tutto il mondo, prima sotto la direzione artistica di Bruno Pompa e negli ultimi anni di Mauro Copeta.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

MM: Parlando sempre dell'esperienza di Gender Bender e dei suoi progetti speciali, quella con i artisti e le loro opere è innanzitutto un rapporto di reciproca conoscenza: da una parte i loro percorsi artistici e dall'altra le nostre progettualità. Se per la programmazione del festival vi è chiaramente una ricerca da parte della direzione artistica, che frequenta i principali festival culturali europei per incontrare e conoscere artisti e opere, nel tempo si è progressivamente delineata anche una modalità di co-progettazione delle azioni con i artisti e con altri colleghi che come noi curano progetti culturali. Quindi non sempre, soprattutto in ambito delle arti performative, si sceglie un lavoro già finito e lo si programma, ma vi è un lavoro di accompagnamento del processo artistico. Penso ai percorsi di *DNAppunti coreografici* dedicati a coreografi under 35, così come a tutti i processi di coprogettazione messi in atto negli ultimi anni all'interno di *Teatro Arcobaleno*, che nell'ultima edizione ha realizzato 80 laboratori condotti da 6 coreografi nelle scuole di ogni ordine e grado della regione. I progetti europei, come *Performing Gender*, ci hanno visto invece coinvolgere artisti su delle attività da creare e realizzare insieme. A partire da un'idea progettuale e lavorando fianco a fianco abbiamo prima sperimentato e poi affinato una modalità di lavoro che ci permette di esprimere al massimo l'aspetto creativo del lavoro curatoriale.

Questo è un processo che è stato portato avanti negli ultimi tre anni con il progetto europeo *Performing Gender - Dancing In Your Shoes*, in cui la coprogettazione è un elemento cardine e non riguarda solo i partner di progetto e i artisti, ma anche tutte le persone che hanno preso parte alle attività e che hanno così contribuito a costruire delle comunità artistiche locali. Dopo quattordici mesi di laboratori fatti in maniera condivisa e aperti a chiunque a prescindere da età, fisicità ed esperienza di danza, ha preso il via una fase di co-creazione artistica insieme al coreografo Daniele Ninarello che ha portato a giugno 2023 al debutto dello spettacolo *Crowded Bodies* alla Certosa di Bologna e che nei prossimi mesi avrà anche un tour in alcuni paesi europei.

Questo tipo di visione curatoriale, per concludere, si interessa in primo luogo ai metodi e ai processi artistici, per cui la selezione, più che dei lavori da presentare, riguarda l3 compagni3 di viaggio con cui si sente la libertà e la volontà di seguire questi processi. In questo senso chi si occupa di direzione artistica indica una strada, una direzione da condividere e si prende cura delle persone con cui si lavora, delle cose che succedono, dei desideri delle singole persone e del gruppo.

SDG: In questo senso anche nel caso del *Centro di Documentazione*, pur non trattandosi di progetti artistici, ma di iniziative di promozione della lettura rivolte all'infanzia o all'adolescenza, la curatela significa, per esempio, scelta di una proposta bibliografica. In generale, nella nostra comunità curare qualcosa significa prendersi cura de3 partner e de3 interlocut3, prendersi cura delle relazioni che possono anche essere quelle con l3 destinatari3 dell'attività stessa, prendersi cura di un pubblico quando proponi qualcosa che non sia banale o una visione piatta, stereotipata o poco stimolante della realtà.

INDIRIZZO via delle Moline 2, Bologna. FONDATORI Alberto Masala. COLLABORATORI Fabio Leopardi, Barore (Salvatore) Molinu, Donatello Argiolas, Leo (Heliodoro) Martin Peña

Intervista a cura di: Nicole Costella

Intervista con: Alberto Masala

COSA TI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Un po' l'occasione perché in quel momento si liberava un circolo ARCI ed era possibile rilevarlo, ma anche la volontà di aprire uno spazio che producesse arte nel sociale fuori dalle mediazioni convenzionali.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Le decisioni sulla gestione, il bilancio, l'impostazione dello spazio, erano prese in modo collettivo. Ognuno aveva però una sfera d'azione di cui era responsabile con complete capacità decisionali. Io mi occupavo della direzione artistica, Fabio Leopardi era il collaboratore tecnico, Barore Molinu gestiva l'amministrazione e il bar, mentre Donatello Argiolas e Leo erano i due barman. Negli anni abbiamo avuto anche altri collaboratori esterni a periodi esterne, si trattava in particolare di studenti, anche stranieri.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

I rapporti col sistema dell'arte convenzionale erano quasi assenti, mentre erano intensi e produttivi con molte aree di ricerca "in movimento" in tutta Europa e negli USA. Infatti, tramite le mie relazioni personali, c'erano rapporti vivaci con alcune aree artistiche (Beat Generation, Fluxus, Art Brut parigina, Provos di Amsterdam, Neo-espressionismo Punk berlinese...). Dopo un anno entrammo in *TransEuropeHalles*, il network dei centri culturali indipendenti, e al Nowall fu affidata la rappresentanza italiana. Così progettammo e dirigemmo alcuni importanti eventi: due edizioni di *d'art room* un Convegno Europe dei nuovi Luoghi dell'Arte, in particolare ospitammo le edizioni dell'86 e '87, e la *Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa Mediterranea*, partecipammo a quella del 1986 a Salonico come delegazione italiana e curammo la direzione e l'organizzazione degli osservatori stranieri nell'edizione bolognese del 1988. Successivamente, nel 1987 curammo la direzione artistica della delegazione italiana di *Landjuveel* ad Amsterdam e Ruigoord e il festival *A.F.A.* nel 1988 che venne organizzato a Villa Serena. Infine, per *Berlino, Capitale europea della cultura* del 1988 curammo la direzione del progetto *No Wall in Berlin* per la sezione *Orte das Neue*.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Inizialmente poca. Solo con *Arcimedia* dell'ARCI, che ci sosteneva fortemente. Poi, con l'avanzare dei progetti esterni, cominciarono i rapporti con l'Assessorato alle Politiche Giovanili del comune di Bologna, ma non arrivarono mai sovvenzioni, soltanto appoggi logistici e servizi (spesso importanti e fondamentali).

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Era una condizione naturale per formazione culturale e politica. Talmente sostanziale e congenita da non creare mai problemi o discussioni.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Partimmo con due debiti differenti da dieci milioni l'uno (che abbiamo interamente restituito). Non ricevevamo soldi da nessuna istituzione, e dato che gli artisti ospitati non pagavano nulla, ci finanziavamo soltanto col bar, che era sempre molto affollato. Per gli eventi esterni ricorrevamo a sponsorizzazioni e, come d'abitudine, con i bar che li accompagnavano.

Le retribuzioni di chi lavorava erano identiche per tutti, in qualsiasi ruolo. Partendo da zero, in tre anni fummo in grado di distribuire cinque stipendi "quasi" normali per il periodo.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

A tutti indifferentemente. Il parametro era pretendere un atteggiamento di rispetto per ciò che vi succedeva. Durante lo svolgersi degli eventi – tranne che per le mostre – il bar chiudeva e niente veniva venduto, per non disturbare l'artista. Così la selezione del pubblico avveniva naturalmente e senza forzature: chi entrava al Nowall sapeva cosa trovava. Siamo riusciti formare un pubblico che "cresceva" con gli eventi,

chiunque era accettato liberamente: l'ingresso era impedito solo agli spacciatori. Il fenomeno importante stava nella compresenza di persone e gruppi davvero molto differenti e compositi. Un'umanità strana e sensibile, con una forte frequentazione di docenti e studenti dell'Accademia di Belle Arti, del DAMS e dell'area universitaria in genere, che convivevano tranquillamente con l'area del Rock e della ricerca musicale, e con chiunque altro.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Non poteva modificarsi: voleva essere uno spazio neutro, vuoto e accogliente. Anche l'arredamento e i colori seguivano un preciso equilibrio: il bianco (che apre lo spazio), il nero (che apre gli occhi), il grigio (che apre la mente) erano gli unici colori possibili per le pareti e l'arredamento. Niente di "carino". Così lo spazio poteva contenere e modificarsi ogni settimana in base agli eventi e alle installazioni. Rispetto a questo, posso affermare senza falsa modestia che il Nowall è stato "unico" e irripetibile a Bologna e in Italia. Agiva secondo una filosofia precisa e radicale: dietro c'era un forte e convinto pensiero dell'arte e dell'etica.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Per stanchezza e, soprattutto, l'avanzare di nuovi progetti.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

In origine non c'era alcun obiettivo oltre a quello di creare uno spazio che agisse fuori dai rituali convenzionali dell'arte proponendo ricerca e sperimentazione. A quei tempi non esisteva uno spazio simile. Il problema era quello di spogliare l'evento d'arte da tutte quelle forme e protezioni che ne avrebbero distanziato la fruizione, ma senza, allo stesso tempo, minimizzare né banalizzare ciò che l'artista proponeva. Man mano con il tempo si sono creati obiettivi aggiuntivi, ma sempre in questa direzione.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Non lo so. Potrei, ma non ho più le forze per farlo in modo militante e folle come allora. Oggi pretenderei delle "comodità" che nessuno mi darebbe: collaboratori retribuiti, attrezzature tecniche, disponibilità finanziarie. Chi oggi, con l'abnorme irrobustimento dell'ego nella coscienza intellettuale contemporanea, può avere questa tensione? Chi oggi riflette spinte e progetti collettivi? Forse solo i centri sociali, ma rappresentano una cultura settoriale e poco estesa.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Indagando, cercando, ricorrendo a relazioni personali con artisti di ogni parte. Il posto non era molto grande: due sale, una al piano terra, una al primo piano, e ben presto si presentò la necessità di agire all'esterno per poter realizzare i progetti.

Come ho detto sopra, collaboravo dall'Italia al network europeo dei centri culturali indipendenti, il *TransEuropeHalls*, e grazie a questo avevo contatti e amici in ogni parte d'Europa. Il primo e più importante evento fu *d'art room*, il festival europeo dei nuovi luoghi dell'arte, che conobbe due edizioni, nel 1986 e 1987, a cui seguirono altri festival come *No-wall in berlin* del 1988.

A *d'art room* ottanta artisti da 15 paesi europei venivano a Bologna e per otto giorni, nelle "Caserme rosse", ex-caserme con parco intorno, succedeva di tutto: dibattiti, convegni, proiezioni, performance, concerti, reading poetici. La qualità dell'evento, nell'ambito underground, aveva una valenza etica ed estetica davvero molto alta. Lo scopo di questo festival era quello di mettere in contatto le situazioni di ricerca in Europa che avessero una visione del sociale. In quel progetto non erano specificamente rilevanti gli artisti in quanto "singoli", anche se era la loro singolarità che andava in scena, ma piuttosto le situazioni che li esprimevano e il contesto in cui agivano. Una ricerca sulle nuove poetiche e l'azione culturale a partire dal contesto sociale.

La maggior parte erano luoghi occupati, *squats* che ancora esistono, come il gruppo della mitica *Ufa fabrik*, che occupava, oggi con un contratto, la vecchia "Cinecittà" di Berlino. Gli *studios* che dagli anni '20 del secolo scorso avevano accolto la produzione di film e documentari, da *Metropolis* di Fritz Lang ai filmati propagandistici del regime hitleriano, ora ospitavano teatri, rassegne di cinema sperimentale, un circo, una fattoria con animali, un gruppo di bio-architetti con ricerche sulle fonti energetiche, laboratori, negozi di prodotti naturali, e naturalmente artisti ed eventi. Ma, soprattutto, il panificio, con cui all'inizio erano partiti per finanziarsi: vendevano pane a tutta la città.

Oppure gli artisti ospitati a Bologna provenivano da spazi che oggi non esistono più, come le dismesse officine Citroen al centro di Parigi, occupate da un gruppo di artisti e *clochards*. Si erano dati il nome di *Art Cloche* e fra loro c'erano i migliori eredi di Dubuffet, che costituirono con forza ed ironia un fenomeno fra i più interessanti dell'arte povera di quel periodo. Oggi molti di loro sono artisti riconosciuti o intellettuali attivi.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

La riflessione che guidava la scelta degli artisti da invitare seguiva tre direzioni. Abbiamo invitato artisti conosciuti, o di passaggio a Bologna, che venivano a sperimentare, ad esporsi nei confronti di un pubblico non plaudente “a priori”, per poi andare ad incontrare il pubblico esterno, italiano o straniero. Poi abbiamo ospitato artisti o gruppi, soprattutto europei, che in quel periodo rappresentavano importanti situazioni di ricerca in movimento; infine abbiamo accolto anche artisti giovani che per la maggior parte non avevano mai esposto o compiuto gesti in pubblico, ma la cui ricerca percorreva direzioni interessanti, sebbene spesso solo in embrione. All’interno di Nowall, questi artisti, prendevano coraggio per le future mosse esterne, ancora oggi incontro chi mi dice: “lo ho cominciato al Nowall”. Questi ultimi arrivavano da soli, senza presentazioni, spesso con un misero o patetico book, verso mezzanotte. Poggiavano la loro birra sul tavolo del mio ufficio e mi dicevano: “Hai un po’ di tempo?”, se la cosa era interessante, prendevo un appuntamento per vedere le opere. Così passavo molti dei miei pomeriggi a visitare studi di giovani artisti e a farmi raccontare la loro ricerca. Proprio da questi incontri nascevano spunti e direzioni che a me servivano per preparare lo spazio e all’artista per focalizzare l’intervento.

Accettavo anche proposte che non condividevo dal punto di vista estetico o concettuale: ricordo almeno un paio di volte in cui non mi piacquero proprio per niente. Ma, se la ricerca aveva spessore, guadagnava da sola il suo spazio malgrado i miei gusti personali. A noi non importava entrare nel sistema dell’arte, ma mostrare l’utopia realizzata, anche se solo per un breve tempo.

INDIRIZZO Piazzetta San Giuseppe 8, Bologna. FONDATORI I.N.K. COLLABORATORI I.N.K.

Intervista a cura di: Francesco Spampinato

Intervista con: collettivo I.N.K.

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Durante la prima metà degli anni '80, la scena punk di Bologna è tra le più attive e vivaci in Italia, conta diverse band ed è in grado di autoprodurre dischi e fanzine. Una sua parte consistente, di ispirazione anarchica, è attiva nelle occupazioni abitative del centralissimo quartiere Marconi, in aperto contrasto con le istituzioni locali. Da questo nucleo iniziale che gravita tra la sede anarchica del cassero di Porta Santo Stefano e le case occupate di via Galliera, prende forma l'idea di ottenere uno spazio autogestito. La cesura rispetto alle politiche giovanili del Comune è netta: non ci si accontenta di utilizzare saltuariamente delle sale comunali, serve un luogo stabile, nostro, del tutto indipendente. A rafforzare questa idea contribuiscono senz'altro l'esperienza del Virus di Milano, primo spazio occupato gestito da punk e creature simili, ed in seguito quella degli spazi occupati di Berlino, Amsterdam, Copenaghen con cui entriamo in contatto nei nostri viaggi. La scena hardcore punk internazionale in quegli anni costituisce un intricato network che precede di diversi decenni l'avvento di Internet. È un flusso continuo di persone, di band che si muovono attraversando i confini di un Europa ancora non unita, di autoproduzioni, di dischi, di fanzine e sicuramente di idee. Bologna diventa un nodo attivo in questa rete sociale, ma in città manca appunto uno spazio: non sussistono le condizioni per organizzare e difendere un'occupazione di quel tipo, quindi si ripiega su una trattativa con il Comune. Sarà un percorso estenuante, che non porterà ad alcun risultato e rischierà di prosciugare le nostre energie. Finché nell'agosto 1989, in maniera del tutto inaspettata, durante un'occupazione a scopo abitativo si scopre l'esistenza di un ex magazzino di ceramiche al piano terra, con un ulteriore piano seminterrato isolato acusticamente. E lì nasce finalmente l'Isola Nel Kantiere.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Man mano che il posto prende forma, si delineano in maniera spontanea figure specialistiche come il tecnico del suono, il grafico, il promoter, persino il cuoco. A seconda dei casi potevano essere ruoli fissi o intercambiabili. Tutto avveniva in maniera abbastanza orizzontale ed ognuno di noi faceva capo all'assemblea, unico organo decisionale che ci eravamo dati.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

L'Isola inaugura con una iniziativa di contestazione alla Biennale Artisti Del Mediterraneo che nel 1989 faceva tappa proprio a Bologna. Non ci interessava avere contatti con il sistema dell'arte. Eravamo parte di un altro network internazionale, quello rappresentato dai nostri simili, dalle band che arrivavano in tour dagli Stati Uniti, dalla Germania, dall'Olanda, chiedendo di suonare in posti autogestiti come il nostro. Alcuni di questi artisti erano di caratura mondiale: Henry Rollins, Fugazi, Test Department per fare alcuni nomi.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Da parte loro non c'è mai stato un riconoscimento ufficiale della nostra attività, né lo cercavamo. L'Assessorato alla Cultura ha giocato un ruolo da protagonista nel rendere irrevocabile la decisione che metterà fine alla nostra esperienza: l'Isola verrà sgomberata per diventare l'area di carico-scarico del teatro Arena Del Sole. Con l'aiuto di un architetto proponemmo una modifica al progetto, ma mancò dall'altra parte la volontà politica di modificare quella decisione. Quanto al territorio: l'Isola non aveva una sua specificità di quartiere o di periferia, essendo collocata nel cuore della città, subito dietro via Indipendenza. Veniva gente da tutti i quartieri della città, oltre naturalmente agli studenti fuori sede, provenienti da ogni angolo d'Italia. Era un vero e proprio porto franco.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Autoproduzione e autogestione facevano parte del nostro DNA. La possibilità di programmare le attività in maniera continuativa, senza dipendere da nessun organo istituzionale, muovendosi fuori dalle logiche di mercato, ci ha permesso di concretizzare idee che avevamo accumulato e compresso negli anni precedenti, anche grazie alle nostre frequentazioni all'estero. La nostra diversità a quel punto è esplosa in maniera dirompente, del tutto inedita rispetto agli schemi consolidati dell'offerta culturale bolognese fino a quel

momento. Il nostro approccio fondamentalmente punk ci ha dato una marcia in più. Non solo perché l'Isola diventò un punto di riferimento per le band hardcore italiane, europee e d'oltreoceano, ma anche per la libertà con cui si sperimentava al suo interno. Ballare in uno spazio occupato, in quegli anni, rappresentava di per sé un elemento di novità, anche per noi, così come lo era l'hip hop o le prime connessioni alla rete tramite computer o minitel, che ci proiettavano in un futuro ancora da venire.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Negli anni che precedono l'occupazione dell'Isola, all'interno della nostra piccola comunità si erano sviluppati interessi diversi, non solo musicali e non necessariamente legati all'hardcore punk, che pure faceva per tutti da collante. Quando apre l'Isola, questi interessi diventano una ricchezza che si riversa progressivamente nell'attività del posto. Che si parli di hip hop o di B-Movies, si formano spontaneamente dei gruppi specifici che pure continuano ad appoggiarsi a vicenda, senza mai estraniarsi l'uno rispetto all'altro. L'assemblea periodica era il momento decisionale in cui si pianificava il calendario degli eventi. Lì venivano discusse le idee e le opportunità presenti sul tavolo, dando ovviamente la precedenza alle band in tour nel nostro circuito internazionale. C'erano poi eventi legati alla contingenza, ad esempio quelli a supporto del movimento universitario della Pantera.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

L'Isola era suddivisa in due piani: una prima sala con il bar al piano terra e una sala nel seminterrato con il palco e l'impianto. Questa conformazione permetteva a tutti di frequentare l'Isola senza dover pagare un ingresso, anche quando al piano di sotto si teneva un concerto o un evento a pagamento. I prezzi erano sempre modici, ma era prioritario pagare le band quanto pattuito, pagare l'impianto e nel caso mettere qualcosa nella cassa comune. Nessuno di noi era stipendiato, tutta l'attività era svolta su base volontaria. Era un'economia di sopravvivenza, non aveva fini di lucro, né per noi né per gli artisti. A dispetto di questo modello ridotto all'osso, l'Isola riuscì a finanziare diversi progetti, tra cui la registrazione e la stampa del disco "Stop Al Panico" dell'Isola Posse All Stars, uno dei primi esperimenti di rap in italiano.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Entrambi, c'era la frequentazione riconducibile al punk hardcore che si manifestava soprattutto in occasione dei concerti e c'era tutto un pubblico per noi completamente nuovo che frequentava l'Isola attirato dal contesto completamente inedito. Si assiste per la prima volta alla mutazione che vedrà gli spazi sociali diventare parte dell'offerta culturale di una città, mentre prima erano luoghi quasi esclusivamente destinati all'attività politica. Per noi, come per gli artisti del nostro circuito, non vi era separazione tra questi due aspetti. Quella mutazione si completerà nei decenni seguenti, in misura e in modalità diverse a seconda degli spazi e dei territori.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

L'arco di vita dell'Isola è stato breve: appena due anni e mezzo. Ai momenti iniziali che possiamo definire "di assestamento" seguì una lunga fase di crescita e maturazione, in cui lo spazio funzionava a pieno regime su tutti i fronti. Il ciclo culmina idealmente nei mesi a ridosso dello sgombero annunciato, tutti giocati al rilancio, con iniziative articolate come la tre giorni INK3d, o le manifestazioni pubbliche che attraversano il centro utilizzando per la prima volta i camion con il sound system, portando all'esterno i contenuti dello spazio occupato. Piazza San Giuseppe fu restituita alla città, smantellando il cantiere intorno alla gru che stazionava lì da un decennio, e installando al suo posto una rampa da skate.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Nell'estate 1991 la città piano piano si svuota, sappiamo che lo sgombero è imminente, ogni giorno è quello buono per l'arrivo delle forze dell'ordine. È una fase di resistenza a bassa intensità che non arriverà mai al confronto diretto e che culminerà con lo sgombero effettivo dell'Isola e delle case occupate ai piani superiori.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

L'Isola è stata un posto migliore rispetto a quello che ci immaginavamo prima della sua apertura. Al suo interno sono successe cose che non erano ancora nei nostri pensieri, desideri, aspirazioni prima che accadessero. Per noi tutti ha rappresentato una crescita, siamo andati ben oltre i propositi iniziali. Questa maturazione ha portato nuove istanze e nuovi obiettivi. Uno su tutti: la possibilità di generare reddito per quanti contribuivano stabilmente all'attività dello spazio. Questo tema fu oggetto di lunghe discussioni al

nostro interno, spesso polarizzate, ma cruciali. Purtroppo la nostra storia è finita prima che questo dibattito arrivasse a delle conclusioni.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Non vorremmo risultare banali, ma ogni esperienza è figlia del suo tempo. Se esiste un filo conduttore che può attraversare le generazioni forse è l'attitudine.

INDIRIZZO via del Pratello 13/a, Bologna. FONDATORI Ioannis Kopsinis COLLABORATORI Silvia Grandi, Nicola Ferrari, Michele Mariano, Guido Molinari, Roberto Daolio, Gino Gianuzzi, Vittoria Coen, Gilberto Pellizzola, Valerio Dehò, Claudio Marra

Intervista a cura di: Carlotta Morselli

Intervista con: Ioannis Kopsinis

COSA TI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

I grandi problemi di quel periodo a livello politico, economico e sociale, i grandi flussi migratori, l'alienazione vissuta dagli abitanti delle grandi città e le questioni ecologiche che richiedevano una soluzione immediata, erano e sono ancora temi molto importanti. Ho sentito che in quel particolare momento l'arte avrebbe dovuto lasciarsi alle spalle l'elitarismo e l'individualismo che l'hanno caratterizzata nei decenni precedenti e trovare un modo per avvicinarsi alla massa sociale, utilizzando un linguaggio più diretto allo stesso tempo. Lo spazio pubblico non poteva più essere un mero punto di scambio economico, ma doveva tornare ad essere come un antico mercato greco; un forum romano, una piazza del passato dove i fermenti politici e culturali potevano continuare a svolgersi.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Depot era alla sua base un locale notturno. Ero responsabile della parte che riguardava l'organizzazione degli eventi, la selezione dei dj, lo staff e le ordinazioni che coprivano le esigenze del bar. Per quanto riguarda la parte delle mostre, la progettazione è stata fatta in collaborazione con critici e curatori. Tale cooperazione è nata sulla base del reciproco apprezzamento e della comune convinzione nelle possibilità e nelle prospettive dello spazio. Avendo questo in mente, abbiamo creato il programma espositivo senza la necessità di una leadership che prendesse le decisioni finali. Nell'organizzazione di numerosi eventi artistici è stata fondamentale la collaborazione di Silvia Grandi, Michele Mariano, Roberto Daolio, Gino Gianuzzi, Guido Molinari, Vittoria Coen, Gilberto Pellizzola, Valerio Dehò ed il lavoro di Nicola Ferrari che, con la sua Super 8, ha filmato mostre ed azioni.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Depot nasce nel periodo del dominio assoluto del collezionista e del curatore, ponendosi come un nuovo modo di "fare arte". Funzionava come uno spazio espositivo che, liberato dalla necessità di seguire le correnti e l'estetica imposte dal mercato per sopravvivere come attività commerciale, poteva accogliere la produzione più fresca e giovanile in termini di creazione artistica, nata in quel periodo in Italia e talvolta anche a livello internazionale.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

La direzione artistica alla base di Depot era vicina alla filosofia dei centri sociali che allora erano attivi a Bologna come Isola Nel Kantiere, Livello 57, Fabbrica, Link, con cui si mantennero importanti legami. Un rapporto collaborativo su diversi livelli è stato sperimentato anche con la galleria neon e con Il Campo delle Fragole. D'altra parte, Bologna, sede della prima Università nata nel mondo occidentale, è sempre stata pronta a convivere con le nuove tendenze ed aperta ad accogliere novità in termini di idee ed estetica. Di quegli anni, significativo è l'insegnamento di Roberto Daolio, Claudio Marra, Concetto Pozzati, Renato Barilli e Umberto Eco che, al DAMS e all'Accademia di Belle Arti, hanno ispirato e contribuito alla creazione di una generazione di artisti che hanno iniziato il loro viaggio negli anni Novanta e sono diventati poi protagonisti della scena artistica. È quindi comprensibile come questo clima generale abbia dato vita a tutti i tipi di spazi alternativi presenti in città.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

La possibilità di muoversi con maggiore libertà. Non dipendere da una burocrazia che si muove lentamente e non essere vincolati da obiettivi finanziari.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Al Depot le mostre duravano una settimana e le inaugurazioni avvenivano ogni lunedì, rendendo lo spazio, soprattutto in questa giornata, un punto d'incontro per gli artisti in quel momento a Bologna. Lo spazio,

con una capienza di 400 persone circa, era aperto a qualsiasi tipo di proposta. In particolare, sono stati organizzati e presentati un gran numero di eventi che includevano performance, video arte e installazioni.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Organizzando una mostra a settimana, si comprende che durante il tempo in cui lo spazio ha operato, ha ospitato un numero molto elevato di creatori. Una parte importante riguardava artisti già conosciuti ma la maggior parte degli eventi si muoveva a partire dall'idea di dare spazio ad artisti prevalentemente giovani e – se così si può dire – a progetti sperimentali che, per motivi puramente commerciali, avrebbero avuto difficoltà a trovare spazio in altre gallerie.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Depot è stata una attività commerciale. Un locale notturno il cui ciclo di lavoro ne copriva i costi di gestione e manutenzione. Fin dall'inizio fu stabilito che le attività legate alla Hip Hop Gallery, in cui si presentavano le mostre, sarebbero state coperte dalle entrate dell'attività.

A CHE TIPO DI PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Poco dopo l'apertura si seppe che ogni lunedì, al Depot, veniva inaugurata una nuova mostra. In questo modo, all'inizio di ogni settimana, lo spazio diventava il luogo di ritrovo di artisti ed addetti ai lavori che all'epoca vivevano e lavoravano a Bologna. Le mostre però duravano tutta la settimana e lo spazio era aperto tutti i giorni, così che tutti potessero entrare in contatto con le opere esposte.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO? PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Depot è stato chiuso per motivi di inquinamento acustico nel 1995. Dopo la chiusura ho cercato di continuare sulla stessa filosofia con Gangway che si trovava in via Sampieri. Tuttavia, l'architettura di questo spazio, ma soprattutto la sua posizione geografica, si sono rivelate inadatte al successo del progetto.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

L'intenzione originaria era quella di creare uno spazio aperto alle proposte artistiche contemporanee, ospitando a nuovi artisti e curatori. Era importante mantenere una coerenza negli appuntamenti artistici settimanali senza sminuire la qualità delle proposte che venivano presentate. Un altro obiettivo importante era che la Hip Hop Gallery fosse il centro e il punto di partenza per azioni che sarebbero uscite dai confini di Depot e che avrebbero utilizzato lo spazio pubblico, nel tentativo di restituire l'arte ad un pubblico ancor più ampio. La mostra Open Air dal titolo *ARS LUX*, di cui sono stato ideatore e che ho coordinato con Silvia Grandi nel 1995, si è basata proprio su questa filosofia. In questa mostra – durata 3 mesi, toccando 17 città italiane – le opere di 150 artisti contemporanei provenienti da tutto il mondo, sono state stampate in PVC con il sistema VUTEK e collocate sulle piattaforme luminose utilizzate per la pubblicità. *ARS LUX* è stata curata da Roberto Daolio, Giacinto di Pietrantonio, Gabriele Perretta, Roberto Pinto, Gianni Romano, Marco Senaldi e Silvia Grandi. Alcuni nomi degli artisti partecipanti: Stefano Arienti, Vanessa Beecroft, Silvie Fleury, Dominique Gonzalez-Foerster, Massimo Kaufmann, Karen Klimnik, Eva Marisaldi, Philippe Parreno, Pipilotti Rist, Wolfgang Tillmans, Gavin Turk, Inez Van Lamsweerde. Un altro esempio è la mostra *Art Bus*; in questo caso, 80 studenti delle Accademie di Belle Arti di Bologna, Ferrara, Firenze, Ravenna, Roma e Torino dipinsero dei pannelli da 200×100 cm. che vennero posti ai lati degli autobus, nel traffico urbano di Bologna. Sotto questa luce, ritengo che gli obiettivi iniziali siano stati raggiunti. Il progetto è iniziato come una scommessa e poiché non c'erano dati da simili esperienze era impossibile prevedere come si sarebbe sviluppato e quali problemi avremmo dovuto affrontare. Direi che nel tempo in cui lo spazio ha funzionato, è stato necessario superare un gran numero di problemi legati alla sua sostenibilità, problemi generalmente previsti. Quello che non avremmo mai immaginato era chiudere a causa dell'inquinamento acustico.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Siamo a più di 30 anni di distanza da quel periodo. Nel frattempo, sono avvenuti e sono tuttora in atto, enormi cambiamenti. Cambiamenti che hanno modificato radicalmente la comunicazione, il modo di intendere lo spazio reale e il rapporto con il nostro corpo. Se negli anni Novanta si cercava ancora il modo di ritrovare la nostra vista perduta, oggi, in un mondo inondato di immagini e informazioni, è diventato chiaro che la guerra contro l'immagine non si vince con le immagini; la guerra contro l'informazione non si vince con l'informazione. La tecno-cultura, la realtà virtuale, il cyberspace, i cyborg e l'intelligenza artificiale fanno ormai

parte della nostra vita e ci mostrano la via per raggiungere la liberazione dal dolore; la via per raggiungere l'intelligenza assoluta e l'immortalità. Ma tutto questo ha un costo enorme, che non è altro che la fine del corpo. Credo che quella che definivamo "umanità" abbia finito per diventare una stazione nella storia dell'evoluzione e l'Arte, nata e cresciuta nelle corti dei capi religiosi e politici e poi destinata ad adornare i salotti e le collezioni della classe borghese, non ha mai potuto trovare il modo per impedirlo, non è mai riuscita ad acquisire un linguaggio per strutturare una vera comunicazione con il grande pubblico. Oggi non troverei alcun motivo per ripetere un'impresa simile. Considererei una bestemmia creare spettatori mettendoli di fronte a qualsiasi opera. Il Depot contemporaneo sarebbe un enorme spazio bianco e vuoto con il pavimento che vibra meccanicamente al ritmo della musica. Aperto a un mondo di visitatori colorati che ballerebbero senza sosta con musica elettronica a 140 bpm, in un ultimo disperato tentativo di ritrovare il loro corpo perduto.

INDIRIZZO via del Pratello 58/a, Bologna (1992–95); via Polese 7/2a, Bologna (1995–99); via Giuriolo 7, Bologna (1999–2001); via Marco Polo 21/12, Bologna (2002). FONDATORI Karin Andersen, Totò Cariello, Yumi Karasumaru, Ioannis Kopsinis, Stefano Marchesini, Michele Mariano, Luigi Mastrangelo, Tiziana Ramponi, Gianni Pedullà, Squp. COLLABORATORI Lino Baldini, Bruno Benuzzi, Pier Luigi Capucci, Luisa Castagnoli, Roberto Cascone, Claudio Cerritelli, Claudia Colasanti, Loretta Cristofori, Roberto Daolio, Valerio Dehò, Edoardo Di Mauro, Roberta Fanti, Nicola Ferrari, Alessandro Frigau, Eugenio Gazzola, Roberto Grandi, Silvia Grandi, Gianni Gosdan, Gabriele Lamberti, Mariella Matri, Fabiola Naldi, Pascal, Gilberto Pellizzola, Gabriele Perretta, Michael Perricone, Antonio Picariello, Bruno Picariello, Jennifer Ramsey, Roxy In The Box, Alice Rubbini, Leonardo Santoli, Elena Savigni, Peter Weiermair, Irene Zangheri, Sabrina Zannier

Intervista a cura di: Pasquale Fameli

Intervista con: Totò Cariello e Gianni Pedullà

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

TC: L'idea di creare uno spazio dove poter non solo esporre le opere, ma parlare e progettare eventi. Costruire uno spazio che mancava in città.

GP: Creare delle alternative a una situazione culturale, quella di Bologna negli anni Novanta, che ritenevamo stagnante. L'unione è stata casuale, frequentavamo l'osteria La Vereda, un circolo Arci dove puntualmente ci incontravamo per discutere di politica, di arte e di cultura. Alla Vereda abbiamo organizzato la prima mostra e da lì siamo partiti.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

TC: Unico ruolo effettivo era quello della coordinatrice, Tiziana Ramponi, alla quale si affiancava a periodi Luisa Castagnoli. Tutte le decisioni venivano condivise, se ne discuteva e si valutava insieme. Luigi Mastrangelo e Gianni Pedullà avevano compiti diversi e davano una spinta in più a tutto il gruppo.

GP: Le decisioni erano circolari, ognuno portava le proprie potenzialità, le proprie risorse e le proprie idee artistiche e culturali, che venivano discusse nel gruppo e realizzate con qualsiasi mezzo. La prima galleria che abbiamo aperto era in via del Pratello a Bologna, dove gli abitanti avevano fraternizzato con il gruppo. Era uscito un articolo sul gruppo artistico de Il Campo delle Fragole sul quotidiano *Il Manifesto* redatto da Claudia Colasanti che aveva scritto "proprio come un gruppo musicale, in maniera spettacolare, C-Voltaire ha organizzato feste e luoghi semidimenticati della città".

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

TC: Il sistema dell'arte... con tutti gli sforzi, una montagna da scalare in cerca di un rifugio, dal quale poi devi però tornare indietro.

GP: La prima sede è stata in via del Pratello, la seconda in via Polese, dove ci siamo spostati per esigenze di spazio. Grazie alla disponibilità di uno spazio più grande organizzavamo due mostre a settimana, il lunedì e il giovedì, la galleria apriva alle 22 e le attività erano distribuite su due piani con performance, mostre d'arte, musica, teatro, cabaret, danza. Grazie a questo spazio riuscivamo a interagire con altre realtà fuori dall'Italia. Ci avevano anche chiamato alla quadriennale di Roma come C-Voltaire, gruppo che operava dentro e fuori dal sistema dell'arte e si opponeva ai totalitarismi delle scuole e delle tendenze.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

TC: Con il territorio abbiamo avuto un buon rapporto. Anche con le istituzioni, ma in modo molto più sporadico e irregolare.

GP: Ha inciso molto perché tramite i nostri input culturali abbiamo dato uno "scossone", che ha portato alla nascita e allo sviluppo di altre associazioni culturali. Una delle iniziative culturali più importanti è stata la rassegna Exit, realizzata in ben dodici edizioni, tutte patrocinate dal Comune e dall'Arci. Ogni edizione inaugurava durante Arte Fiera e si estendeva su tutto il territorio cittadino presso spazi pubblici e privati. Ci hanno sostenuto collaboratori d'eccezione, per esempio Claudio Cerritelli, che è stato il primo a scrivere sugli artisti di C-Voltaire, nel 1992, in un testo pubblicato integralmente su *Apeiron*, ma anche

sul *Giornale dell'arte* e su *C-Voltaire* 15 anni dopo, catalogo della mostra, a cura di Francesco Martani e Franco Savignano, tenutasi alla Fondazione Ca' La Ghironda. Il catalogo includeva anche interventi di Antonio Picariello e di Irene Zangheri. Tanti gli intellettuali, i critici, i curatori e gli artisti che hanno collaborato con noi: Lino Baldini, Roberto Cascone, Claudia Colasanti, Loretta Cristofori, Roberto Daolio, Valerio Dehò, Edoardo Di Mauro, Carlo Fontana, Alessandro Frigau, Gianni Gosdan, Roberto Grandi, Silvia Grandi, Fabiola Naldi, Alice Rubbini, Roberto Vitale, Peter Weiermair. E poi ancora Roberto Vidali con la rivista *Juliet*, Il Cenacolo di Trento, lo Studio Loretta Cristofori di Bologna e la Galleria dei Serpenti di Roma con Barbara Martusciello.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

TC: Innanzitutto, avere uno spazio aperto alla progettazione, uno spazio mancante, è stato un buon traguardo. Essere fuori dalla gabbia burocratica dove tutto sembra irraggiungibile e complicato, non dover elemosinare uno spazio. L'arte è un fiore all'occhiello che molte istituzioni usano come ornamento al momento opportuno per poi lasciarlo appassire.

GP: Essere liberi e alternativi nell'espressione artistica e nelle scelte di partecipazione, perché era aperto a tutti. Sono passati filosofi francesi, comici famosi attori ecc.; tutti avevano la possibilità di esprimere le proprie idee e di creare collegamenti e condivisioni sane anche fuori dal contesto bolognese.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

TC: Su questo punto era quasi sempre Tiziana Ramponi a confrontarsi con critici e curatori, a volte con l'aiuto di Luigi Mastrangelo.

GP: Brainstorming di artisti, progetti, idee e intuizioni che poi venivano strutturati nero su bianco in un calendario di manifestazioni, senza una linea artistica predefinita.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

TC: Per quanto riguarda gli artisti, quando si collaborava con l'Accademia erano gli stessi docenti a selezionare i giovani. Per il resto, molti erano artisti che già conoscevamo o che ci venivano presentati. Si guardavano le opere e si chiacchierava con loro su cosa fare.

GP: Molti progetti erano proposti da noi interni al gruppo C-Voltaire. Gli artisti gravitano perlopiù intorno al gruppo, ma erano molti gli scambi e le collaborazioni esterne: Roma, Torino, Milano e Trieste.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

TC: L'attività era autofinanziata, poi, viste le difficoltà economiche, abbiamo aperto uno dei primi spazi in Italia a comprendere una galleria e un bar. Un grande aiuto economico per la realizzazione dei cataloghi arrivava dall'Archi, che ci ha sostenuto molto, mentre da parte delle "istituzioni" zero. Poi a seguito di vari problemi abbiamo dovuto chiudere, ma il segno è stato lasciato visto che, dopo tanti anni, si ricordano ancora de Il Campo delle Fragole. Il nome era stato proposto da Luigi Mastrangelo ed è piaciuto a tutti noi.

GP: Autofinanziamento e sostegno dell'ARCI.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

TC: Uno spazio aperto, si rivolgeva sia a un pubblico specializzato che a un pubblico occasionale perché la mescolanza e lo scambio di idee fanno bene.

GP: Specializzato oppure occasionale a seconda degli eventi, che alla fine erano stimolanti per tutti: riuscivamo a far incrociare un pubblico normale con quello degli addetti ai lavori.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

TC: Il nostro spazio è sempre stato in cambiamento, niente è statico. L'artista è un terremoto dentro, sempre in movimento nello spazio e nella mente.

GP: Abbiamo avuto tre sedi: le prime due, quella in via del Pratello e quella in via Polese, erano più centrali; la terza sede, in via Marco Polo, era invece più periferica, quindi le attività erano più saltuarie. Lo stesso è stato per la quarta sede, sempre periferica in zona Caserme Rosse.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

TC: Mi ripeterei, tanti motivi, anche economici.

GP: Come tutte le grandi cose, non c'è un tempo indeterminato. C'è stata una trasformazione, un'evoluzione esterna, dopo la quale ognuno di noi ha proseguito in modo autonomo.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

TC: Gli obiettivi che abbiamo raggiunto ci soddisfano. Disattesi, chissà...

GP: Gli obiettivi prefissati sono andati oltre le nostre aspettative e quindi raggiunti; c'è stata poi una divisione e ognuno ha proseguito con le proprie idee. L'unico obiettivo disatteso è stato il sostegno politico e culturale della città di Bologna.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

TC: Bella domanda, ma sicuramente vorrei farla ai tanti giovani artisti emergenti.

GP: Certo! Tutto sta nella magia degli incontri, di condivisioni e di confronti interculturali attorno alla diversità dell'arte, della musica e di tutte le forme di espressione che permettono a chiunque di essere libero.

INDIRIZZO via dello Scalo 21, Bologna (1993–95); via A. Muggia 6, Bologna (1995–2004); via del Battirame 11, Bologna (2004–06). FONDATORI Rosella Chirizzi, Rosario Picciolo, Oberdan Cappa, Salvatore Fiorentino. COLLABORATORI InfoShock NoCopyright, Grafton9, Radio K Central, Lab57, M.d.M.A Antiprohibitionist Mass Movement, Mutoid Waste Company, Zero, Alchemical Workshops, TeknoMobilSquad, Autonomous Astronaut Association, Flammenraum, Luther Blissett, Living Theatre

Intervista a cura di: Carlotta Morselli

Intervista con: Rosella Chirizzi, Massimo “Max” Lorenzani, Michail “Mitch” Mauracher

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

ML: La componente principale nella prima fase del Livello 57 erano gli ex occupanti del “Pellerossa”, centro sociale occupato nell’aprile 1993 in Piazza Verdi e sgomberato nell’agosto dello stesso anno. Molti erano gli studenti universitari reduci dalle lotte della “Pantera”, che occuparono le università in molte città italiane, ma vi erano anche lavoratori precari di due strutture indipendenti come “Radio K Centrale” e le edizioni “Grafton9”, anch’esse appena nate nel 1992. Tutte queste anime pulsanti si intrecciarono per sperimentare nuove forme di socialità fuori dalle regole ordinarie e dalle culture massificate.

MM: Io non ero ancora presente all’apertura. Iniziare a farne parte era per me come entrare in una nuova dimensione (e lo è stato).

COME ERA SUDDIVISA L’ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

ML: Le decisioni venivano prese tutte durante i momenti assembleari, una volta a settimana. Le assemblee avvenivano sempre con una disposizione a cerchio in cui ogni partecipante poteva proporre iniziative ed esprimere liberamente il proprio dissenso, fino a trovare ogni volta le soluzioni condivise dal consenso generale. La divisione dei ruoli avveniva naturalmente per gruppi di affinità (musica, arti visive, grafica, manutenzione dello spazio, teatro, riduzione del danno, etc.).

MM: Raramente una persona aveva un ruolo definito, ci si occupava insieme delle cose, ognuno dove poteva essere più utile. Chi sapeva fare il muratore faceva il muratore, chi il grafico faceva il grafico, ognuno metteva la propria conoscenza a disposizione di tutti. Questo ha influito positivamente sulla crescita personale di alcune persone, diversi videomaker e fonici sono nati, lavorativamente parlando, con Livello 57. Non ci si fermava ad una mansione soltanto, potevi o dovevi ricoprirne anche cinque se ce ne era bisogno.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL’ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

MM: I rapporti erano molto underground direi, non c’era un filo che ci collegava con un vero e proprio sistema dell’arte. Furono organizzate diverse esposizioni artistiche alternative, StArt57 e qualche edizione di Contro Arte Fiera (C.A.F.), progetto nato da una proposta esterna, poi subito sviluppatasi all’interno di Livello 57. Molti erano gli eventi di riciclo creativo, in collaborazione con Mutoid Waste Company; Joe Rush aveva un’officina proprio all’interno di Livello 57 – Zero, Officine Alchemiche e altri. Anche la scena del writing era importante, farei fatica a fare una lista dei vari *graffitari* ma si potrebbe partire da un italianissimo Blu, fino al newyorkese Phase2.

ML: La produzione creativa di Livello 57 si articola sin dall’inizio su due progetti: uno che nasce dalla cultura cyborg ed elettronica, auto-costruzione e riciclaggio creativo; l’altro nella cultura Hip-Hop con Zona Dopa, diventando in poco tempo il punto di riferimento, in tutta Italia, per gli appassionati di quel genere musicale. Tra le tante iniziative realizzate da Zona Dopa ricordiamo la convention AEROSOL ART, finanziata dall’Unione Europea, e la mitica rampa al coperto, la più grande esistente in quel periodo in Italia, frequentata da molti giovanissimi skaters. Organizzammo anche spettacoli teatrali – anche in collaborazione con il Living Theatre, con Judith Malina e Gary Brackett, seminari di danza e presentazioni di libri. Gli spazi di Livello 57 furono utilizzati persino come location per diversi film e documentari, tra cui *Siamo Fatti Così* con Roberto “Freak” Antoni degli Skiantos.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

RC: La relazione con il territorio era difficile. Livello 57 era considerato dalle istituzioni “categoria proibita”. La maggior parte degli avventori erano studenti universitari fuori sede. Vi erano pochissimi autoctoni, inizialmente addirittura solo una persona, tanto che lo avevamo soprannominato *tortellino* per quanto raro,

seppur nella città dei tortellini. Oggi, questo mi fa pensare a come la città ci abbia sempre vissuti come un corpo estraneo. Le istituzioni, negli anni governate da PCI, PDS, PD – comunque tutte della cosiddetta “sinistra” – ci ignoravano e quando potevano ci attaccavano, ci denunciavano, ci sgomberavano. Non c’è mai stata un’interlocuzione poiché siamo sempre stati visti dagli amministratori di “sinistra” come disturbatori delle loro manovre. Paradossalmente, ma neanche tanto per chi conosce e vive a Bologna, solo con l’elezione del sindaco Giorgio Guazzaloca, primo sindaco dal Dopoguerra che vinse con una lista civica appoggiata dal centro-destra, si aprì un dialogo che permise di firmare una convenzione di 15 anni e ci coinvolse nell’assegnazione di un ulteriore spazio in periferia per svolgere le iniziative a forte impatto sonoro. Quindi, per tornare alla domanda, la relazione con il territorio era sicuramente inficiata dalla propaganda negativa fatta in città da istituzioni che non ammettevano critiche. Nasciamo e moriamo in conflitto con le istituzioni cittadine, tranne che negli anni di Guazzaloca, il quale ci riconobbe valore assegnandoci due spazi e senza pretendere niente dal punto di vista politico, lasciandoci quindi libertà critica e creativa. Con le istituzioni culturali cittadine non c’è mai stata una vera e propria collaborazione, soprattutto in ambito strettamente artistico; il nostro progetto Contro Arte Fiera (C.A.F.) ne è un esempio. Provenivamo tutti da ambienti underground: gli universitari dal movimento della Pantera, gli altri dall’Isola Nel Cantiere e ci si muoveva all’interno di percorsi antistituzionali, distanti dalla città.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

RC: Livello 57 ha aggregato tante tensioni sociali ma soprattutto culturali. La spinta dei tanti a fare musica, teatro, interventi sociali e la mancanza di spazi fisici, ma anche politici, per sperimentare è stata la ragione per cui tante persone si sono avvicinate creando, di fatto, dei “sottogruppi” a seconda degli interessi. L’agire in maniera indipendente ha consentito una crescita personale e artistica che nessun altro spazio socialmente controllato avrebbe potuto fare (scuola, centri di quartiere, discoteche, biblioteche etc). L’autogestione ti costringe a metterti in discussione con gli altri, a dover decidere e mediare su cosa fare e come, sul dividersi spazi e collaborare per la riuscita di ogni iniziativa, a discutere di quello che ti succede intorno. Inoltre, quest’esperienza ha di fatto portato alla ribalta molti membri, facendoli diventare, a partire dalle proprie passioni – in ambito musicale, grafico o dell’editoria – affermati professionisti, ovviamente successivamente omologatisi, non tanto nell’espressione ma nelle modalità, monetizzando la propria creatività e il proprio pensiero. Basti pensare all’hip hop italiano, le cui basi nascono anche con Zona Dopa, all’interno del Livello 57.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA DI EVENTI E MANIFESTAZIONI?

MM: Gli appuntamenti fissi erano le feste per Capodanno (Brainstorm), Carnevale (Karnival), ma soprattutto la Festa della Semina, la Festa del Raccolto e la Street Rave Parade Antiproibizionista. Degli altri eventi, party e concerti si discuteva durante le faticose riunioni del lunedì.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

ML: Nei locali del Livello 57 si alternavano sempre diversi generi musicali. Ci fu anche una rassegna Jazz che durò sei mesi e fece esibire fra i maggiori interpreti del genere. La sala Flammenraum era dedicata alla musica rock, ma venivano organizzate, ad esempio, anche serate reggae. Venne anche auto-prodotto, nel 1994, il CD *Livello 57 Zona a Rischio*, a cui hanno collaborato tutti i gruppi musicali nati all’interno del Livello 57.

MM: Durante le riunioni del lunedì si proponevano artisti o serate e si valutava se aveva senso o meno metterli in cartellone. Spesso erano gli artisti stessi, anche di un certo spessore, a chiedere di potersi esibire al Livello 57: Inti-Illimani, Subsonica, Dj Qbert ad esempio. Il fatto di avere più di 4 sale e varie salette a disposizione ci permetteva di fare un concerto metal in Flammenraum, una serata con rap e skate in Zona Dopa, contemporaneamente ad un rave con interventi di taranta in sala grande e musica trash in saletta.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

RC: Tante erano le feste e i concerti che facevamo tutti i fine settimana, ospitando spesso anche gruppi musicali alternativi ma già conosciuti. Altre iniziative vedevano invece gli stessi occupanti esprimere le proprie passioni attraverso nuove formazioni artistiche. Tante feste erano legate anche alla questione antiproibizionista. Solitamente veniva predisposta una cassa all’ingresso dove, oltre a controllare gli accessi ed evitare infiltrazioni di vario tipo, chiedevamo contributi molto modesti che garantivano un ampio accesso. Inoltre, all’interno autogestivamo InfoShock, bar e coffeeshop; una disobbedienza su tutti i campi che scavalcava qualsiasi regola economica e/o giuridica imposta alla società. Diciamo che, forti del nostro essere nel giusto, la rischiavamo, contestando anche la necessità di avere tanto denaro per poter socializzare e divertirsi.

A CHE TIPO DI PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

ML: Nei primi anni chi attraversava il Livello 57 ancora gravitava nell'ambito universitario, in particolare molto attivo era il collettivo InfoShock NoCopyright contro i diritti d'autore, ma altre strade d'intervento si aprono in seguito: la lotta contro gli abusi psichiatrici e il mondo delle sostanze stupefacenti. Venne anche auto-prodotta una fanzine periodica, con grande attenzione agli stili comunicativi nei vari contesti. Livello 57 divenne in poco tempo un punto di riferimento per molti giovani che lì trovarono la possibilità di intervenire direttamente nelle scelte della loro vita. I concerti e le feste si susseguivano a ritmo frenetico; la musica elettronica, l'immagine e il video divennero ambito d'esplorazione laboratoriale.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

ML: La comunità di persone che entra nel 1995 nella nuova sede di via Muggia è cambiata. Gli obiettivi si allargano nelle periferie culturali, musicali e sociali; si cerca di lavorare in rete con tutti i soggetti disponibili a collaborare in vari progetti. Diventa importante la costruzione di un progetto e di un intervento sperimentale e valido sull'uso e l'abuso di sostanze stupefacenti. Nasce così il Laboratorio Antiproibizionista, che in poco tempo conquista l'attenzione e l'interesse dei consumatori. Vengono prodotti anche opuscoli d'informazione, i primi in Italia, su nuove sostanze come MDMA (Ecstasy) o Ketamina e sulle sostanze stupefacenti più diffuse. Nei party e nei Rave si inizia a praticare, per la prima volta in Italia, l'analisi delle sostanze e l'uso della *chill-out* (sala di decompressione), oltre alla presenza costante di personale specializzato nell'intervento di primo soccorso. La validità e il successo del Laboratorio Antiproibizionista attira l'interesse degli operatori dei SERT e di ambiti universitari che finalmente trovano l'interlocutore per trattare seriamente il problema delle sostanze. Nel frattempo, nel 1998, viene anche finanziato dall'Unione Europea il progetto di informazione e comunicazione Sostanze Pianeti Interventi. Ma l'intuizione più interessante è raggiunta da Livello 57 quando, nel giugno del 1997, prende il via la 1° edizione della Street Rave Parade Antiproibizionista, evento che percorre le strade del centro di Bologna, al suono della musica dei sound system sui camion, fino al 2006, accogliendo oltre 200.000 persone, 50 camion e 400.000 watt di potenza musicale.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

RC: Dopo Giorgio Guazzaloca divenne sindaco Sergio Cofferati, ex leader CGIL. Provò subito a sgomberarci, chiedendoci, con una scadenza breve, migliaia di euro d'affitto per gli spazi per evitare lo sfratto. Grazie ad una grande colletta, organizzata tramite una festa di Capodanno, riuscimmo però a pagare tutto per intero e nei tempi richiesti. A seguito di una perquisizione, che portò al ritrovamento di una piccola quantità di hashish, il sindaco riuscì comunque a ordinare la chiusura degli spazi a noi assegnati, messi sotto sequestro, senza la possibilità di continuare a custodirli. Questo portò inevitabilmente alla disgregazione del gruppo di persone che gestivano il Livello 57, oltre alla distruzione degli spazi che, una volta abbandonati, si fecero riparo di fortuna per il disagio sociale.

ML: L'amministrazione del PD di Cofferati mal tollerava la totale indipendenza politica e libertaria del Livello 57. In particolare, Cofferati non ha mai digerito la Street Rave Parade Antiproibizionista di Bologna. La nostra risposta fu di organizzarla ancora più in grande nel 2005 (52 camion). Per impedire l'edizione del 2006 i due spazi del Livello furono sequestrati a fine primavera.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

ML: Sperimentare in autogestione nuove forme di arte, cultura, politica, socialità, fino a prendersi per due giorni tutta la città con la Street Parade, questi obiettivi sono senz'altro stati centrati. Purtroppo, la repressione politica e giudiziaria ha impedito al collettivo del Livello 57 di mettere radici in città. In quegli anni difficili non abbiamo avuto la forza e le risorse per prenderci un altro spazio dove ripartire con tutte le attività artistiche e culturali, ma l'anima politica del Livello 57, il Laboratorio Antiproibizionista, continua a vivere e ad attraversare altri spazi nei suoi quasi 30 anni di vita.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

ML: Livello 57 è stato uno spazio di sperimentazione, attivismo e auto-gestione fuori dalle omologazioni commerciali e legalitarie. Oggi, dopo 30 anni, la crisi della società capitalistica è così peggiorata da mettere in pericolo la sopravvivenza stessa dell'umanità, predando senza limite le risorse naturali del pianeta. Con una grande incertezza e paura del futuro per le giovani generazioni, che oggi, ancora più di 30 anni fa, hanno bisogno di spazi di libertà e auto-gestione, ben oltre i rigidi e sterili confini di una legalità ipocrita che tutela solo gli interessi dei poteri forti. Una nuova ondata di giovani occupazioni sta investendo in questi ultimi mesi la città di Bologna, portando in primo piano temi come la giustizia climatica, il transfemminismo

e ancora l'antiproibizionismo, con la rinascita delle Street Parade del movimento Smash Repression contro la legge anti-Rave. In questo senso, forse, l'esperienza del Livello 57 non è mai finita davvero.

INDIRIZZO via Nosadella 37/d, Bologna. FONDATORI Mariangela Bacega, Patti Campani. COLLABORATORI Roberto Vitali, Edoardo Di Mauro, Valerio Dehò, Gabriele Perretta

Intervista a cura di: India Caiozzo
Intervista con: Patti Campani

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

L'associazione è stata fondata inizialmente da Mariangela Bacega e suo marito. Poi ci siamo conosciuti pochi mesi dopo l'apertura dello spazio e sono entrata anche io assieme a mio marito all'interno dell'associazione. L'associazione nasce con il desiderio di rendere visibile il lavoro e i progetti in fieri di artisti che difficilmente avrebbero avuto modo di esporre a Bologna. A differenza di altre associazioni bolognesi ci tenevamo aperti al panorama eclettico che caratterizzava la scena artistica di quegli anni, aprendoci a contributi che non fossero solo prettamente bolognesi. In questo senso l'ammirazione che ho sempre avuto per Ginevra Grigolo è stata fondamentale. Infatti, G7 (galleria di Ginevra Grigolo) è stata tra le poche, forse l'unica, galleria bolognese che da subito ha aperto ad un ambito internazionale, con molti azzardi spesso con esiti ammirevoli. Ginevra è stata una persona molto amata, ma anche molto ostacolata. Poi la simbiosi con la bella mente di Edoardo Di Mauro ha fatto la nostra differenza.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Nominalmente, i ruoli erano i classici necessari per la gestione di un'associazione: presidente, vice presidente, amministratore ecc. Nonostante questo operavamo all'unisono senza troppe formalità, anche se eravamo soprattutto io e Mariangela a essere sempre presenti all'interno dello spazio e la decisione ultima era quasi sempre nostra. L'impegno era tanto, tutto volontario.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Nel nostro specifico direi che siamo riusciti a creare contatti e collaborazioni artistiche che in altro modo non avrebbero avuto modo di essere. Coinvolgevamo sia artisti emergenti che già conosciuti, del resto il nostro proposito è sempre stato quello di concentrarci su una proposta progettuale, culturale e non speculativa e sempre di attenta apertura. C'erano anche realtà che facevano la stessa cosa, ma, a differenza di queste, il nostro spazio non era gestito da artisti, ma da persone esterne al mondo dell'arte e quindi questo probabilmente ci ha portato a lavorare in modo più aperto rispetto agli altri che invece lavoravano all'interno di un circuito un po' più chiuso, sempre molto interessante, solo in una dimensione un po' diversa.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Fondamentale e relativa allo stesso tempo. Eravamo in contatto con altre associazioni come l'Archi, il C-Voltaire (Il Campo delle Fragole) con cui abbiamo fatto anche alcune cose insieme. Erano soprattutto rapporti occasionali e ogni tanto ci scambiavamo gli artisti.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Una grande libertà di azione.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

In gran parte ci siamo autofinanziati, su alcuni progetti abbiamo condiviso le spese con gli artisti. Il contributo del comune è sempre stato minimo, fino ad arrivare ad essere un patrocinio culturale e non economico. Alla fine questo patrocinio è cessato proprio e ci siamo resi economicamente autonomi.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Entrambe le cose. Le nostre proposte erano rivolte ad un pubblico specializzato, ma come spazio visibile, seppur minimo (Fiorile in via Nosadella era un piccolo cubo di 4x5 metri) e aperto sulla strada molte persone di passaggio entravano. Questo era esattamente quello che volevamo.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Siamo cresciuti per fortuna. Quindi più che un cambiamento dello spazio c'è stato un cambiamento, una crescita, meglio, di proposizione.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

In fondo non è finita anche se lo spazio è stato chiuso. Io mi sono ritrovata da sola per vari motivi, inoltre c'era anche il problema del fattore economico perché comunque lo spazio era una spesa e un impegno importante, eravamo aperti tutti i pomeriggi anche nei giorni festivi se qualcuno telefonava, quindi già in due era difficile, da sola ancora di più. Ho però pensato a una proposta indipendente che ha preso il nome di Fiorile+. Il + sta ad indicare la collaborazione con vari spazi indipendenti: Fiorile+ De Diseno, Fiorile+ Spazioun1co, Fiorile+ Tatler, Fiorile+ Framcafé.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Potrà sembrare riduttivo o immodesto, ma è stato realizzato (o è in divenire!) quanto ci/mi ha mosso in questi anni. L'amicizia e la stima di molti artisti, che sono nel tempo divenuti cari amici, mi conferma di quanto abbiamo fatto negli anni. Disatteso poco, ma in quel poco ci sono alcune collaborazioni con artisti che amo molto.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

È sempre utile e bello realizzare quello in cui si crede. Le critiche e i limiti ci sono sempre, ma bisogna fermarsi per questo? Credo proprio di no.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Il programma culturale è cresciuto nel tempo: partito da una proposta più occasionale è andata definendosi nel tempo. Sicuramente ci sono state collaborazioni più incisive, come quella con Roberto Vitali e Edoardo Di Mauro, quest'ultimo – come ho già detto – in particolare, ma anche altre e anche se meno continuative, come con Valerio Deho e Gabriele Perretta, ci hanno consentito un panorama propositivo aperto. Per un certo periodo, in collaborazione col Montesino (un'associazione che si occupa di poesia e faceva capo all'Osteria dei Montesino in via del Pratello) abbiamo realizzato anche presentazioni editoriali e letture di poesia – nello spazio in via Santa Caterina. Poi, personalmente, collaboravo con Roberto Vitali alla trasmissione radiofonica Kactus, che mandava in onda sia musica che trasmissioni legate all'arte come la nostra, in cui conducevamo la parte relativa alle interviste.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Complicato, un insieme di passione e logica, disordine e progetto, mediando spesso, certamente. La nostra libertà ci ha consentito anche di esporre lavori minimi, non "strategici", a volte addirittura amatoriali. Ma che dire: ci sentiamo forti anche di questi.

INDIRIZZO Bologna Academy of Fine Arts Scenography Theater, via Irnerio (1995–2000); former Euraquarium, viale Lenin 3, Bologna (2000–07); via Casarini 17/5, Bologna (2007–). FONDATORI Riccardo Paccosi, Bettina Cottone, Elena Lolli, Francesco Carta, Marco Morri

Intervista a cura di: Francesco Spampinato

Intervista con: Bettina Cottone

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Il TPO (Teatro Polivalente Occupato) nasce a partire da un'assemblea nella sede di Radio K Centrale. Tutto parte da 5 compagnie di attori indipendenti (tra cui Amadossalto, Teatro dell'infetto, Gruppo situazionistico Luther Blissett e altri), riunite sotto l'etichetta di Teatranti Occupanti e a caccia di spazi dove provare. Io avevo studiato all'Accademia, ma all'epoca facevo già teatro, e suggerii un luogo splendido: il Teatro di Scenografia in via Irnerio progettato dall'architetto, artista e scultore Farpi Vignoli 35 anni prima, mai utilizzato dall'Accademia, da sempre trasformato in un deposito di gessi. Il 6 novembre 1995, Riccardo Paccosi, alla testa di un piccolo gruppo di amici composto da me, Elena e Franceschino, apre la porta del teatro e da quel momento inizia l'occupazione di quello spazio che negli anni era diventato il magazzino dell'Accademia e non era più utilizzato.

Il TPO nasce dalla voglia di sperimentare e di imparare, per cui il centro sociale nasceva come uno spazio indefinibile e non recintabile concettualmente. TPO ha nel proprio DNA una principale attitudine politica, si distingue nell'agire politico quotidiano, nella creazione di dibattito e conflitto, divenendo un contesto sociale aperto, diffuso e partecipato. Questa credo sia l'idea fondamentale che lo illumina e lo caratterizza. Il TPO è da sempre antifascista e antisessista, è comunicazione e cultura. Inoltre, siamo convinti che i diritti non siano semplicemente parole scritte, ma debbano essere pratiche da costruire ed esercitare costantemente nella quotidianità.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Pensiamo il nostro spazio come un laboratorio di pratiche e linguaggi, per questo l'arte e la cultura sono al centro del nostro agire e di conseguenza la condivisione, la circolazione dei saperi, la conoscenza diffusa e la cooperazione sono le nostre pratiche.

Inizialmente veniva organizzata una riunione ogni settimana e questa organizzazione interna si è mantenuta fino ad ora. In queste riunioni settimanali il gruppo prende le decisioni importanti legate alla gestione degli spazi e valuta le richieste provenienti dall'esterno, come l'utilizzo di spazi per periodi temporanei o per eventi specifici, oppure prende decisioni politiche che riguardano tutta l'associazione. Negli anni è sempre esistita e abbiamo sempre adottato un'organizzazione piuttosto elastica, non vi è mai stata una gestione rigida degli eventi e della programmazione culturale all'interno di TPO.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Non saprei con esattezza, sicuramente negli anni '90 vi erano o stavano nascendo in tutta Europa molti altri spazi come il nostro, spazi che avevano la possibilità di creare o di ospitare artisti e musicisti di fama internazionale.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Inizialmente il rapporto con il territorio e con le istituzioni locali è stato positivo e in molti casi è stata una risorsa importantissima per il nostro lavoro e per la programmazione culturale. Portiamo avanti le nostre pratiche in un rapporto di continua relazione con la città e i suoi flussi, ma soprattutto con le realtà che come noi hanno scelto percorsi di produzione artistica indipendente.

L'assessore alla cultura Concetto Pozzati, a differenza di alcuni docenti dell'Accademia e di qualche esponente della Pinacoteca, era molto contento che il Teatro dell'Accademia si fosse animato, ma ancor di più Farpi Vignoli, che venne a trovarci e vide che la sua opera finalmente usata.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Credo che indipendenza, soprattutto all'interno di un centro sociale come il TPO, sia da intendere come il massimo della libertà di azione possibile sia nella programmazione culturale che nelle posizioni politiche dell'associazione.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Non abbiamo mai fatto affidamento su finanziamenti o collaborazioni esterne, questo riguarda anche finanziamenti pubblici da parte delle istituzioni locali. Negli anni tutte le attività che abbiamo proposto sono state possibili grazie all'autogestione e ai ricavi interni al centro sociale.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Entrambi. Ci piaceva sbalordire il pubblico, poteva capitare che dopo un concerto jazz ci fosse della musica elettronica oppure prima del concerto piccole pillole teatrali. I pubblici legati ad eventi diversi si mescolano e non abbiamo mai pensato di rivolgerci solamente a un pubblico specifico.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Lo spazio è cambiato notevolmente nel corso degli anni. La prima sede si trovava all'interno del Teatro di Scenografia dell'Accademia delle Belle Arti di via Irnerio 6 e lo è stata per diversi anni fino al 2000.

Intanto fra le mura del TPO stava iniziando a spuntare la presenza di un'ala impegnata politicamente, con Domenico 'Meco' Mucignat e Carlo Bottos legati alle Tute Bianche: erano i mesi del No Ocse, del pre Genova. In quel periodo oltre alle pressioni dell'Accademia per riavere lo spazio occupato, era arrivato anche il sindaco Giorgio Guazzaloca che il 21 agosto 2000 ha ordinato uno sgombero dello spazio con il pretesto della messa a norma dello stabile secondo la legge 626 sulla sicurezza dei luoghi di lavoro. Al TPO venne poi proposta come nuova sede l'ex Euraquarium di viale Lenin. Il trasferimento venne vissuto come un non casuale allontanamento dal centro storico, ma alla fine venne accettato: lo spazio era davvero grande e multifunzionale.

In quella seconda fase il TPO si divise in due gruppi: i teatranti e gli artisti, da una parte, e politici e attivisti dall'altra, nacquero il Sexyshock delle ragazze e Indymedia. Nel 2004 sono iniziate le trattative col comune per una nuova sede, quella attuale di via Casarini, al tavolo parteciparono i Disobbedienti ex Tute Bianche (con Gruppo Elettrogeno, Le Supplici, Zimmerfrei, Atash, Ya Basta!, Centro coreografico), mentre gli occupanti della prima ora (con Ascò, H2O, Laboratorio Video, Lola Fuller, Polivisioni, Sexyshock) contestano lo scavalco e da lì a poco se ne andarono. Successivamente, il secondo trasloco nella nuova sede avviene nel 2007 in via Casarini 17/5, dove adesso della vecchia generazione di persone sono rimaste solo in tre.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Negli anni sono stati raggiunti innumerevoli obiettivi. Personalmente credo che soprattutto nel campo della musica jazz siamo riusciti a spostare l'attenzione del pubblico e anche di alcuni artisti importanti. Abbiamo creduto molto in quello che facevamo e che proponevamo, penso che quando credi nelle cose che fai e nei valori che porti riesci a fare cose importanti e interessanti.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Credo che ogni realtà abbia la propria storia. Quando il TPO è stato fondato erano gli anni '90, tutto un'altro secolo rispetto ad ora e tutta un'altra storia. Per questo motivo credo che sarebbe impossibile ripetere quell'esperienza ora o se venisse fatto sarebbe molto diverso da quello che è stato in passato.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Non ci piacciono i generi predefiniti, non ci piacciono i recinti della cultura prefabbricata. Vogliamo sperimentare e contaminarci, costruire percorsi e stabilire nuove traiettorie per chi fa arte. Questa nostra poetica ha influito molto sulla programmazione culturale, negli anni si sono susseguiti diversi eventi come esempio delle rassegne specifiche. Per questo al TPO abbiamo organizzato concerti, dibattiti su libri appena usciti, spettacoli teatrali e performance, proiezioni di film. Vogliamo che TPO sia un palcoscenico, un'opportunità per noi, per gli artisti e per il pubblico. Vogliamo essere un luogo d'incontro vero, dove si suda, si canta, si balla, ma soprattutto si disegna un nuovo modo di creare insieme, riappropriandoci della cultura, della socialità e delle libertà.

Negli anni abbiamo costruito una linea poetica sia per la musica che per il teatro, mentre una volta al mese si dava spazio alle proposte esterne. Il TPO è stato un luogo che ha proposto una delle programmazioni culturali di maggiore vivacità nella città spaziando dalla nuova musica italiana, dal rock all'elettronica al rap, fino a grandi appuntamenti internazionali. È sempre stato un locale underground, con poche concessioni all'immagine, e ci siamo sempre focalizzati sulla qualità degli spettacoli che proponiamo. Negli anni abbiamo realizzato anche presentazioni di libro, di film e festival, oltre a rassegne di enologia "indipendente". Abbiamo proposto concerti memorabili come quelli di Jannacci e ancora i Motus, la

scuola Ivan Illich, tanto jazz e folk; Dj set nel loculo ricavato sotto al palco dove ballavano anche i Luther Blissett poi Wu Ming.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

La scelta degli artisti è avvenuta nella maniera più naturale. Il nostro era uno spazio nato dalla spontaneità di un gruppo di perfetti sconosciuti, uniti da forza potentissima che ci ha fatto sperimentare e crescere per più di sei anni.

INDIRIZZO Piazza di Porta Santo Stefano 6, Bologna. FONDATORI Clitoristrix, Quelle che non ci stanno, Antagonismogay, Smaschieramenti, NullaOsta

Intervista a cura di: Nadia Salamino

Intervista con: collettivo NullaOsta (Stefano Opirari, Lara Bolandrini, Enrico Biagini, Enrico Campagna)

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Atlantide è stata occupata il 20 febbraio 1999 e in poco tempo è diventata la sede di collettivi femministi e queer. Come NullaOsta abbiamo iniziato a organizzare concerti all'interno di Atlantide dal 2001 perché a Bologna non c'erano posti per il tipo di musica e per la scena underground che ci interessava.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Nel nostro collettivo, NullaOsta, non c'erano dei ruoli definiti anche se inevitabilmente c'era chi si occupava più spesso di alcune cose piuttosto che di altre. L'organizzazione interna avveniva tramite l'assemblea che definiva di volta in volta il "chi fa cosa", senza dare per scontato che ci fosse qualcunə che dovesse occuparsi obbligatoriamente di una determinata cosa. Anche l'organizzazione tra i collettivi presenti nello spazio avveniva tramite assemblea. Nel periodo che va dal 2010 al 2015 la frequenza a questo tipo di incontri è aumentata a causa del deterioramento dei rapporti con le istituzioni, che via via ha richiesto una maggiore coordinazione.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Dal 2001 al 2015 ad Atlantide sono stati organizzati più di 250 concerti con gruppi italiani e stranieri che si dividevano il palco. Atlantide era diventata un punto di riferimento per il punk/hardcore DIY e per il movimento underground sia in Italia che all'estero. Questo creava incroci continui tra musica e altre forme d'arte. Musicistə e fruitorə del giro punk/hardcore e indie, ad esempio, sono sempre statə interessatə a molteplici espressioni artistiche: illustrazioni, stampe, fumetti, graffiti, street-art, performance teatrali, fotografia, video-making e tanto altro. Tutto questo ha trovato spazio dentro Atlantide durante i concerti stessi e le feste o in eventi ritagliati appositamente per questa o quella performance. Anche durante alcuni cortei, che si sono tenuti nel corso della mobilitazione contro lo sgombero dello spazio, sono state ideate delle proteste di carattere performativo (concerti, apparizioni della "Corale Atlantidea", travestimenti in ottica trans/queer, installazioni artistiche, "furti" inscenati di mostre fotografiche dedicate alla storia del movimento antagonista e punk). Infine parte dello stesso spazio fisico divenne opera d'arte, accogliendo i lavori di più artisti.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Sicuramente è stato importante perché le istituzioni hanno segnato l'inizio della fine. Nel periodo in cui i collettivi occupanti non si erano dovuti piegare al costituirsi associazione e partecipare a bandi, non ci sono stati problemi con le istituzioni, con le quali il dialogo era veramente minimo, ma senza scontro. Le altre realtà culturali, tutte, istituzionalizzate o meno, riconoscevano la nostra presenza ed il nostro ruolo, ovvero riconoscevano e rispettavano l'esistenza dello spazio e dei collettivi. Da quando le istituzioni hanno voluto formalizzare la nostra esistenza, i rapporti si sono compromessi e complicati. Solamente il primissimo periodo è stato abbastanza tranquillo, successivamente questa relazione è diventata più tesa, fino a concludersi con lo sgombero che di fatto è un'azione fisica operata con violenza da parte delle istituzioni. Altre persone si sono rammaricate da subito e forse tuttora sentono un senso di colpa riguardo alla fine di Atlantide, ma ormai è tardi. Nella pratica, nessuno ha veramente smosso nulla, né per contrastare lo sgombero né per aprire una trattativa proponendoci altri spazi. Si è svolto anche un processo a carico di due membri dei collettivi per occupazione e danneggiamento, conclusosi con l'assoluzione totale perché il fatto non sussisteva. Anche in questo caso nessuno ci ha "restituito il maltolto".

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Agire per vie indipendenti è sempre stata la base delle nostre attività: il nostro agire politico e pratico non poteva prescindere dall'essere portato avanti in maniera diretta, indipendente e autogestita. Nei rari casi in cui abbiamo dovuto interfacciarci con un mondo "meno indipendente", ovvero contattare artisti più affermati, il percorso è stato comunque condotto sulla base di un rapporto diretto con l'artista.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Tutte le attività di Atlantide erano autofinanziate, sia tramite gli ingressi ai concerti che tramite specifiche serate di autofinanziamento: le “feste di Atlantide”. Queste ultime funzionavano anche come finanziamento per altre attività non direttamente legate allo spazio (ad esempio contributi per il Mit - Movimento d'Identità Transessuale, per le spese di partecipazione a varie manifestazioni di movimento o per la copertura delle spese processuali).

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il “pubblico” era per la maggior parte “specializzato”, anche se le due categorie non sono propriamente adatte a individuare le frequentatore dello spazio. C'era chi attraversava Atlantide per partecipare agli eventi DIY punk/hardcore e indie a vario titolo (spettatore, musicista, organizzatore). Queste tipologie di fruitore erano sicuramente “specializzate”, così come chi partecipava agli eventi organizzati dagli altri due collettivi (le Clitoristrix, ad esempio, organizzavano eventi e incontri solo per le donne). Atlantide era piccolissima e situata in uno dei più trafficati incroci della città. Le tante persone che partecipavano alle iniziative erano ben visibili per chi si trovava a passare da lì, infatti, non mancavano le persone che entravano perché incuriosite. C'era chi si fermava solo per una sera, chi ritornava più volte, chi si innamorava dello spazio e diventava presenza fissa o anche chi diventava attivista. Non era un posto “semplice”, era molto piccolo e spesso molto frequentato e una volta dentro si veniva sommersi, di certo era impossibile trovare un angolo dove poter stare da soli.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Dal 1999 al 2015 tante cose sono cambiate: a partire da chi ha occupato lo spazio inizialmente (attivisti delle Tute Bianche), fino a chi ha portato avanti le attività successivamente (Antagonismo Gay/Laboratorio Smaschieramenti, Clitoristrix/Quelle che non ci stanno e NullaOsta). Sono cambiati poi i rapporti con le istituzioni: da “nulli”, o colmi di disinteresse, a “collaborativi” in termini di possibilità di utilizzare lo spazio entro una convenzione stipulata negli ultimi anni. Infine i rapporti sono ovviamente diventati “fortemente conflittuali”, quando ci è stato detto che non sarebbe stato più possibile per noi portare avanti i progetti e che tutte le trattative sarebbero state azzerate.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Partendo con aspettative piuttosto incerte sia in termini di quantità – riusciremo ad organizzare altre serate? – che di qualità, siamo arrivate a proporre una programmazione costante negli anni. A inizio stagione i concerti di Atlantide erano diventati una ricorrenza da segnare sul calendario, non solo per la proposta, ma anche per incontrarsi in una dimensione sicura. Il riuscire a proporre eventi con questa modalità e con una certa periodicità ha creato quella che si potrebbe chiamare “scena” attorno ad Atlantide. Si sono formati nuovi gruppi, varie persone si sono messe ad organizzare concerti e festival. La musica indipendente e un certo tipo di produzioni hanno circolato di più. Non è stato un merito di Atlantide, ma Atlantide ne è stata il tramite; perché c'era necessità di un luogo fisico a Bologna in cui convogliare questo tipo di energia e creatività. Crediamo infatti che più dei numeri o dei nomi sia stato l'affetto ad Atlantide come spazio collettivo a “certificare” la bontà e l'importanza del risultato ottenuto. A otto anni dal suo sgombero il nome di Atlantide è ancora sulla bocca di molte, così come sono numerosissime le persone che ne rimpiangono la perdita o, meglio ancora, ne ripropongono pratiche e linguaggi per continuare i propri percorsi politici, sociali e culturali.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Nel caso di Atlantide forse questa domanda non è applicabile: non esisteva nessun “curatore” delle varie performance artistiche.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Per quanto riguarda i concerti DIY, i gruppi, dopo una fase iniziale in cui venivano contattati, hanno iniziato a proporsi in autonomia tramite mail, chiamate o passaparola. Di base si decideva di fare suonare delle band che piacesse ad almeno qualcuna di noi, o che avessero bisogno di una mano perché si trovavano in tour. Erano però sempre gruppi notoriamente o dichiaratamente antirazzisti, antifascisti, non-omolesbofobici e indipendenti, dal punto di vista economico, da grosse major e label musicali (caratteristica che è stata derogata in pochissimi casi).

INDIRIZZO via Nosadella 2, Bologna. FONDATORI Elisa Del Prete. COLLABORATORI Lelio Aiello, Giusy Checola, Francesca Cigardi, Chiara Tinonin, Francesca Polico, Gabriele Tosi

Intervista a cura di: Jingge Ren

Intervista con: Elisa Del Prete

COSA TI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Ciò che mi ha spinto a fondare Nosadella.due è stata una mia esperienza precedente, ho avuto l'occasione di essere invitata a una residenza in Austria tramite Artoteca di Milano, che mi ha invitato, insieme a diversi artisti, in qualità di curatrice residente per un mese in un posto bellissimo, in un castello. Anche Sara Serighelli di Artoteca all'epoca stava sperimentando l'esperienza della residenza. Stiamo parlando appunto dell'inizio degli anni 2000, quindi quando le residenze non c'erano e in Italia non c'era questo tipo di esperienze. Sara voleva sperimentare la possibilità di avere una sorta di osservatore esterno, che collaborasse con gli artisti, mentre loro producevano i loro lavori, quindi una residenza dove ci sono gli artisti, ma c'è anche una spalla critica di sguardo e ascolto su quella che è la loro residenza che serve anche per sviluppare progetti nuovi, per un momento di ricerca e da lì. Grazie al fatto che lei mi ha invitato e mi ha permesso di fare questa esperienza, che mi è rimasta appiccicata, ho capito che avevo appena iniziato il mio percorso da curatrice indipendente. Ho capito che era un'esperienza che mi interessava perché mi permetteva di stare accanto agli artisti nei loro processi creativi e ho capito che quello era quello che mi interessava.

Ho avuto la possibilità di utilizzare questa casa bellissima che era della mia famiglia, in realtà è stata la casa dove è cresciuta mia nonna e dove ci ha cresciuto. Mia nonna negli anni '50 aveva trasformato questa casa in una pensione e negli anni '80 i miei genitori sono riusciti a comprarla. Era una casa molto grande di 250 metri quadrati, successivamente tra il 2006 e il 2007 c'è stato un momento in cui la mia famiglia si è separata, nel senso che siamo cresciute io e mia sorella i miei genitori sono andati in pensione, è stato un momento di passaggio e questa casa simbolicamente era molto importante per tutta la famiglia. In quel momento ho chiesto il permesso alla mia famiglia di prendermene cura rendendola la sede del mio progetto e sviluppando un programma di residenza ispirata dall'esperienza che avevo fatto con Sara. La casa lo permetteva perché era una casa grande con molte stanze per cui l'idea era proprio quella di invitare degli artisti a delle residenze. Inizialmente è nata in modo molto spontaneo, non avevo nessuna idea di riferimento, per quel motivo ho chiesto supporto all'esterno chiedendo a Lelio Aiello di aiutarmi perché aveva più esperienza di me. Poi ho chiesto ad altre figure di riferimento, altri mentor di suggerirmi degli artisti, ho chiesto al MAMbo, allora c'era Gianfranco Maraniello, c'era Andrea Viliani, ho chiesto a Xing che era il nostro vicino di casa. Insomma, ho chiesto a quelle che erano le mie realtà culturali di riferimento, di suggerirmi degli artisti, perché io non mi sentivo in grado di individuare l'artista giusto. E quindi l'idea era quella di invitare degli artisti, per stare in uno spazio casalingo un tempo sufficiente per fare ricerca e allo stesso tempo anch'io potevo fare ricerca insieme a loro, seguendoli nel processo creativo di scoperta e di formalizzazione di un lavoro. Per me era una palestra e a posteriori mi sono resa conto che era un percorso di autoformazione.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

All'inizio c'erano dei soci fondatori dell'associazione che erano più esterni che hanno partecipato all'ideazione del progetto, ma che successivamente non hanno preso parte alla realizzazione e mi hanno permesso di aprire l'associazione liberamente, questo a livello formale e giuridico. Poi, abbiamo avviato il programma con Lelio che non era tra i fondatori, ma che ha partecipato sin dal primo anno, è stato il mio partner nello sviluppo e nell'avviamento di Nosadella.due. Dopo Lelio si sono susseguite varie altre co-direzioni, ho sempre cercato di lavorare con altre figure. Quando abbiamo chiuso l'esperienza con Lelio, è iniziata l'esperienza con Giusy Checola, che era un'altra curatrice.

Francesca Cigardi è sempre stata il mio braccio destro, lei non ha seguito un percorso nell'ambito dell'arte, ma se ne è sempre occupata. Oggi posso dire che ha sempre seguito l'aspetto di produzione dell'opera d'arte, allora non riconoscevamo il ruolo della produzione, ma oggi direi che lei seguiva proprio la produzione, oltre che l'amministrazione e la ricerca bandi. Poi, a un certo punto, è subentrata Chiara Tinonin, nel 2012, in un momento in cui lo spazio era già attivo da diversi anni. Infine c'è stata Francesca Polito, che da tirocinante è diventata parte del team, come anche Gabriele Tosi, che è entrato da tirocinante tramite l'università. Direi che queste sono le figure fondamentali che hanno partecipato alla realizzazione di questa esperienza. Non avevamo dei ruoli ben definiti, poi ovviamente, essendo un progetto nato a casa mia era difficile non essere io il guardiano del progetto.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Parto dall'Internazionale che è più facile. Io ho aperto Nosadella senza minimamente avere idea di che cosa volesse dire finanziarla, cosa potesse diventare e dove volessi arrivare. Mi sono presa dei modelli, ho guardato fuori dall'Italia e li ho copiati. Ho copiato quello che era fattibile all'interno del mio spazio, per cui esperienze come il Bethanien a Berlino e la Delfina a Londra che erano piccole esperienze come Strattenburg che avevo fatto e molte altre. Però, la relazione con l'estero è stata soprattutto di osservazione. C'era Grenoble, c'erano scuole e residenze, sia per curatori che per artisti. Capire quali erano i modelli guardando al di fuori perché in Italia non c'erano spazi simili. C'era Biella con la Fondazione Pistoletto, oppure c'erano fondazioni ricchissime, ma nessuna di queste realtà era uno spazio indipendente. Per cui è stato fondamentale guardare all'estero per copiare e tradurre nel locale, guardare all'estero per finanziare, ma è stato secondario, nel senso che nell'andare all'estero mi sono resa conto che c'era grande interesse da parte sia degli artisti che delle Istituzioni di venire in Italia, di avere un ponte con l'Italia perché questo ponte non esisteva. Non c'era un'istituzione di riferimento, l'intervento da parte del ministero era pari a zero, non c'erano politiche per l'arte dei giovani, che sono arrivate dopo, e non c'era nulla per cui quando vedevano un referente sull'Italia non vedevano l'ora di mandarti gli artisti e di costruire delle reti. Questo è stato lo sguardo di Nosadella due verso l'estero.

Ho viaggiato tanto, ho visitato Frame, ho fatto un viaggio a Helsinki e sono stata ospitata da loro, ho conosciuto tutti gli artisti, li ho convinti e li ho fatti venire a Nosadella. Allora finanziare un progetto da ma 20.000 euro non era scontato, soprattutto quando il nostro principale finanziatore era la Banca Emilbanca. Ancora oggi siamo legati a questi finanziamenti, ma non ci finanziano più di 7.000 euro l'anno. Questo era il nostro principale finanziamento sul territorio, oltre qualche piccolo contributo da parte del Comune che istituiva dei bandi oppure da parte della regione a cui inizialmente la regione con Ronchi diciamo queste cose, visto che rimarranno alla storia. Rivolgerci all'estero è stato un modo per trovare finanziamenti, applicando sia a finanziamenti diretti, come è stato con Frame, sia applicando o conoscendo i ministeri per la promozione dell'arte dei vari paesi europei. Tutto questo per riuscire a sostenere questi artisti e per riuscire a farli venire in Italia. Questa relazione con le realtà estere ha finanziato lo scambio con l'altro, ma è sempre stato un "andiamo noi là e venite voi qua" per conoscere di persona quali erano le persone coinvolte, che cosa stavano facendo. Per cui sono state delle relazioni per andare a vedere quali erano le direzioni di progettazione, di programmazione, di lavoro con gli artisti, quali erano gli spazi, i laboratori messi a disposizione. Un po' alla volta Nosadella si è evoluta, sono stati gli artisti a spingere Nosadella a lavorare sull'arte pubblica, cioè a lavorare in città. Io non ho dato questa direzione all'inizio, ma l'interesse da parte degli artisti a stare in un territorio come quello di Bologna è stato fortissimo.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

La presenza di artisti stranieri ci ha imposto di entrare in dialogo col territorio, conoscere di più la realtà in cui lavoravamo, poi la loro presenza attivava regolarmente delle reti. Perché, se devi lavorare con un'artista che vuole lavorare sull'impianto urbano di Bologna e ci chiede di lavorare sul falso storico o sulle porte che puntellano la circonvallazione, non puoi non metterlo in dialogo con un urbanista, con il Comune stesso o con l'Urban center di allora, che oggi è diventato Fondazione Innovazione Urbana. C'era sempre stato il tentativo di supportare la ricerca degli artisti sul territorio con esperti di altre discipline, sia coinvolgendo esperti che attivando delle coproduzioni perché mancavano i soldi. Si è trattato di un lavoro intenso per capire come si poteva raggiungere obiettivi o intercettare desideri comuni, per coprodurre qualcosa insieme. Io ti porto l'artista, riesco a coprire il viaggio, faccio la ricerca e tu raccogli la mostra, accogli la presentazione oppure produci questo pezzo in questo modo. Quindi c'era sempre il tentativo di collaborare con altre realtà, perché la messa in rete moltiplicava le possibilità. Credo che all'epoca si pensava alla collaborazione come un'occasione di moltiplicazione e non di difesa, cioè, se condivido il progetto con qualcun altro, allora a me arriva la metà non si trattava di chiedere una collaborazione, ma di offrire una collaborazione.

Devo dire che Nosadella sia nelle relazioni con artisti provenienti dall'estero, sia per la conoscenza di artisti italiani tramite le residenze dei curatori, sia tramite le produzioni di residenze durante tutta la programmazione, mi ha permesso di entrare in rete con la città. Per me è stata costantemente un'occasione di scoperta della mia città. Nonostante io sia di Bologna, mi ha permesso di scoprire parti storiche e pezzi di storia della mia città. Adesso stiamo lavorando con un'artista lituano che lavora sui canali, è un mondo che io so che esiste, ma non ho mai approfondito veramente la storia dei canali di Bologna: come nascono? quali sono? dove si diramano? chi li gestisce a livello pubblico o privato? La scoperta di questo paesaggio acquatico nascosto è stata un'occasione sia per conoscere di più la mia città, sia per conoscere chi ci ha lavorato e quali sono state le evoluzioni; c'erano associazioni che aprivano e chiudevano, altre che si evolvevano e c'era una grande rete di associazioni no-profit, che oggi c'è molto meno.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL TUO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Quello che dicevo prima, cioè sicuramente dare spazio alla formazione, intesa come formazione di tutti, trovare nell'esperienza libera da vincoli la possibilità di sperimentare e di innovare. Mi ricordo la direttrice del

Frame, Marketta Seppälä, quando venne a Nosadella disse: questi spazi sono fondamentali perché creano uno spazio di innovazione e sperimentazione che noi non possiamo permetterci. In quanto istituzioni non puoi sempre permetterti di lasciare tre mesi ad un artista fare quello che gli pare e poi magari non viene prodotto niente, oppure propone un progetto bellissimo che però non puoi produrre. Per cui credo che l'indipendenza generi spazio di azione e di messa in rete che l'istituzione fa fatica a fare, diventa possibilità di svincolarsi: se vogliono collaborare con questo con quell'altro, per questo e quest'altro motivo posso farlo. Posso andare a chiamare una realtà piuttosto che un'altra, posso collaborare con qualsiasi esperto inoltre comporta meno burocrazia da un lato, ma anche meno struttura, meno pregiudizi e abitudini discorsive, meno abitudini metodologiche. L'istituzione deve perseguire con gli stessi formati, deve far rientrare tutto dentro delle caselle. È un po' come mi chiedevo prima: gli artisti venivano e per quanto tempo stavano? Non lo so, non mi interessava. Cioè l'importante per me era continuare a stare nel divenire di questa cosa, non era importante battezzare il numero delle residenze. A volte nell'Istituzione ritrovo una falsa democraticità quando propongono delle open call quando, invece, prendersi la responsabilità di una chiamata di valore, di qualità spesso la trovo molto più interessante. Non ho mai lavorato in un'Istituzione, ovviamente vedo solo gli aspetti da persona esterna.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Non c'è mai stata una modalità precisa nei suoi dieci anni di esistenza, perché il progetto non lo permetteva e la città non lo permetteva. Io ho messo a disposizione la casa, ma non c'erano fondi stabili per garantire un open call ad artisti che potessero staccarsi dal loro contesto e stare un periodo fuori, cioè banalmente, non c'erano soldi per gli stipendi, non c'erano soldi per pagare dei viaggi, non c'erano soldi per pagare la produzione del lavoro. Io non me la sono sentita di aprire delle call senza offrire nulla in cambio, trovavo più interessante intercettare dei progetti già in corso, per cui Xing, che stava già lavorando con degli artisti con cui ha avuto l'occasione di collaborare, come per esempio Martine Pisani. Xing aveva già avuto un'esperienza con questa artista, ma avevano desiderio di approfondire l'esperienza per cui quando io gli ho proposto di invitare un'artista loro l'hanno proposta perché avevano il desiderio di continuare a lavorare con lei. È anche stato un modo per mettere insieme le forze, ma anche per mettere insieme i desideri: io avevo desiderio di invitare degli artisti di qualità e sapevo che potevo fidarmi di queste persone.

Oggi so che sembra strano, ma non vi era un format preciso, ma era veramente un processo, però tutto ongoing. All'inizio con Lelio avevamo la regola di invitare due artisti insieme, che non si conoscessero, ma che in qualche modo potessero generare anche tra di loro una scoperta. Questo era il format di partenza con cui siamo abbiamo iniziato, da un lato per intercettare dei fondi, dall'altro perché ci interessava aprire altre collaborazioni, altri sguardi, altre esperienze e coinvolgere altre realtà. Inizialmente queste collaborazioni non sono state su Bologna, ma principalmente sono state verso l'estero che ci hanno permesso di realizzare diversi progetti, come per esempio il progetto bellissimo, forse non è il più bello, in cui abbiamo collaborato col Frame di Helsinki. Per costruire un progetto all'epoca, abbastanza andare avanti secondo me. Nel 2008 abbiamo affrontato le tematiche di genere e la parità identitaria, in questa collaborazione col Frame una curatrice, che loro ci hanno suggerito, è venuta in residenza e insieme abbiamo costruito un programma per degli artisti. Tutto ciò è stato possibile grazie a Frame. Poi, abbiamo lavorato con la Bulgaria che ha altre condizioni rispetto alla Finlandia, sia da un punto di vista economico, ma anche di lavoro e di ricerca; con loro ci interessava lavorare con questo gruppo bulgaro che avevamo intercettato alla Biennale. Tutto nasceva passo dopo passo, si capiva che cosa realizzare da un brainstorming iniziale e attraverso il confronto si poteva arrivare alla residenza e all'obiettivo. A volte poteva essere una produzione, altre volte era solo un lavoro di ricerca, per cui non c'era un formato preciso e credo che fosse anche questo che rendeva la percezione di Nosadella due così vitale, ho sempre avuto l'impressione che pochi capissero che cosa facevamo.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Ci sono i bandi e le collaborazioni con realtà estere. Frame era un ente che adesso è cambiato, ma all'epoca finanziava proprio la promozione dei loro artisti all'estero, ora lavora tramite open call. Erano anni in cui gli scambi erano veramente importanti, c'erano dei soldi messi sulla mobilità, era un tema fortissimo perché era l'inizio dell'apertura dell'Europa e dei viaggi low cost, c'era proprio un interesse a far circuitare e c'erano pochi ponti con l'Italia. Per cui era veramente facile trovare Istituzioni all'estero che avessero voglia di pagare un viaggio a un'artista, se non addirittura a finanziare un progetto.

Sul locale invece la situazione era diversa, i primi anni non ho cercato finanziamenti, forse davo per scontato che non ce ne fossero. Perché eravamo sempre tutti in grande difficoltà, per cui mi sembrava più grande la fatica di mettermi a cercarli, che trovare degli altri metodi. Io partivo dalla fortuna che non pagavo l'affitto in questa casa, ovvio c'erano tutte le spese da pagare. Noi non avevamo uno stipendio, c'erano i soldi per i progetti e si cercava sempre di costruire dei progetti che andassero bene seguendo delle linee guida della città. A un certo punto, quando c'era un progetto abbastanza significativo è stato il lavoro con la provincia. In quel caso si tratta dei distretti culturali, per cui abbiamo invitato un'artista sudafricana supportata da un fondo sudafricano, a venire a fare un progetto performativo, con dei workshop coinvolgendo sei territori, per poi realizzare una performance finale. In questo caso, per esempio, abbiamo costruito un

progetto ad hoc per la provincia. Inoltre avevamo un bellissimo rapporto con l'Urban center, perché parlavamo di arte pubblica, e loro erano estremamente sensibili e ci stimolavano finanziando poco e all'ultimo minuto. Però cercavano sempre di generare delle possibilità, anche di azione degli artisti e quindi i fondi erano tutte le volte da cercare. Ecco, non abbiamo mai avuto un fondo fisso.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Devo dire che c'era tantissimo pubblico, tant'è che spesso avevamo problemi con i vicini condomini anche se erano generosissimi e gentilissimi. C'era tanto pubblico diverso, ovvio che se facevamo una conferenza in cui presentavamo le realtà belghe con tre curatori che parlavano dell'esperienza di residenza appena nata in un paese sperduto, ovvio che venivano solo dieci interessati. Invece, se aprivi lo spazio durante l'Arte Fiera o aprivi lo spazio durante una performance l'affluenza era diversa. Noi abbiamo spesso invitato anche altre associazioni, altre realtà a fare delle attività, delle azioni dentro Nosadella. C'era proprio il desiderio di venire, anche da parte di un pubblico che trovava in Nosadella quell'informalità che non trovi in una galleria, che non trovi in un museo, perché entravi ed eri in una casa. Per cui inizialmente c'era questo stato di disagio, per cui non sapevi se potevi entrare, poi, nel momento in cui capivi che ti puoi sedere sul divano o chiedere un caffè e qualcuno te lo fa o te lo potevi fare anche da solo, subentrava questa possibilità di parlare delle cose. Questo stato coinvolgeva un pubblico che aveva voglia di parlare senza sentirsi sempre inibito da "non lo so, non ne capisco niente" o "Oddio ma no, io di arte non ho mai studiato". Credo che l'arte contemporanea dovrebbe parlare a tutti.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL TUO SPAZIO?

Nosadella è durata 10 anni, abbiamo aperto nell'ottobre 2006, abbiamo chiuso nell'ottobre 2016 e dopo i primi 5 anni abbiamo realizzato un libro perché volevamo fare il punto della situazione e delle tante cose e delle residenze in cui abbiamo coinvolto partner internazionali e lavorato col locale. Principalmente il nostro focus erano le residenze e una restituzione nello spazio pubblico, ma questo, in realtà, anche dopo nel 2012-2013 quando abbiamo lavorato con l'Urban Center. Nel tempo il fil rouge è sempre stato la residenza, c'è stato un periodo in cui ci hanno chiesto di essere in rete come spazio espositivo per Festival cittadini, per altre occasioni come Bil Bol Bull ed era sempre bellissimo accoglierli. In Accademia abbiamo lavorato con Lelio, quando c'erano i programmi di performance, i programmi di workshop. Poi devo dire che un po' credo che sia cambiato proprio l'atteggiamento, anche culturale, c'è sempre stato più bisogno di uno spazio dove presentare dei libri, uno spazio dove fare la performance, lo spazio era diventato quasi una location.

Il progetto di Pietro Gaglianò The Wall, che lui ha portato in giro per l'Italia parlava del tema del muro, noi abbiamo risposto con una serie di 5 serate che hanno tirato dentro tutta la città. Sul tema del muro lui ha portato l'archivio e noi abbiamo portato l'archivio vivente della città invitando tutte le associazioni coinvolte a ragionare sul tema del muro, sul tema di Nosadella come muro domestico, quindi un muro interno e privato. Abbiamo chiamato Pesci Pneumatici, che iniziavano a lavorare sulla moda e sul Fashion design, Ateliersi perché facevano teatro sperimentale e Leggere Strutture Art Factory che faceva danza. Abbiamo chiamato queste realtà per presentarci quello che facevano e le loro attività. È difficile dire che cosa è cambiato, secondo me negli ultimi anni è un po' scemata, si sono trasformati i desideri, forse eravamo tutte affaticate dall'energia che richiede un progetto del genere.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

A un certo punto tutto un po' si esaurisce, tutto ha un inizio e una fine. È esaurito perché era faticoso. Sicuramente l'aspetto economico ha influito pesantemente, ma non credo mai che sia sempre la causa dei soldi, perché tendiamo sempre a dare la colpa ai soldi. In realtà spesso sono le teste, le volontà che muovono le cose anche senza soldi. Nosadella si è mossa per tanti anni senza soldi, trovando delle modalità tra cui sicuramente anche il volontariato, cioè tutti noi abbiamo lavorato quintali di ore a gratis, ma spinti dalla propria passione e magari facendo altro. Trovavamo soldi da altre parti, ma spinti da quello che succedeva a un certo punto questo si esauriva, forse proprio nel momento in cui Nosadella era diventato un impegno che non ti restituiva qualcosa, non in termini economici, ma in termini di progettualità. Cioè non c'era più uno scambio, ma venivano fatte solo richieste: "mi dai lo spazio per accogliere il mio progetto" "mi metti in relazione con ..." "mi segui questa produzione"... erano solo richieste, non c'erano mai offerte. Per cui diventava faticosissimo e non era più sostenibile, nel senso che ci trattavano come un'istituzione, come se noi fossimo il punto di riferimento sull'arte contemporanea di chi passava da Bologna. Non eravamo un'istituzione per cui non avevamo le spalle di un'istituzione. Forse è finito perché probabilmente perché si stava un po' evolvendo, anche l'approccio nella cultura contemporanea, è una cosa fondamentale, ormai ci sono centinaia di residenze per cui non servivamo più.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Inizialmente non avevo un obiettivo, quindi non è che avessi a posteriori. Se penso al motivo per cui l'ho aperta, a me lo sono chiesta veramente tante volte, l'ho aperta perché cercavo una strada, una strada mia, autonoma, indipendente appunto, e credo che questo obiettivo sia stato assolutamente raggiunto. Volevo anche qualcosa che potesse in qualche modo risuonare o atterrare non solo sul territorio di Bologna, ma anche in una piccola storia della cultura contemporanea. Proporre un metodo, in realtà erano pochissimi anche avevo iniziato la carriera di curatrice indipendente, iniziando principalmente a scrivere, perché come dicevo io venivo dalla storia dell'arte medievale, per cui l'arte contemporanea me la sono costruita e anche grazie a Nosadella. Il linguaggio contemporaneo, però mi sembrava importante stare nell'attualità, cioè per me il valore dell'arte e quello è una mappa per navigare il mondo o è uno strumento per interpretare il reale o per andare oltre il reale. Quindi mi interessava stare lì. Sicuramente questo obiettivo era già stato raggiunto. Tra gli obiettivi disattesi, assolutamente il fatto che non è riuscita a stabilizzarla, a renderla stabile, a radicarla, forse sul territorio, e quindi ovviamente ci sono state riflessioni a posteriori su che cosa è stato sbagliato o poteva essere fatto diversamente. Quindi forse quello che non è stato raggiunto è la sua stabilità sul territorio oggi è diventata qualcos'altro, ma proprio e si è liberata, diciamo nello spazio fisico.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Non credo, non credo che ci siano tempi propizi, ora sono tempi marci. Erano maturi prima sono marci ormai. L'associazione c'è ancora che si chiama Nosadella.due, ma non c'è più lo spazio che è stato chiuso nel 2016. Uno spazio che comunque, come ho detto prima, abbiamo chiuso anche perché era pesante da sostenere, da gestire. È rimasta solo la radice di Nosadella che è NOS, il noi: sono le volontà delle persone che fanno le cose, non è il nome, non è l'istituzione, non sono soldi, non sono la forma, ma è l'anima. È rimasta l'anima, l'idea si è trasformata insieme a un'altra collaborazione che ho avviato con un'altra curatrice questa volta di Roma: Silvia Litardi. Anche lei si è trovata in un periodo nella sua vita professionale di trasformazione e abbiamo deciso di focalizzarci sulla produzione, quindi di far tesoro dell'esperienza curatoriale di entrambe Nosadella rispondeva a una mancanza di allora, oggi NOS risponde a una mancanza di oggi che è quella di dare spazio al ruolo del producer nelle arti visive come esiste già nel teatro, nel cinema e nelle arti performative. L'arte visiva non ha questa figura, l'artista si trova a fare tutto da solo a meno che non sei dentro un museo, anche un museo qualsiasi. Avere una figura del producer che non sia né quella del manager né quella dell'assistente, ma una figura di affiancamento alla produzione di progetti che noi chiamiamo ambiziosi, cioè che vanno oltre le possibilità che l'artista ha da solo come la possibilità di applicare un bando, la possibilità di costruzione una rete di collaborazioni, la possibilità di immaginarsi degli scambi e la possibilità di attivare dei contatti. Cosa vuol dire attivare delle reti, chiedere dei permessi, capire che cosa ha senso fare è per quello che dico che il bagaglio curatoriale ti fa capire se un progetto ha una visione, ha un valore nello spazio pubblico, in quello spazio pubblico e come può essere curato in uno spazio pubblico. Per il progetto di Kipras Petrauskas con cui stiamo producendo un film sui canali di Bologna mi sono cimentata nel chiedere autorizzazioni, permessi a destra e a sinistra per entrare nei canali con l'autorizzazione. Siamo entrati nei ranghi di questa amministrazione in cui non si capisce niente, nel senso che non c'è una regola. Io ho provato a chiedere i permessi, ma i permessi non sono pensabili, però io voglio fare questa cosa e la faccio e basta. Abbiamo occupato degli spazi pubblici, chiedendomi regolarmente il permesso come in piazza San Francesco che è il sagrato della Chiesa e abbiamo parlato col parroco. Perché il comune può darti un permesso per la piazza, ma se il parroco ti dice qua non voglio questa cosa, tu non la puoi fare. Abbiamo presentato l'artista al parroco, fatto vedere il progetto al parroco e il parroco ci ha detto va bene; è tutta una questione di relazioni, di cura, di come si fanno le cose, per me nello spazio pubblico non puoi arrivare a gamba tesa.

Per me NOS è questo, io lavoro tramite la costruzione di relazioni che non vuol dire clientelismo. Lavoro sulla costruzione di relazioni, di fiducia e di cura, sai che alcune cose non le puoi fare e devi fermare l'artista perché sta andando oltre le cose che può fare. In alcuni casi anche nel senso anche morale ed etico del termine, nel rispetto di chi sta lavorando con noi e nel rispetto di tante cose, per cui devi avere proprio la cura. Non è solo la gestione di fogli, di carta o di fornitori come il fonico, ma è fare in modo che quel fonico sappia come l'artista vuole il suono, perché quel fonico ti segua nel tuo progetto, perché non è semplicemente un fornitore, che tu chiami la mattina e dici domani pomeriggio vieni a fare questa cosa. Ricostruire una relazione con delle figure di riferimento che si fidano di te è una costruzione delicatissima che si basa sulla fiducia.

INDIRIZZO via Capo di Lucca 30, Bologna (2008-10); via San Petronio Vecchio 30/a, Bologna (2010-12).
FONDATORI Simone Addressi, Antonio Alia, Marzio Cavicchini. COLLABORATORI Kinodrome, Concor

Intervista a cura di: Nadia Salamino

Intervista con: Simone Addressi, Antonio Alia, Marzio Cavicchini

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Il nucleo della prima occupazione di Bartleby è rimasto per la maggior parte lo stesso fino alla fine, ed è nato durante la mobilitazione dell'Onda Anomala contro la riforma Gelmini-Tremonti del 2008. Il collettivo era composto per la maggior parte da studenti, artisti, lavoratori precari e lavoratori dello spettacolo. Il motto dell'occupazione era "Spazi, Saperi e Reddito": spazi nei quali creare sapere autonomo e retribuito. Il collettivo metteva al centro la creazione dei saperi, organizzavamo già seminari di autoformazione e il tema del reddito lo condividevamo con vari altri collettivi a livello cittadino e nazionale.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

L'organizzazione interna si stabiliva nelle assemblee e per decisioni collettive, non c'era una definizione precisa dei ruoli, ma ognuno faceva ciò che preferiva fare.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Per una valutazione di costi e opportunità scegliemmo lo spazio in via Capo di Lucca 30 perché era lo spazio più adeguato alle nostre esigenze, ma la cosa più importante era che fosse uno spazio dell'università, perché c'era un ragionamento teorico e politico su di essa. L'università era intesa come un luogo di produzione della ricchezza in quel periodo storico. Abbiamo deciso di lottare stando dentro l'università e contro di essa. Noi vedevamo la precarietà anche come un'opportunità, e volevamo mettere in pratica le nostre capacità. Tutti i festival che ci sono in città senza quel tipo di attività non esisterebbero. Le case costano tanto anche perché a Bologna si produce una ricchezza di questo tipo. Era un tempo in cui l'autoimprenditorialità era un ambito molto meno strutturato di com'è adesso.

"Spazi, Reddito e Condivisione dei Saperi." Tutto parte da un'inchiesta e una conoscenza del tessuto universitario e metropolitano della città di Bologna, prima di fare questo passo abbiamo studiato molto. L'occupazione è stata fatta in collaborazione con altri collettivi, tra cui un gruppo di cineasti, che, come noi, non avevano un luogo in cui vedersi. Tutti avevano la percezione chiara che quello che facevamo era produttivo per questa città e la rendeva attrattiva. Questa attività non era retribuita, chi occupava veniva sgomberato, non c'erano spazi e le forme artistiche non venivano riconosciute come tali. Bartleby era prettamente un collettivo politico, la svolta è stata unire le forze e iniziare a fare eventi tutti insieme con le varie figure artistiche e professionali della città e dell'università, riuscendo a mettere insieme molti collettivi diversi uniti per i loro stessi obiettivi politici.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

C'erano presentazioni di libri, di qualsiasi tipo, principalmente letteratura e politica perché durante l'Onda la nostra presenza era nella facoltà di lettere e filosofia e tanti nostri compagni venivano da lì e portavano i loro interessi di studio, quindi avevamo un filone dedicato alla letteratura contemporanea molto importante, per esempio un ospite assiduo era Gianni Celati e una serie di intellettuali che avevano deciso di non fare più nulla in altri contesti, come ad esempio Wu Ming, e cineasti, jazzisti, scrittori. Dentro il nostro spazio è nato il Kinodromo, è nata Concordanze che è un'associazione che mette insieme musicisti del conservatorio, entrambi sono attivi da molti anni. Durante i nostri eventi si incrociavano una serie di percorsi che prendevano la loro strada autonomamente o nascevano nelle serate che organizzavamo.

Avendo un rapporto stretto con l'università erano fondamentali per noi i seminari in varie materie sia letterarie che scientifiche, facevamo dei corsi di autoformazione su materie che avevano pochissimo spazio nei piani di studio e chiedevamo il riconoscimento dei crediti. Gli studenti avevano uno spazio per presentare le loro tesi, e in generale cercavamo di organizzare tutte quelle attività che avrebbero dovuto essere sostenute dall'università. Organizzavamo molti eventi legati a progetti di fumetto e riviste indipendenti, come il Graphic News, o il Birra un festival di riviste indipendenti legato alla mobilitazione di fumettisti dentro l'Onda che studiavano in Accademia, con Paper Resistance, Blu, Ericailcane, Tuono Pettinato e alcuni docenti di fumetto dell'accademia. Poi abbiamo fatto molte mostre di arte figurativa, la prima volta che abbiamo occupato il 38 ai tempi della fine dell'Onda e della nascita di Bartleby, e in altre occasioni in cui davamo visibilità ai ragazzi dell'Accademia che volevano esporre con performance artistiche, graffiti e happening.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Ogni evento si strutturava a partire dal legame personale con gli artisti e con la voglia di fare sperimentazione e di mettersi in gioco l'uno con l'altro. Noi selezionavamo gli artisti in base alla relazione con i gruppi musicali e in base alla loro vicinanza all'insieme di problemi politici che sentivamo anche noi, poi Bartleby divenne uno spazio molto frequentato e gli artisti erano interessati a venire lì per motivi di visibilità. Nell'ultimo periodo, Marzio [Cavicchini] si occupava delle scelte artistiche dal punto di vista musicale, ma siamo sempre partiti da una direzione artistica che veniva decisa collettivamente in assemblea e poi c'era qualcuno che se ne occupava in prima persona, e così per tutto. Ognuno faceva quello che gli piaceva fare.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Di solito con il bar. In alcune situazioni c'erano delle offerte libere, ma solitamente era tutto gratuito e accessibile, abbiamo sempre pagato gli artisti, ma l'ingresso era libero.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Principalmente agli studenti, perché avevamo deciso di collocarci nell'università sia come pubblico che come soggetto da coinvolgere politicamente nei nostri ideali e nelle nostre lotte.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Nella prima occupazione in via Capo di Lucca 30 lo spazio funzionava molto bene come atelier e spazio espositivo, c'erano tante stanze piccole e interessanti, abbiamo organizzato mostre d'arte e realizzato graffiti; quando ci siamo spostati in via San Petronio Vecchio lo spazio comprendeva una stanza più grande e si prestava meglio per concerti e presentazioni letterarie. Prima di capirlo abbiamo provato più cose e alla fine siamo giunti a questa conclusione. Per quanto riguarda i graffiti, sentivamo di andare oltre l'immaginario estetico dei graffiti anni Novanta, per esempio Ericailcane è stato un incontro non voluto dalle scelte artistiche ma dal fatto di vivere in quegli spazi. La linea estetica era anche politica e la politica era anche estetica e siamo riusciti a costruire relazioni in base alla voglia di oltrepassare quegli ideali.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Ad un certo punto, ci trovammo in un momento di crisi, in cui i nostri discorsi sono stati distrutti da un azzeramento generale dell'orizzonte del collettivo e dal fatto che non ci venivano riconosciuti gli sforzi che facevamo nell'arricchire l'offerta culturale della città. In seguito, siamo usciti dall'occupazione perché ci hanno promesso uno spazio convenzionato con l'università in via San Petronio Vecchio e questo era ciò a cui puntavamo. Dopo qualche tempo, il comune ci ha proposto un altro spazio alla zona Roveri fuori dal centro universitario, ma per noi non aveva senso spostarci perché il nostro pubblico era fatto da persone che vivevano gli spazi dell'università e lì producevano la proposta artistica che presentavamo. Noi ci siamo sempre percepiti come degli agit-prop, un elemento che producesse agitazione nei campi del contesto cittadino, pensavamo a forme di sperimentazione innovative, ma non siamo riusciti a concentrarci e dare una forma definita a ciò che facevamo, e con i cambiamenti e il passare del tempo non siamo riusciti a stabilizzarci in qualcosa di concreto che potesse evolvere con noi.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Nella misura in cui non c'è nessuna forma di lotta, è sempre necessario. Considerando la forma che ha assunto Bartleby, quella stessa esperienza non si potrebbe più ripetere perché non ha funzionato e la sua capacità mobilitativa si è esaurita, ma in una nuova forma sarebbe possibile. Alcuni temi sono ancora rilevanti (precarietà, capacità creativa, reddito) e c'è ancora l'esigenza di organizzare quella forza, ma non la pensiamo tutti allo stesso modo.

INDIRIZZO via dello Scalo 21, Bologna (2009); via Berretta Rossa 25, Bologna (2010). FONDATORI Annalisa Cattani, Dragoni-Russo, Francesco Finotto, Massimo Marchetti, Sabrina Muzi, Fabrizio Rivola, Petar Stanovic, Adriana Torregrossa. COLLABORATORI Stefano W. Pasquini

Intervista a cura di: Francesco Spampinato

Intervista con: collettivo Darth

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

All'origine dello spazio c'era Darth: un'associazione fondata nel 2003 da un gruppo artisti-curatori che erano già da tempo uniti da forti rapporti di amicizia. Il movente è stato, quindi, quello di rafforzare questo vincolo creando un meccanismo che, al di là delle attività, ci permettesse di fissare periodicamente un momento di condivisione delle nostre singole esperienze. I primi anni ci siamo riuniti nelle nostre case più o meno settimanalmente, ma abbiamo sentito presto il bisogno di un luogo d'incontro neutrale e permeabile, in cui si potesse sostare nella comunicazione, preservando il diritto all'errore e alla vulnerabilità, per riuscire a parlare realmente di ricerca. Si è allora pensato a uno spazio, che per due anni ha rappresentato un'emanazione delle attività del nostro gruppo.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Non abbiamo mai pensato a ricoprire dei ruoli, ma semplicemente ad attuare le idee che potevano sorgere in ciascuno di noi in qualsiasi momento. A quel punto, tutti gli altri membri si sarebbero mossi per realizzarle secondo le proprie disponibilità, dato che in certi periodi qualcuno era più libero degli altri e quindi avrebbe potuto farsi carico di maggior lavoro. Comunque, non si trattava di scelte dettate da una suddivisione del lavoro preordinata.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Due membri, Annalisa Cattani e Adriana Torregrossa, avevano vissuto per intero l'esperienza di Oreste, che una volta conclusa aveva lasciato in eredità un patrimonio di contatti che avrebbe permesso davvero di mettere in pratica molte collaborazioni apparentemente improbabili. Bologna, inoltre, era un crocevia che dava l'opportunità di intercettare delle persone interessanti in transito e spesso proprio queste occasioni ci hanno ispirato dei progetti. Ad esempio, a margine di una delle edizioni del Festival dell'arte contemporanea di Faenza che richiamava molti operatori dell'arte da tutta Italia, abbiamo organizzato nel giardino di una casa privata faentina "Ottimi rapporti": una tavola rotonda molto informale che ha messo a confronto le esperienze di artisti che lavorano anche per altri artisti.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Come dimostra l'esempio appena citato, l'importanza del territorio inteso come rete di rapporti è stata notevole. Dal punto di vista delle istituzioni, invece, i rapporti sono stati purtroppo scarsi. Comunque, il primo anno di vita del nostro spazio, che non abbiamo mai battezzato, ma che informalmente indicavamo come "Cantina Darth", lo dobbiamo proprio alla collaborazione con un'associazione che si occupava di progetti sociali, culturali ed educativi nel territorio bolognese, che ci ha permesso di gestire uno scantinato in via dello Scalo 21, vicinissimo alla galleria neon.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Certamente significava essere consapevoli di dipendere dalle nostre disponibilità momentanee in termini di soldi e di tempo, ma con il vantaggio di essere totalmente liberi nella scelta e nell'organizzazione delle varie attività che ci interessavano, e di conferire loro una certa leggerezza.

QUAL ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Abbiamo sempre considerato l'arte contemporanea come un imprescindibile – ma sottovalutato – potenziale di innovazione nella società odierna; perciò la finalità principale era l'organizzazione di incontri, eventi espositivi, seminari e tavole rotonde, per creare momenti di discussione e confronto che potessero estendere l'interesse per l'arte contemporanea ad un pubblico allargato. In particolare, per diversi anni abbiamo svolto degli Incontri a porte chiuse, che ogni volta prevedevano l'invito di un attore del sistema dell'arte, ma non solo, in una delle case dei membri del gruppo, dove passavamo alcune ore in un'atmosfera "media"

tra l'incontro amichevole e il dibattito, interrogandoci assieme su questioni che ritenevamo interessanti, con un'attenzione particolare al problema di definizione suscitati dalle etichette di Public Art e Arte Relazionale. Nel progetto "peresempio", che ha coinciso con l'attività dello spazio, abbiamo invitato alcuni artisti e curatori a raccontarci alcuni aspetti della propria ricerca. Nel primo anno si è trattato di Emilio Fantin, Giancarlo Norese, Ferdinando Mazzitelli e Luca Panaro; nel secondo di Chiara Pergola, Diego Zuelli e Anteo Radovan. Gli interventi si costruivano a partire dalla presentazione del proprio portfolio, in opposizione alla proliferazione di mostre che frammentano la percezione e la conoscenza. In questa azione non veniva richiesta l'illustrazione del percorso artistico o curatoriale/organizzativo nella sua interezza, quanto piuttosto di un "esempio", di un aspetto specifico che lo sostanziava e che Darth contribuiva a permettere una manifestazione. Accanto a questo momento veniva infatti chiesto all'ospite di presentare anche un progetto "utopico" legato a quell'aspetto della sua ricerca, un lavoro che avrebbe voluto realizzare, ma che per i più vari motivi – di tempo, di denaro, di spazio – non era stato ancora in grado di fare. Con il nostro lavoro e il nostro spazio quel progetto si poteva manifestare, anche se solo per bozzetti o verbalmente: la condivisione diventava quindi una forma di esistenza.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Il criterio – di invito e non di selezione – era piuttosto elastico; a volte rispondeva ad esigenze emerse dal confronto sui nostri lavori, oppure era dettato dalla contingenza e dalle reciproche conoscenze che venivano messe in comune, creando percorsi che a volte si intersecavano, altre volte si dividevano.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Come già accennato, raramente abbiamo ricevuto un piccolo sostegno finanziario da parte di amministrazioni pubbliche e private, perciò l'autofinanziamento era alla base di gran parte della nostra attività. Se è difficile ottenere un supporto per attività legate all'arte contemporanea, lo è ancora di più quando si tratta di percorsi alternativi.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

La nostra intenzione era quella di rivolgerci a chiunque, ma alla fine bisogna ammettere che il pubblico risultava piuttosto selezionato, costituito da persone interessate, come noi, al confronto su certi temi.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

C'è stato un unico cambiamento: nel 2010, non essendo più disponibile lo spazio di via dello Scalo, ci siamo spostati nella cantina di Adriana Torregrossa, in via Beretta Rossa.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Dato che ognuno di noi svolgeva una propria attività, il tempo, unito al fatto che solo alcuni vivevano a Bologna, è stato senz'altro un ostacolo alla realizzazione dei nostri progetti che, essendo basati essenzialmente sulla "cura" dei rapporti, richiedevano la compartecipazione di tutti i membri. Inoltre ha inciso ovviamente l'annoso problema delle risorse.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

L'aspetto del confronto a nostro parere è stato il punto di forza dell'associazione, e crediamo possa avere contribuito alla creazione e diffusione di politiche culturali vive. In alcune serate di "peresempio" sono infatti sorte delle idee artistiche che sono poi state messe in pratica. Per quanto riguarda gli obiettivi disattesi, il rammarico del nostro gruppo è di non essere riusciti a concludere i nostri "Incontri a porte chiuse" così come avremmo voluto, cioè con una pubblicazione.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Assolutamente sì, con il contributo di nuove energie si potrebbe ricominciare. A Imola Annalisa Cattani, qualche anno dopo, ha fondato a casa sua lo spazio Novella Guerra, che per molti versi costituisce una prosecuzione del nostro progetto.

INDIRIZZO via Pepoli 12, Zola Predosa. FONDATORI Anteo Radovan. COLLABORATORI Massimo Marchetti

Intervista a cura di: Francesco Spampinato

Intervista con: Anteo Radovan

COSA TI/VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Avevo constatato che, nell'ambiente dell'arte contemporaneo bolognese, giovani artisti e giovani curatori, studenti del DAMS o dell'Accademia, erano entrati in contatto con il contemporaneo grazie al Graffio, lo spazio che avevo aperto in via Sant'Apollonia nel 1994 e che ho condotto fino al 2001. Un secondo elemento che mi ha convinto a iniziare questo nuovo progetto è stata la conoscenza di Massimo Marchetti, membro del collettivo Darth, che poi per quattro anni mi avrebbe dato una mano importante.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Non c'era nessun tipo di organizzazione interna e non c'erano ruoli. Posso dire che Massimo si occupava prevalentemente della comunicazione e dell'organizzazione, mentre io dell'individuazione degli artisti e dei curatori, ma non erano ruoli fissi e spesso intervenivano anche altre persone. Ad esempio, l'allestimento della mostra inaugurale l'ha ideato interamente Emanuela Ascari, che era una delle artiste invitate. Di fatto gli artisti stessi, che invitavo o che proponevano un progetto, curavano la propria mostra con il nostro aiuto e magari individuavano da soli altri con cui presentare i propri lavori.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

L'attività del Graffio mi aveva dato la possibilità di allacciare molti contatti nel mondo dell'arte, che poi si erano ulteriormente allargati con la mia partecipazione al progetto Oreste. Per esempio cito Luca Vitone, che in un momento in cui era già un artista affermato, aveva accettato di esporre al Graffio proprio perchè ci eravamo conosciuti ad Oreste.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Non vedevo la necessità di relazionarmi con le istituzioni. L'unica collaborazione che ricordi era avvenuta in occasione della mostra di Francesco Bernardi, quando la Biblioteca comunale di Zola Predosa ci prestò dei libri per il suo lavoro. In generale, più che il sistema dell'arte o il territorio, ciò che mi interessava era fare delle belle mostre. Il territorio per me era sì importantissimo, ma solo nella sua accezione materiale, direi quasi esistenziale. Il fatto di essere in campagna era una caratteristica che ha dato il taglio alle inaugurazioni, che si protraevano per tutto il pomeriggio; si mangiava all'aperto, le mostre uscivano dalla galleria e si allargavano nel territorio sull'argine del fiume, nel boschetto del vicino e nella legnaia. Emilio Fantin, tra l'altro, aveva ridisegnato il prato davanti alla galleria come una sorta di emiciclo erboso che invitava a sedersi per discutere o a ospitare performance.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Quello di non aver nessun tipo di costrizione, ma la libertà assoluta. Ovviamente questo va legato anche alla questione economica, cioè di avere una gestione estremamente leggera, con un affitto basso e ospitando a casa mia gli artisti che venivano da lontano. Non abbiamo mai cercato un patrocinio del Comune, tanto per dire.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

L'idea era quella, già presente nel Graffio, di affiancare degli artisti di generazioni diverse. Artisti affermati ed emergenti. Infatti, artisti che all'epoca di Casabianca erano agli inizi ora sono noti, come: Giulia Cenci, Irene Coppola, Irene Fenara, Ornaghi e Prestinari. Per esperienza sapevo che questa mescolanza avrebbe fatto crescere i giovani artisti, perchè ci si scambiava delle informazioni. Per quanto riguarda la curatela, la mia idea era quella di affidarla ad altri, sollevandomi da questa responsabilità. Certamente contribuivo all'armonizzazione della mostra, ma c'era comunque l'invito ad autogestirsi autonomamente. In ogni caso alcune hanno avuto dei veri e propri curatori, come Gino Gianuzzi, Guido Molinari, Lelio Aiello, e anche io e Massimo Marchetti abbiamo curato alcune mostre a partire da nostre idee.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Fin dalla prima mostra l'idea era quella di affiancare tre generazioni diverse, poi con il tempo questo criterio è diventato più elastico e ci sono state anche mostre con due o cinque artisti. Gli artisti più grandi erano quasi tutti legati al percorso del Graffio e a Oreste, mentre per quanto riguarda quelli delle generazioni successive e i giovani i contatti si sono attivati subito grazie a un circolo virtuoso con l'ambiente dell'Accademia e del DAMS e con altri contesti come quello lombardo, quello toscano e quello veneto. Le inaugurazioni conviviali erano fondamentali perché ci portavano a conoscere sempre nuovi artisti e curatori, dai quali poi ricevevamo i portfoli tra i quali individuare le ricerche che ci potevano interessare di più.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Autofinanziandoci a seconda delle necessità, l'unica spesa fissa era l'affitto dello spazio.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il pubblico era quello del mondo dell'arte, quello dell'Accademia e del DAMS. Si cercavano relazioni con altre città e altre realtà, come lo Spazio Morris di Milano e Risse di Ermanno Cristini a Varese.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

È durato cinque anni sempre su questa impostazione. Dopo aver inaugurato lo spazio di sera, abbiamo capito subito che sarebbe stato meglio farlo a mezzogiorno, così da permettere alla gente di fermarsi di più e soprattutto di dialogare durante il pranzo. Anche in questo caso mi ero ricordato dell'importanza che ad Oreste aveva acquisito il simposio.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Non ci è stato rinnovato più l'affitto dello spazio.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

L'obiettivo era quello di fare delle belle mostre, e credo che sostanzialmente sia stato raggiunto. Poi c'era anche il desiderio di dare ai giovani artisti che si ricordavano del Graffio o ne avevano solo sentito parlare, qualcosa che generasse qualcos'altro. Siamo quindi soddisfatti dell'esperienza.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Le energie con il tempo diminuiscono.

INDIRIZZO via San Procolo 7, Bologna (2010–12); Piazza San Martino 4/f, Bologna (2012–16); Vicolo Spirito Santo 1, Bologna (2016–). FONDATORI Amerigo Mariotti, Daniela Tozzi, Giorgia Tronconi. COLLABORATORI Diletta d'Angelo, Zhora Luce Mazzucato, Giuseppe Spataro

Intervista a cura di: Jingge Ren

Intervista con: Amerigo Mariotti, Giorgia Tronconi

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

AM: La voglia di dare agli artisti un'opportunità nuova, cioè l'opportunità di entrare all'interno mondo dell'arte, l'opportunità di mettersi alla prova, l'opportunità di sperimentare. La sperimentazione e la ricerca forse sono le due linee su cui lavoriamo con maggiore coerenza. Da sempre abbiamo cercato di spingere gli artisti verso una sperimentazione maggiore a partire dalla loro precedente attività e cercando di evolversi in qualcosa di nuovo.

GT: Una sperimentazione che può essere, penso, sia formale che espressiva, dal punto di vista del medium del mezzo espressivo, ma anche in termini di contenuti, penso che questo tipo di sperimentazione sia quello su cui abbiamo puntato sin dal primo momento. Abbiamo, non solo voluto dare una prima possibilità ad artisti emergenti che stavano ancora studiando in accademia, ma anche lavorare con artisti più affermati, già inseriti nel sistema, a cui però proponiamo il nostro supporto curatoriale creando delle connessioni per sviluppare i loro progetti.

COME È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

AM e GT: Noi due siamo i direttori e i curatori dello spazio. I collaboratori fissi sono Diletta d'Angelo (comunicazione e social media), Zhora Luca Mazzucato (assistente curatrice) e Giuseppe Spataro (project management). Ci sono diversi tirocinanti che si avvicendano, oltre a collaboratori o assistenti esterni temporanei a seconda dei progetti.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVETE LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

GT: Penso che Adiacenze negli anni sia stato riconosciuto all'interno del sistema dell'arte a livello nazionale, considerando che, se il punto di partenza era la città di Bologna e gli artisti dell'Accademia di Bologna, ci siamo aperti ad altre collaborazioni sul piano nazionale, sia con artisti che con altri spazi. Questo ha fatto sì che la nostra attività venisse riconosciuta e apprezzata anche a livello nazionale. Ci è capitato anche, di recente, di fare altri progetti in rete con spazi come il nostro, quindi spazi indipendenti, ma anche con istituzioni. Questo è stato possibile grazie al fatto che Adiacenze non opera solo come uno spazio, ma anche come un team, una squadra, un gruppo curatoriale che intesse delle relazioni e applica il suo metodo, il suo approccio anche al di fuori dello spazio e quindi, appunto, ci sono mostre in musei o gallerie, in altri luoghi in Italia.

Stiamo cercando di sviluppare una rete analoga anche a livello internazionale, specialmente negli ultimi anni, sia attraverso il nostro progetto di residenze d'artista, che abbiamo avviato l'anno scorso, sia ospitando mostre di artisti internazionali. Inoltre, stiamo provando a fare anche il contrario, ovvero aiutare gli artisti italiani a farsi conoscere all'estero, per esempio attraverso il progetto di residenza SWAP che nasce proprio per favorire uno scambio. Per circa un mese siamo stati in residenza nella città di Bergen, in Norvegia, grazie alla collaborazione con istituzioni e spazi vivi. Successivamente, abbiamo ospitato tra Bologna e Calderara un artista che lavora a Bergen, organizzandone una mostra. Recentemente, abbiamo sviluppato la seconda edizione del progetto aggiungendo altri partner, con l'obiettivo di implementare i rapporti con le istituzioni internazionali.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE? PERCHÉ BOLOGNA?

AM: Bologna, perché abitavamo a Bologna. Io sono abruzzese, ma ci ho studiato e ho deciso di rimanervi anche dopo gli studi, anche quando c'è stata la possibilità di spostarmi. Abbiamo sempre pensato, soprattutto all'inizio, che Bologna fosse centrale a livello geografico, e questo la rende molto importante. Bologna ha questa peculiarità di essere proprio in mezzo al territorio nazionale, ma stiamo anche cercando di avere delle cellule in giro per l'Italia e questo è un altro aspetto molto importante.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

GT: Penso che la risposta sia legata al fatto che Adiacenze è inserita nel sistema dell'arte, ma al contempo svincolata dal mercato dell'arte. Penso che essere indipendenti voglia dire non avere delle esigenze, non

porre agli artisti delle esigenze di vendibilità o di commercializzazione del loro lavoro, perché questa non è una galleria commerciale, non è uno spazio di vendita, ma è uno spazio di sperimentazione e ricerca. Questo vuol dire essere indipendenti dal sistema in termini commerciali, ma bisogna anche esserne dipendenti per potere ottenere finanziamenti, rispondendo a bandi o collaborando con istituzioni.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

GT: C'è una programmazione dentro Adiacenze e una fuori Adiacenze. All'interno dello spazio abbiamo circa cinque o sei mostre all'anno, di una durata media di cinque o sei settimane. A questa programmazione espositiva interna si affiancano gli eventi collaterali, spesso legati alle mostre, che possono essere talk, incontri, performance, workshop. All'interno dello spazio abbiamo anche un public program, che solitamente riguarda la presentazione di progetti editoriali nel bookshop o di workshop in una zona dedicata. Abbiamo anche rapporti di collaborazione con altri spazi del territorio come la Casa della Cultura Italo Calvino di Calderara di Reno, un centro culturale in cui progettiamo circa tre mostre ogni anno.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

GT: Per la selezione degli artisti abbiamo diversi criteri. O siamo noi a selezionarli facendo scouting in Accademia o attraverso studio visit con artisti che ci sembrano interessanti. Oppure a volte si propongono loro stessi: mandano un portfolio alla nostra mail e noi, se li riteniamo interessanti, li ricontattiamo e ci conosciamo. Oppure ci sono curatori esterni che ci propongono degli artisti, in questo caso, sviluppiamo un progetto insieme al curatore che lo ha proposto. Questi sono i criteri di base, ma possono variare da progetto a progetto. Selezioniamo alcuni artisti perché ci sembrano adatti a una mostra di Adiacenze, altri perché ci sembrano più adatti a un progetto di residenza. Più che sul lavoro del momento cerchiamo di selezionare anche sul lavoro potenziale che ci sembra quell'artista abbia per sviluppare qualcosa di nuovo, stimolandone la sperimentazione. Ci sono, ovviamente, anche dei criteri di selezione più soggettivi che rispondono a un certo gusto piuttosto che un'affinità a livello di tematiche che ci interessano e che quindi vogliamo approfondire.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

AM: All'inizio attraverso forme di autofinanziamento e poi piano piano altro.

GT: Attraverso finanziamenti che otteniamo rispondendo a bandi comunali, regionali e nazionali, ma anche collaborazioni con le società private, per esempio, CRONOPIOS srl., presso cui abbiamo l'incarico della direzione artistica.

A CHE TIPO PUBBLICO VI RIVOLGETE? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

AM: Entrambi.

GT: Dipende dal progetto. Non privilegiamo un tipo specifico di arte e non trattiamo una sola tematica, la programmazione è molto eterogenea e questo influisce anche sul tipo di pubblico che viene attratto. La mostra che abbiamo al momento potrebbe attrarre un pubblico di appassionati di pittura, ma abbiamo presentato anche mostre di arte digitale che avevano ovviamente un pubblico diverso. Dipende molto dalla mostra. Abbiamo poi un pubblico abituale, che è interessato in generale a quello che proponiamo, inclusi molti studenti dell'Accademia, che fanno parte del pubblico specializzato, ma non è il solo che frequenta Adiacenze.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO? QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI?

AM: Gli obiettivi iniziali sono stati di dare la possibilità ai giovani artisti di fare un lavoro insieme, di muovere i primi passi nel mondo dell'arte. In questo, ritengo che siamo rimasti sempre molto coerenti con le nostre visioni iniziali.

INDIRIZZO Spazio Elastico: Vicolo de' Facchini 2/a, Bologna (2011–13) | Elastico Studio: via Porta Nova 12, Bologna (2013–14) | eLaSTiCo faART: via Dell'Arcoveggio 49, Bologna (2016–21). FONDATORI TO/LET (Sonia Piedad Marinangeli/Elisa Placucci), Elisa Visentini. COLLABORATORI Marzia Stano, Ilaria Mancosu, Luca Musilli, Dario Alejandro Barletta, Salvatore Morelli (Visual Lab), Marcella Ricciardi (Be My Delay), Alessio Bevilacqua

Intervista a cura di: Claudia Virginia Caporusso
Intervista con: collettivo Elastico

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Elastico nasce dalla precedente esperienza di FragileContinuo dopo lo scioglimento del direttivo iniziale, da FragileContinuo abbiamo cambiato nome in Elastico e abbiamo abitato lo spazio, prima in Vicolo de' Facchini poi in via Portanova, poi di via Arcoveggio, cambiando di volta in volta la nostra forma in base allo spazio che abitavamo.

Elastico è nato in maniera spontanea da un collettivo di artiste, ha poi col tempo preso una forma definita o, per lo meno, con degli obiettivi sempre diversi e più mirati. La spinta fondamentale che ci ha fatto continuare l'attività dopo l'esperienza di FragileContinuo è stata la sempre maggiore partecipazione ai nostri eventi di persone, prima si trattava in particolare di amiche poi si è allargato ad un pubblico più ampio, che piano piano iniziava ad avvicinarsi e a conoscere lo spazio.

Quando la partecipazione agli eventi che organizziamo è tanta, allora capisci che la città, in quel momento, ha bisogno del tuo lavoro, per questo abbiamo continuato il nostro percorso, cercando di portare di volta in volta novità e stimoli alla città, sotto forma di arte e musica.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Sono stati tre gli spazi che abbiamo abitato e questo ha determinato delle trasformazioni che sono avvenute nel tempo e che sono state il motore che ci ha spinto di volta in volta a cambiare forma.

Elastico detto anche Spazio Elastico o Elastichino per le sue ridotte dimensioni è rimasto aperto dal febbraio 2011 al 13 settembre 2013, in Vicolo de' Facchini 2/a Bologna. Si connotava come un art-shop e piccola galleria d'arte, organizzava e curava esposizioni d'arte visiva, showcase musicali e presentazioni di progetti indipendenti. La mission era indagare il tema dello sconfinamento tra arte contemporanea e design che caratterizza molta della produzione artistica recente. Questo significava in primis scegliere artisti che avessero, insito nel proprio lavoro, una forte tendenza alla riproducibilità dello stesso e lanciare loro la sfida di inventare una produzione in un numero limitato di pezzi. Anche la programmazione degli eventi cercava di attenersi il più possibile alla mission organizzando concerti che promuovevano le autoproduzioni musicali o presentando il lavoro, dalla forte componente artigianale, di piccoli laboratori e di piccole case editrici. Le mostre che organizzavamo erano di giovani artisti emergenti, che con molto piacere abbiamo visto crescere e diventare artisti di fama internazionale.

Elastico Studio è rimasto aperto dal gennaio 2013 al giugno 2014 in via Porta Nova 12 a Bologna. In questo spazio abbiamo trascorso un anno, per un periodo sovrapposto allo spazio in Vicolo de' Facchini che stavano per lasciare. La forma che abbiamo preso era più ispirata a quella di una vera e propria galleria d'arte. L'attività maggiore era quella di esposizioni di opere di artisti già affermati. Nelle due sedi in centro storico, Elastico ha curato più di 50 esposizioni di artisti* nazionali ed internazionali, con mostre ed eventi dedicati alla pittura, scultura, illustrazione, installazioni, performance, street art e sound art. Abbiamo organizzato più di 70 showcase, live e accolto circa 30 presentazioni di progetti autoprodotti: dall'editoria a giovani brand d'abbigliamento o produzioni musicali, tutto seguendo la filosofia dell' handmade.

Dopo un periodo di pausa di circa 2 anni, dove anche senza una vera sede, abbiamo cercato di rimanere presenti sul territorio organizzando eventi in spazi che ci accoglievano di volta in volta, abbiamo riaperto un nuovo spazio che ha preso il nome di che è rimasto aperto dal 17 dicembre 2016 al 2021 in via Dell'Arcoveggio 49 a Bologna. Quello che sognavamo era un percorso alternativo a quello già sperimentato. Questo progetto lo abbiamo iniziato a sognare insieme alle energie trovate in nuove compagne di viaggio: Marzia Stano, Ilaria Mancosu e Luca Musilli. Elastico, nella nuova sede nella periferia della città di Bologna, si è evoluto e trasformato in Elastico FaART, una vera e propria "dimora" stabile delle idee. Un contenitore pulsante di Co-housing d'arte ed Atelier Creativi. Parallelamente alla consueta attività di promozione, eLaSTiCo faART è diventato una "factory", dove il creare e la vita si fondevano naturalmente. Uno spazio dove l'arte oltre ad essere promossa, trovava spazio concreto di lavoro: con atelier stabili di ceramica, illustrazione, fumetto e produzione musicale e lavorazione del vetro, con residenze artistiche, laboratori, workshop e corsi di formazione.

In questa sede immersa nel verde alla periferia della città, oltre alle arti figurative come sempre, la musica, la sua produzione e la sua promozione sono stati il motore di cambiamento della visione elastica.

La musica e le serate dedicate ai live e al clubbing sono diventate parte integrante delle attività dell'associazione. Non a caso in seno a questa casa dell'arte, è nata l'etichetta discografica firmata Elastico: Elastico Records, pensata e curata da Marzia Stano e Ilaria Mancosu.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

L'esperienza di Elastico, nei vari spazi che ha abitato è finita di volta in volta per motivi legati alla ricerca di qualcosa di sempre diverso, quindi non è mai finita, si è semplicemente trasformata ed evoluta, in base ai sogni e ai desideri che ogni volta ci hanno spinto a creare nuove forme di aggregazione e spazi da condividere. Attualmente la nuovissima sede di Elastico, in via De' Carracci è un cantiere. La parola cantiere ci sembra calzare a pennello in questo ulteriore momento di vita di Elastico.

Cantiere come momento di lavoro e trasformazione delle cose, questa nuova sede che ancora è solo sulla carta e nei nostri sogni, sarà sicuramente un "cantiere elastico" dove l'arte in tutte le sue forme occuperà spazio.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Da subito abbiamo, per vocazione e praticità, diviso i ruoli che potevamo assumere nel portare avanti il progetto. In Elastico detto anche, Spazio Elastico o Elastichino, il calendario di eventi e mostre era deciso insieme, poi Elisa Visentini si occupava della comunicazione e dei comunicati stampa, TO/LET seguiva gli allestimenti e il rapporto con gli artisti. Lo stesso assetto lavorativo era riprodotto anche nella sede di via Porta Nova 12. Nello spazio in via Dell'Arcoveggio 49, Elastico FaArt, dove oltre agli eventi legati all'arte visiva si sono aggiunti moltissimi eventi serali legati alla musica e alla sua produzione, sempre insieme si organizzava un calendario di proposte, poi Marzia Stano si occupava della parte tecnica musicale, Ilaria Mancosu seguiva la parte amministrativa di tutte le attività e gestionale del bar, e il gruppo TO/LET seguiva la logistica degli eventi gli allestimenti degli spazi e la ricerca di artisti per laboratori e workshop rivolti al pubblico.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Il nostro sguardo si è sempre rivolto alle giovani produzioni. Lavorando con le arti indipendenti e soprattutto emergenti, un ruolo importante l'ha avuto sicuramente l'Accademia delle Belle Arti da dove venivano gli artisti che venivano da noi in cerca di spazio per mostrarsi. Molto importante dal punto vista internazionale è stato il rapporto con il "CRACK", Festival Indipendente di fumetto e arte stampata, a Roma. Tutti gli anni noi (TO/LET) partecipavamo, come artiste al Festival e, successivamente, portavamo a Bologna molti artist* che conoscevamo in quelle occasioni. Nello spazio di Elastico Studio gli artisti che chiamavamo erano i giovani conosciuti nelle vecchie sedi che nel mentre avevano portato avanti la loro ricerca artistica diventando artist* di fama internazionale.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Nella prima sede di Elastico in Vicolo De' Facchini, posizione centrale e comoda da raggiungere, siamo state subito notate dalle organizzazioni di Festival storici della città di Bologna, con cui abbiamo iniziato a collaborare, per mostre e piccoli eventi. Questo ci ha permesso di farci conoscere ed attraversare da un pubblico maggiore e sempre nuovo. Col tempo queste collaborazioni si sono fatte sempre maggiori e anche dalle amministrazioni siamo state notate per gli eventi culturali che portavamo in città.

Nella sede di eLaSTiCo FaART si è rafforzata la collaborazione con L'Accademia delle Belle Arti di Bologna, dove con assiduità venivano ospitati gli studenti tirocinanti per il raggiungimento dei crediti formativi universitari. I rapporti con le istituzioni negli anni sono cresciuti insieme a noi, nella sede di FaART abbiamo collaborato con il Comune di Bologna e MAMbo, in occasione dell'ultimo evento che il Comune ha dedicato all'artista francese Christian Boltanski, con un'occupazione temporanea del parcheggio dismesso Giuriolo.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Elastico è stato sempre indipendente dal punto di vista economico o dalle convenzioni comunali per gli spazi, questo ci ha permesso di essere totalmente libere nel proporre una nostra personale programmazione di ricerche artistiche. Questo ci ha legato anche fortemente a tutti gli spazi e collettivi simili a noi, facendoci sentire parte di una più grande collettività libera di esprimersi.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Le economie dello spazio e di tutto quello che organizzavamo a Spazio Elastico erano sostenute dai tesseramenti di socie e soci, dalle vendite di autoproduzioni che facevamo, eravamo in primis un art-shop. In seguito da un piccolo baretto attivo solo durante gli eventi che organizzavamo. La natura laboratoriale

invece dell'ultima sede Elastico FaART, ci permetteva di coprire le spese con le donazioni degli ospiti dei laboratori e dagli ingressi agli eventi musicali. Dalle adesioni ai workshop che organizzavamo e da bandi comunali su progetti specifici che abbiamo vinto nel corso della nostra permanenza in via Dell'Arcoveggio.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il pubblico di Elastico, nato in primo dalle conoscenze dirette con artist* e attori specializzati del mondo dell'arte, è divenuto col tempo un pubblico vastamente eterogeneo. Persone interessate all'arte in tutte le sue forme: arte visiva, musica, design e performance. In poco tempo, credo che lo spazio sia divenuto un luogo dove le persone venivano "curate", un luogo da attraversare, anche in assenza di eventi. È sempre stato uno spazio inclusivo, politicamente impegnato, dove le persone che lo vivevano si "sentivano come a casa", cit.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Penso che l'esperienza di Elastico in Vicolo De' Facchini, sia stato un'importante terreno di prova. Siamo state una finestra fresca e spontanea aperte allo sguardo rivolto alle autoproduzioni e abbiamo scoperto giovani talenti che poi si sono rivelati grandi artisti, alcuni dei quali ora conosciuti a livello mondiale. Il trasloco nelle altre sedi con nuove compagne di avventure, non hanno disatteso nessun obiettivo. In tutte le sedi siamo riuscite a nostro avviso ad operare un cambiamento, uno slittamento della visione del vivere l'arte. Ogni volta che aprivamo uno spazio nuovo siamo arrivate al raggiungimento dei nostri obiettivi, fino a quando la nostra voglia di nuovo non ci faceva desiderare altro, sia per noi sia per la città che abitiamo e le persone che ci attraversavano.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Sì, crediamo sia possibile, è praticamente quello che stiamo continuando a fare. Nel nostro caso però non ripetiamo nulla, ma ogni volta operiamo una mutazione, per questo diventa poi più che utile necessaria, sia per noi sia per le persone che ci hanno sostenuto in tutti questi anni.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Nella sede in Vicolo De' Facchini, la programmazione di eventi come mostre e presentazioni di autoproduzioni, avvenivano con una cadenza di una volta al mese per le mostre e una o due volte al mese per le presentazioni di progetti autoprodotti. Mentre le live arrivano ad esserci anche una volta a settimana. Nella sede di Elastico Studio facendo meno attività musicale avevamo un calendario più rilassato mantenendo una mostra in allestimento anche per più di un mese. Nello spazio di eLaSTiCo FaART, i laboratori erano attivi 24 ore su 24. Gli eventi avevano una cadenza mensile legati maggiormente al settore musicale.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

All'inizio della nostra esperienza, andavamo noi a ricercare ed invitare artist* o produzioni che ci interessava presentare. Poi, col passare del tempo, venivano invece a cercarci loro per presentarsi al pubblico. Il nostro canale primario era, come già detto, l'Accademia da dove eravamo appena uscite, poi abbiamo allargato i nostri orizzonti, dividendoci gli ambiti secondo gli interessi personali che portavamo avanti. Arrivavamo tutte con delle proposte da presentare alle altre del gruppo, per poi valutare tutte insieme se fare o non fare l'evento. Per le autoproduzioni ci siamo pian piano sempre più dedicate alle stampe d'arte e alle produzioni editoriali. Mentre per le mostre, abbiamo sempre spaziato tra diversi media, senza mai dedicarci ad una sola o poche visioni artistiche. I criteri di selezione erano l'innovazione delle proposte e una progettazione coerente dell'artista. Molti dei progetti che abbiamo presentato, sono stati pensati appositamente per il nostro spazio, che spesso è stato dipinto e ridipinto strati su strati. Abbiamo allestito installazioni su misura per il nostro piccolo spazio, quelli erano i progetti che più amavamo ospitare.

INDIRIZZO via Bergullo 15, Imola. FONDATORI Annalisa Cattani. COLLABORATORI Dragoni-Russo, Massimo Marchetti, Marco Orazi, Stefano Pasquini, Fabrizio Rivola, Adriana Torregrossa

Intervista a cura di: Roberto Pinto
Intervista con: collettivo Novella Guerra

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Con l'apertura di Novella Guerra nel 2011 si voleva creare un luogo dedicato alla ricerca artistica all'insegna dell'informalità. Il progetto partiva da un sogno, il sogno di trovare un "locus amoenus" dove potere riscoprire il piacere dell'incontro, dello scambio e della residenza. Dopo due anni di ricerche ecco trovato il casolare che si prestava a questa scommessa. Il nome Novella Guerra è dedicato alla memoria di mia madre, ma era anche un ottimo programma e un concentrato di energia. Sicuramente, poi, l'esperienza avuta all'interno di Oreste in cui avevo vissuto un tempo medio tra la familiarità e la ricerca ha costituito per me un'imprinting imprescindibile. Nonostante nel mio percorso abbia lavorato all'interno di spazi istituzionali quali Gallerie, Musei, Istituti di Cultura, Accademia e Università; le Residenze e il modus operandi di Oreste sono rimasti per me un punto di riferimento ideale, in cui avevo maturato come volevo vivere uno spazio di ricerca all'insegna di un nuovo Umanesimo.

COME È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Novella Guerra è nata in seguito ad un lavoro importante, durato svariati anni con l'Associazione Darth, quindi anche se la fondazione è stata fatta da parte di Annalisa Cattani, che abita anche nello spazio, fin da subito l'organizzazione del primo evento è stata fatta in collaborazione con questa Associazione, che ha scelto i temi e le modalità delle prime programmazioni, senza una distinzione dei ruoli stabilita.

L'apertura è avvenuta con una collettiva dal titolo "PER ARRIVARE QUI, IL SENTIERO DAVANTI ALLA SCUOLA" che ha coinvolto una serie di artisti e amici, ognuno dei quali ha contribuito ad allargare il cerchio delle relazioni invitando a sua volta cinque amici artisti. Ne è risultata quindi una mostra di artisti che venivano un po' da tutta Italia con una serie di lavori che si arricchivano vicendevolmente proprio per il fatto di dare forma tangibile a un invito amichevole che voleva essere l'inizio di nuovi dialoghi artistici e intellettuali. Nella successiva programmazione dello spazio il periodo di soggiorno andava da una settimana fino a quattro mesi, nell'ultimo anno in cui Novella Guerra ha fatto parte del progetto del MAMbo di Bologna "Nuovo Forno del Pane", ospitando da marzo a giugno l'artista Davide Sgambaro. Il criterio di scelta, sia dei curatori che degli artisti, è sempre stato molto informale, basato su rapporti di affinità e su ricerche affini di operatori del sistema che avevano familiarizzato con il luogo che venivano invitati o si proponevano, anche in accordo alle possibili ricadute sul territorio.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Appena nato lo spazio è stato notato da alcune delle riviste di sistema che ci hanno intervistati o ci hanno dato spazio e visibilità. Undo di Premiata Ditta, con cui esisteva già una collaborazione, ha dedicato subito una sezione che documentava e teneva aggiornati tutti gli eventi di Novella Guerra e ancora oggi è un prezioso archivio. Dopo due anni di attività siamo stati selezionati ed abbiamo partecipato con lo spazio CRAC di Cremona alla Fiera d'arte "Art Verona", nella sezione "Indipendents".

A partire dal 2017, poi, Novella Guerra partecipa con l'Associazione "Leggermente Fuori Sede" a NESXT – independent art festival, organizzato da Olga Gambari e Annalisa Russo, dedicato alla produzione artistica indipendente proveniente da tutta Italia. La proficua collaborazione con le curatrici e con altri artisti porta Novella Guerra a partecipare attivamente anche alle due edizioni successive. Nel 2018, in collaborazione con Maura Banfo e Susanna Ravelli, Novella Guerra diventa "Novella Guerra in\out" portando all'interno di Nesxt una palestra del pensiero che cerca di proporre le modalità maturate negli anni al di fuori del suo spazio fisico, intrecciandole con altri protagonisti con cui si sono create importanti affinità elettive.

Novità centrale dell'edizione di Nesxt del 2019, invece, è l'apertura del progetto culturale Trasloco, Torino e Marsiglia un articolato programma di residenze ed esperienze condivise tra centri di produzione artistica indipendente a cui Novella Guerra prende parte.

Altre collaborazioni internazionali hanno visto la residenza dell'artista Amanda Mac Gregor di Londra (collaboratrice di Artlyst), che a sua volta ha creato uno scambio a Henley on Thames, così come la partecipazione dell'artista tedesca Laura Danzi e di Elena Cologni artista e ricercatrice a Cambridge. La vincita del progetto europeo Cerv con "Quando un Posto diventa un Luogo", ha poi messo in contatto Novella Guerra e Annalisa Cattani, in particolare, con otto paesi della comunità Europea (Croazia, Finlandia, Germania, Irlanda, Lituania, Portogallo Svezia) in un percorso di due anni che terminerà nel 2024.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

I Musei di San Domenico e il Comune di Imola sono stati subito attenti ai nostri eventi in campagna, invitandoci a partecipare una collaborazione che è continuata negli anni traducendosi dapprima in giornate di studio e progetti espositivi all'interno dei Musei o in altri luoghi pubblici quali la Biblioteca, il Cidra (Centro Imolese di Documentazione di Resistenza ANTifascista) le Scuole. Questo rapporto, in seguito, ha creato i presupposti per potere sviluppare un preesistente progetto di Arte Pubblica, dal titolo "Quando un Posto diventa un luogo" che dal 2014 riattiva i monumenti e i luoghi della memoria della città e del circondario, coinvolgendo fino a 800 studenti e docenti, nella realizzazione di progetti site specific, preceduti da alcuni mesi di incontri e workshop. I Musei e il Comune poi hanno supportato Annalisa Cattani nella partecipazione ad un progetto europeo la cui vincita sta garantendo due anni di intensa ricerca sul concetto di "heritage", memoria, resistenza e residenza.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Agire in modo indipendente è una dichiarazione di intenti, prima di tutto, che nel nostro caso mette in discussione e propone allo stesso tempo. Mette in discussione certe dinamiche di incontro e di scelta ormai arcaiche di sistema, per dare spazio a nuovi approcci più comunitari, peer to peer, interdisciplinari e rizomatici. Ogni scelta diventa non frutto di una selezione, ma di una relazione che rimette in discussione il concetto di spazio, tempo, ricerca, legittimazione e storicizzazione. La mancanza iniziale di fondi esterni, non è stata solo una difficoltà, ma anche un motore di modalità nuove, che ha dato spazio al concetto di recupero, risignificazione e affidamento. Gli artisti in residenza possono decidere di fare un nuovo lavoro o di riprenderne uno già fatto da riabitare in modo nuovo. Novella Guerra diventa poi un luogo anche di affidamento di progetti preesistenti che qui trovano collocazione e cura.

L'indipendenza significa, poi, programmazioni volutamente non regolari, partecipazioni, come l'evento "Io vedo io Guardo", in sostegno alla chiusura improvvisa del decennale progetto CRAC di Dino Ferruzzi. Novella Guerra diventa così una forma di resistenza che si pone come un dialogo socratico che vede il processo artistico diventare un dispositivo dialettico, che funziona anche come una corporazione.

QUALE È E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Come più volte sottolineato Novella Guerra è innanzitutto un luogo di amicizia, collaborazione e stima costruite negli anni, dunque gli inviti a volte sono stati diretti, altre volte ci sono state proposte, altre ancora è stata fatta una Call ufficiale. Più il progetto si articola, tuttavia, più è necessario strutturarlo. Le residenze brevi hanno visto come protagonisti curatori o artisti curatori invitati cercando di dare voce a diversi luoghi italiani: Toscana, Piemonte, Emilia Romagna, Sicilia, Basilicata, Lazio, Veneto, Lombardia, Sicilia, tentando di realizzare una sorta di "Mappatura Affettiva". Alcuni workshop che hanno coinvolto l'Accademia di Bologna hanno richiesto la regia di docenti e curatori, mentre per il progetto europeo è stata necessaria una vera e propria agenzia, Sern, messa a disposizione dal Comune di Imola con cui è iniziata una importante e formativa collaborazione.

Un progetto particolare realizzato con Stefania Galegati è partito da Novella Guerra con un pigiama party luddista in cui sono state invitate una ventina di artiste e curatrici italiane dal cui incontro è nato un gruppo dal nome Gina X, che è stato di fondamentale supporto durante la pandemia e ha portato Novella Guerra alla Casa degli Artisti e ha allargato in modo imprevedibile modalità e spazi a Luoghi Pubblici e Musei. Molto importante il riconoscimento di Novella Guerra da parte del MAMbo che ci ha coinvolto nel 2023 all'interno del progetto Nuovo Forno del Pane, mettendoci in dialogo con il team artistico-curatorio per fare un lavoro di formazione e una serie di attività nell'area territoriale metropolitana.

Intensa infine la collaborazione con la Fondazione Internazionale "Incontri con il Maestro", che ha aperto nuove traiettorie di sperimentazione tra arti visive, musica classica e contemporanea. Tematicamente vengono prediletti percorsi interdisciplinari che abbiano un respiro relazionale concettuale, siamo attenti che quello che proponiamo abbia una ricaduta pubblica attiva che faccia di Novella Guerra un catalizzatore e non un rifugio autoreferenziale.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Il criterio fondamentale è stato quello della collaborazione e della conoscenza reciproca più o meno diretta. Importante poi è sottolineare come Novella Guerra cerchi di creare uno spazio interstiziale, dove poter stare nella ricerca, sostare, ma non fermarsi, dove si possa assaporare, discutere a volte perfino sabotare la produttività e il muoversi "correttamente", sperimentando il divergente criterio fondamentale di scelta.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Ci siamo finanziati in parte attraverso l'autofinanziamento, in parte tramite fondi pubblici.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGE? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Entrambi, tramite comunicati stampa ufficiali, ma molto anche tramite passaparola siamo riusciti a portare a Novella Guerra un pubblico di locali, curiosi, amici di amici etc.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Lo spazio si è sicuramente allargato in modo sia spaziale che metaforico. Metaforicamente portando il progetto in giro per l'Italia e all'estero, logisticamente allargando lo spazio di origine al territorio in diversi luoghi di adozione.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Credo che importante sia stato l'obiettivo di creare uno spazio di arte contemporanea e cultura decentrato che ha avuto sia una ricezione nazionale che locale, permettendoci di affinare e approfondire pratiche nel luogo dove viviamo e che abbiamo potuto conoscere meglio e perfino modificare con il nostro contributo. Gli obiettivi che sono ancora disattesi sono quello di avere una maggiore indipendenza economica, ciò è dovuto anche al fatto che lo spazio non è l'unica attività su cui ci si concentra, ma anche collaborazioni e didattica all'interno dell'Accademia e dell'Università, che sono comunque imprescindibili e non accessorie per potere portare avanti i contenuti in modo attivo. Altro obiettivo importante è creare o mettersi in contatto con un ufficio stampa che dia visibilità continua anche a livello nazionale, per avere un maggiore confronto.

INDIRIZZO via Stalingrado 59, Bologna. FONDATORI Werther Albertazzi, Piergiorgio Rocchi, Nicola Marzot, Elia De Caro, Andrea Carnoli, Maurizio Corrado, Diego Dal Moro

Intervista a cura di: Luca Paoletti
Intervista con: collettivo Senza Filtro

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Due fattori: la carenza di spazi aperti a ospitare attività sociali, artistiche e culturali autoprodotte e l'abbondanza di spazi dormienti/dismessi in attesa di un nuovo futuro nella città. Dal 2000 ci siamo occupati di mappare spazi abbandonati rivitalizzandoli in diverse forme. Dopo molte segnalazioni dei cittadini che ci chiedevano d'intervenire in aree degradate urbanisticamente e socialmente, abbiamo attivato un vero percorso di partecipazione civica con gruppi informali ed associazioni. Questo ci ha portato a stipulare contratti di comodato in cambio della "custodia gratuita di spazi temporaneamente in disuso" attraverso attività socio-culturali. Dopo il "Ca.Cu.Bo." (Cantiere Culturale Bolognese), ex macello comunale e lo "Scalo san Donato", ex circolo/dormitorio dei ferrovieri, nel 2012 ecco arrivare il "Senza Filtro".

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

L'Associazione di promozione sociale Planimetrie Culturali (PlaQ) era promotrice e firmataria dei contratti con la proprietà di conseguenza la diretta responsabile. Avendo ideato ed essendo divenuta esperta in questi tipi di operazioni, sconosciute fino ad allora agli uffici sociali e urbanistici delle pubbliche amministrazioni, le decisioni passavano o partivano dal direttivo della stessa. Tra i volontari nel gruppo dei soci: il gestore, ruolo ricoperto dal presidente di PlaQ; la direttrice artistica che si occupava di calendarizzare e seguire le proposte in entrata oltre ad organizzare i grandi eventi di autofinanziamento; la responsabile del punto ristoro che gestiva le lavoratrici e la cambusa; l'avvocato che ci tirava fuori dai guai; lo staff decoro dello spazio che si occupava delle pulizie e dell'abbellimento degli spazi comuni; il referente civico che gestiva i rapporti con le associazioni e i gruppi ospiti all'interno dell'area, suddivisa in 22 spazi a loro volta autogestiti; l'addetta all'ufficio stampa e comunicazione che gestiva i rapporti con la stampa, portavoce di Senza Filtro e promotrice dei grandi eventi.

Tra i dipendenti: la responsabile del punto ristoro che gestiva le lavoratrici e la cambusa; il cuoco che gestiva la cucina e i lavoratori connessi; l'addetto alla reception che si occupava del tesseramento, del controllo accessi e dell'info point; il custode che si occupava di quello di cui non si occupavano gli altri.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

L'idea di un centro di smistamento delle arti differenti autogestito è nata per e con l'intento di dare spazio alle realtà underground che non avevano accesso ai classici palcoscenici urbani soggetti a calendari impenetrabili e burocrazia inaccessibile. Oltre a dare voce, spazio e visibilità a queste realtà, Planimetrie Culturali si occupava delle spese ordinarie lasciando ossigeno alle associazioni da spendere per le proprie attività. L'apertura e la ricerca di artisti internazionali da ospitare nello spazio ha innescato due fattori positivi. Da una parte, anche grazie all'apertura interna di un ostello per e gestito da studenti, Senza Filtro è stato velocemente ri-conosciuto in tutta Europa aprendo la strada a uno scambio e baratto oltre confine di artisti e attività culturali. Ancora oggi abbiamo artisti partiti da Bologna approdati a Berlino, Amsterdam, Barcellona e Budapest.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

La relazione con il territorio è stata di vitale importanza, la linfa del progetto. Uno spazio a volte senza identità, aperto a persone dai 5 ai 70 anni, inclusivo, ospitale, dove ti sentivi ospitato e non cliente. La rete che si è tessuta ha avvicinato allo spazio cittadini di ogni colore e dimensione che hanno portato competenze e strumenti all'intero progetto. Ex muratori, ex architetti, ex elettricisti, ex falegnami, soggetti in pensione pronti ad aiutare lo sviluppo di un progetto di cui potevano godere i propri figli, ma soprattutto i propri nipoti. Poi, sono "caduti nella rete" tante associazioni che potevano godere dell'utilizzo delle aree all'interno del Senza Filtro. Attraverso amici dei servizi sociali di quartiere, in modalità informale, abbiamo colorato pareti, costruito muri riciclando bottiglie di vetro e ospitato famiglie in difficoltà. In tutto questo è stata fondamentale la condivisione degli strumenti che ha ridotto le spese e allacciato rapporti. Non 22 associazione e 22 trapani, ma un trapano per 22 associazioni, l'arte dello scambio e del baratto alla base dell'economia interna.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Un punto forte e dolente. Abbiamo dovuto affrontare diverse ostilità sociali e burocratiche. Abbiamo cercato un modello per gestire un centro sociale senza innalzare barriere ma tenendo la porta spalancata prendendoci le responsabilità civiche e penali per chiunque entrasse al Senza Filtro. Passata questa piccola bufera, ci siamo imbattuti in una burocrazia che non conosceva e non regolamentava operazioni di riuso urbano, multe e denunce non hanno tardato ad arrivare. Mentre la pubblica amministrazione guardava con curiosità ed attenzione lo sviluppo del progetto, i professionisti di architettura, urbanistica ed ingegneria ci studiavano a fondo. Qualcuno di loro è “caduto nella rete” e divenuto socio di Planimetrie Culturali., ma il nostro movimento è stato visto come una concorrenza sleale da parte di centri artistici e culturali privati che non hanno esitato a puntare la fionda facendo intervenire questura pompieri e altri. Come dicevo questo era un progetto prototipo e come tale avrebbe dovuto essere accompagnato e non minato, ma ne siamo usciti illesi e vincenti. Siamo rimasti indipendenti fino alla fine senza associarsi ad enti nazionali e senza ricevere alcun contributo o fondo dalle istituzioni.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Gli artisti per gli eventi di autofinanziamento venivano gestiti da PlaQ. Esclusivamente non cover ma auto-produzioni, forse di nicchia, ma con grandi capacità che, sommata al nome del Senza Filtro e un’ottima capacità comunicativa, riusciva a fare esplodere gli eventi. La “miscelazione culturale” ci portava ad ospitare diversi artisti e diverse attività nello stesso spazio e nello stesso giorno, la somma faceva bingo e risaltavano i nomi di tutti gli artisti coinvolti. Dapprima ci siamo aperti a tutti i progetti cittadini che a loro volta hanno creato passaparola e fermento artistico per le vie di Bologna con tantissime richieste ogni giorno. Con le sue 5 aree musicali dai 250 ai 4000 posti, la libreria condivisa, lo spazio fotografico, lo spazio di produzione video, il museo dei flipper meccanici, l’area tata per bambini, Senza Filtro riusciva a mescolare arte sport e cultura creando interazioni tra soggetti apparentemente distanti. Questo ci permetteva di non dipendere da un incasso certo, di creare eventi negli eventi e non essere troppo selettivi nelle richieste artistiche. Oltre all’autoproduzione era per noi importante ospitare i senzاتetto culturali, quelle realtà o associazioni che non hanno uno spazio in cui provare ed esibirsi.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Io, Werther Albertazzi, credo che non esista autogestione senza autofinanziamento, bisogna partire dal risparmio. Gli accordi interni con le associazioni e i gruppi ospitati erano pochi e chiari. “L’area che occupate è gratuita, le spese ordinarie a carico di PlaQ, in cambio ci date una mano nei grandi eventi di autofinanziamento per non avere spese aggiunte e a tenere pulite le aree comuni”. Lo strumento del baratto è stato fondamentale e sommato allo scambio di strumenti e professionalità hanno reso possibile le operazioni di autofinanziamento. Due grandi eventi al mese e tantissime performance orbitanti erano il menu del centro che usciva dalla nostra sede e si espandeva nel tessuto urbano. Al di fuori degli appuntamenti di autofinanziamento, l’accesso al centro era sempre gratuito con i punti ristoro bar e osteria sociale in funzione. Da 5 uffici è stato ricavato l’Ostello formato da una zona cucina e tre stanze, due da quattro posti letto ed una da otto. Queste attività contribuivano costantemente a coprire le spese generali dell’intero progetto.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Senza Filtro era un progetto che si rivolgeva a bambini, giovani, famiglie e over 50, diciamo dai 5 ai 70 anni. A 2 km dalle due torri in pieno centro bolognese, è diventato già nel primo anno di attività un punto di ritrovo metropolitano accessibile dalle dieci del mattino fino alla sera tutti i giorni della settimana tutto l’anno. Chi per l’aperitivo di fine lavoro, chi per una cena, chi per giocare un po’ con i romantici flipper meccanici, chi per trovare un amico o seguire un’associazione della rete, chi per curiosità. Un pubblico molto friendly che in parte seguiva da prima i nostri progetti. L’edificio abbandonato da 7 anni, nella via principale che da Nord entra in città, a 700 metri dall’ingresso principale del quartiere fieristico che di colpo si è animato e ripulito, è stato un grande cartellone pubblicitario vivente e da subito un grande attrattore. La stampa ci ha seguito costantemente, le università ci hanno studiato e abbiamo tenuto lezioni in tutta Italia come precursori dell’uso temporaneo e altri si sono avvicinati al progetto entrando nella grande area. La pubblica amministrazione bolognese, prima, e la regione Emilia Romagna, dopo, ci hanno invitato ai loro tavoli tecnici con i professionisti che hanno aperto un dialogo con noi visitando e frequentando lo spazio. Direi che il pubblico era sia specializzato in arte, cultura e urbanistica arrivando anche da altre regioni ma anche occasionale, vista l’insegna “Urban Recycle” tanta gente venivano calamitate verso di noi dalle grandi vetrine affacciate alla strada. Il venerdì e il sabato, quando Bologna si addormentava, al Senza Filtro c’era ancora il tempo per un ultimo valzer, trovarsi con gli amici che chiudevano le serrande delle loro attività, coltivare idee per creare nuovi progetti.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Un'area di 6000 metri quadrati in costante evoluzione. Siamo partiti con 12mila euro rimasti dal progetto precedente, l'ex Scalo San Donato che ci sono bastati per ripulire e sistemare l'area destinata al punto ristoro. Da qui è iniziato il nostro percorso di autofinanziamento, aperto tutto i giorni con piccoli eventi cittadini. Il secondo passo è stato installare al piano superiore un punto relax con divani poltrone e la biblioteca che potesse anche ospitare feste di compleanno per bambini e studenti che spesso non trovano luoghi gratuiti adatti in città. Da questo momento, in cui l'area cominciava ad animarsi, ci siamo posti il problema della responsabilità civica che abbiamo superato con una gestione molto attenta ed un'assicurazione per ogni persona che usufruiva dell'area. È nata la tessera Senza Filtro di Planimetrie Culturali, dal costo di dieci euro di cui otto venivano elargiti all'Istituto Assicurativo con scadenza annuale. Ci è piaciuto molto e ci siamo chiesti come riempire altri spazi convenendo che la partecipazione civica e l'associazionismo potevano essere lo strumento per recuperare l'intera struttura e creare un luogo unico in Italia.

Interpellando in primis associazioni e gruppi informali con cui abbiamo collaborato in precedenza e di cui abbiamo testato la serietà e i contenuti, l'evoluzione dell'area è proseguita. In base ai progetti abbiamo deciso quali spazi affidare e li abbiamo dotati di impianto elettrico certificato intervenendo sul ripristino della struttura là dove necessario. Ora i nuovi collaboratori potevano colorare e strutturare il loro spazio a piacimento secondo le loro esigenze ed ospitare i loro soci e il loro pubblico. Ecco nascere il museo del flipper meccanico dell'Associazione Tilt, l'Ostello dell'Associazione Use-it che abbiamo dotato anche di docce calde, lo spazio dell'Associazione Fuoricampo, il centro fotografico dell'Associazione Piccolo Formato, la zona mostre gestita dal gruppo VVVB, lo spazio didattico per l'insegnamento della lingua italiana a persone straniere gestito dall'associazione SEMinARIA. Poi rimaneva il grande spazio delle ex officine, un capannone enorme impossibile per noi da riscaldare. Tramite Giacomo, Valentina e il gruppo Miro Architetti ho conosciuto Pierpaolo Pighini, organizzatore e promotore di eventi rotellistici che conosceva tante realtà praticanti lo skate, il parkour, i tessuti aerei e il ciclismo con bmx. Queste attività non necessitano di riscaldamento e nei mesi invernali sono difficili da praticare all'esterno. Anche qui abbiamo ricavato bagni e docce e trovato un accordo con Pierpaolo che poteva gestire direttamente i diversi gruppi coinvolti. È nata un'area di street sport indoor tra le più grandi d'Europa. Alla fine abbiamo riempito ogni angolo dell'intera ex-officina meccanica Samputensili, con tanta soddisfazione, gioia e orgoglio in tutti i collaboratori.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Noi lavoriamo dal 2004 sul riuso di spazi dismessi e abbandonati che creano disagio e mal decoro urbano e causano insicurezza e conflitti sociali tra i cittadini. Lo facciamo in uso temporaneo, fino a che non si trova una nuova vita, destinazione d'uso dello spazio o nuovo proprietario. L'ex-officina Samputensili è stata messa all'asta dal tribunale fallimentare e una banca l'ha rilevata chiedendo di liberare gli spazi. Come da accordi iniziali, l'area è stata liberata anche se rimane l'amaro perché a oggi, dopo oltre 5 anni, l'area è tornata abbandonata senza sviluppi dalla parte della banca titolare.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Sono stati raggiunti tutti gli obiettivi e se ne sono aggiunti di nuovi nel corso del progetto. Quello descritto fino ad ora era il sogno che avevamo in testa, uno sviluppo ulteriore dei progetti già realizzati da Planimetrie Culturali. La cosa più importante credo sia l'eredità lasciata in favore dell'uso temporaneo come strumento per rivitalizzare e decorare le crepe urbane, quei fantasmi dismessi dal capitalismo o dall'innovazione tecnologica che popolano le nostre città in tutto il territorio nazionale. Grazie all'architetto Nicola Marzot, il Senza Filtro è stato scelto come caso studio/pilota dal Piano Strategico Metropolitano della città di Bologna, aprendo un dialogo diretto e concreto tra noi in rappresentanza del movimento associativo e i tavoli tecnici comunali. Ho conosciuto Gabriele Bollini professore a contratto all'Università di Modena e Reggio Emilia con l'insegnamento "Pianificazione e progettazione sostenibile" che organizzò il Forum Italiano dei movimenti per la terra e il paesaggio nei nostri spazi. Lui ci ha accompagnato dal Dott. Roberto Gabrielli, dirigente responsabile del Servizio pianificazione territoriale e urbanistica, del paesaggio e dei trasporti della Regione Emilia-Romagna che a sua volta ci ha avvicinato al assessore Raffaele Donini che proprio dal 2015 si stava occupando di redigere la nuova legge Urbanistica Regionale. Il risultato di questi incontri è stato che per la prima volta in Italia la legge 24/2017 dell'Emilia Romagna cita l'uso temporaneo riconoscendolo tra le pratiche d'innovazione urbana. A seguire anche il Piano Urbanistico Generale di Bologna è molto attento al tema dell'uso temporaneo e alla partecipazione dell'associazionismo nelle politiche urbane.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Sì! Noi ci siamo scontrati con leggi e regolamenti che non c'erano, portandoci a sanzioni e denunce assurde, ma abbiamo scardinato le serrature, ora con regolamenti e leggi è anche più facile intraprendere queste pratiche. Riscontro però che, nonostante noi parlassimo di riuso urbano anche temporaneo in tempi in

cui ci trattavano come alieni, questi termini sono diffusi e studiati dai ricercatori in tutta Europa. Dall'altra rimane che questi termini troppe volte sono solo cartelli pubblicitari per le Pubbliche Amministrazioni, ma senza passi concreti. Serve un dialogo diretto tra la politica e i privati che hanno in carico questi spazi dove il sindaco deve assumere il ruolo di garante per la realizzazione dei progetti, ma i sindaci ancora faticano a muovere le gambe.

INDIRIZZO Ex Caserma Masini, via Orfeo 46, Bologna (2012–17); Vicolo Bolognetti 2, Bologna (2017–).
FONDATORI Làbas Collective

Intervista a cura di: Luca Paoletti
Intervista con: Làbas

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Làbas nasce con l'occupazione della caserma Masini in via Orfeo 46. Il collettivo politico prende forma in quella stagione politica caratterizzata dalla forte crisi economica. Nasce per riappropriarsi di un bene comune abbandonato, aprirlo alla città e trovare insieme a questa risposte alle contraddizioni che l'attanaglia. Nel corso degli anni le sfide sono cambiate, ma la voglia di essere indipendenti nell'affrontarle rimane.

COME È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Un'organizzazione complessa come Làbas comporta che ci si divida alcuni compiti organizzativi per far sì che il tutto funzioni al meglio. I ruoli vengono definiti in assemblea generale o nelle assemblee dei singoli ambiti in base alla responsabilità che in singoli e le singole in quel momento sentono di potersi far carico.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Data la tipologia di realtà Làbas ha da sempre avuto a che fare con artisti indipendenti e ha dato anche spazio ad artisti emergenti o alle primissime armi, perlopiù parliamo di disegnatori, writers e pittori. Vi è poi tutta la parte musicale che ogni settimana continua ad offrire un palco per artisti appartenenti a differenti generi con particolare attenzione all'ambito hip hop e rap.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Il rapporto con il territorio è stato fondamentale tanto in caserma quanto è fondamentale in Vicolo Bolognetti. Làbas da sempre è uno spazio che affonda le sue radici nel quartiere dove trova casa per poi espandersi progressivamente al tessuto cittadino. Nel tempo quindi sono state fondamentali le relazioni intraprese con le associazioni, i gruppi informali e i teatri a noi più vicini. Queste relazioni ci hanno dato la possibilità di arricchire la nostra offerta culturale così come di dare spazio all'offerta culturale altrui. Negli ultimi anni in Vicolo Bolognetti siamo arrivati a realizzare dei veri e propri programmi culturali condivisi con le realtà a noi più prossime.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

L'indipendenza, da sempre, è un nostro tratto caratteristico. Dal punto di vista amministrativo-burocratico è chiaro che l'essere scevri da vincoli e veti ci ha sempre permesso di muoverci in estrema libertà. Va da sé che, per agire in maniera concreta e reale sull'esistente, le contaminazioni e gli stimoli esterni hanno sempre assunto grande rilevanza nel nostro ragionamento collettivo.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE E SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Il programma curatoriale è sempre stato frutto di un ragionamento collettivo, che, oltre a voler dare spazio ad artisti emergenti e indipendenti, ha sempre volto uno sguardo alle varie contingenze politiche del momento. Abbiamo sempre cercato di rendere il nostro spazio quanto più comunicativo possibile, soprattutto dal punto di vista artistico. Chiaramente, anche la scelta degli artisti è mossa dalla stessa esigenza.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Làbas come tutti gli spazi sociali ha come principale forma di finanziamento quella dell'autofinanziamento, realizzata tramite la creazione di eventi culturali e momenti di socialità con la cittadinanza. A queste forme di autofinanziamento storiche si affianca la partecipazione ad alcuni bandi culturali cittadini.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGE? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Fin da subito il nostro obiettivo è stato quello di realizzare uno spazio che andasse al di là del tipico pubblico dei centri sociali di una volta. Attraverso le nostre attività abbiamo fatto sì che la caserma venisse

popolata non solo da un pubblico giovanile ma da un pubblico il più eterogeneo possibile. Questa caratteristica si è mantenuta ancora oggi in Vicolo Bolognetti. Potremmo dire quindi che il pubblico di Làbas è sia specializzato che occasionale, anche in virtù delle tante attività svolte, spesso anche molto diverse tra loro.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Avendo cambiato la nostra sede dopo lo sgombero, possiamo dire che lo spazio è cambiato sensibilmente. Siamo dell'idea, infatti, che uno spazio sia vestito dalle persone che lo abitano, ma che allo stesso tempo quest'ultime siano vestite dallo spazio che le circonda. In dieci anni inoltre siamo cresciuti, alcuni di noi hanno intrapreso altre strade, nuovi compagni hanno sposato il nostro cammino, di conseguenza anche lo stile, le modalità espressive e le forme artistiche scelte si sono modificate nel corso del tempo, facendo carico del vissuto e del bagaglio passato, ma arricchendolo dei nuovi bagagli personali che si sono avvicinati.

INDIRIZZO via Giuseppe Parini 4/a, Bologna. FONDATORI Stefano W. Pasquini. COLLABORATORI Stefano Stagni, Paolo Frascaroli

Intervista a cura di: Jingge Ren
Intervista con: Stefano W. Pasquini

COSA TI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Claudio Serrapica e Paolo Frascaroli mi hanno proposto di usare il loro studio fotografico come spazio espositivo visto che il loro lavoro da fotografi era sempre meno intenso, inoltre Claudio era un grande appassionato di arte contemporanea. Non avevo intenzione di aprire uno spazio indipendente ma ho sempre curato mostre e così ho accettato la proposta.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Semplice, facevo tutto io. Stefano Stagni mi aiutava soprattutto nelle cose pratiche, ma fondamentale le decisioni curatoriali erano mie. Ogni tanto ne parlavo con Serrapica, Frascaroli e Stagni, ma in genere mi davano carta bianca.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Studio Cloud 4 era uno spazio indipendente, ma in una città piccola come Bologna ci si conosceva tutti. Ho studiato all'Accademia, gestito le mostre al Sesto Senso e piano piano mi sono fatto conoscere anche come artista, per cui ho avuto la possibilità di invitare artisti anche importanti e di avere opere da collezionisti. Non eravamo né uno spazio no profit in senso stretto né uno spazio commerciale, ma un'entità diversa da tutte le altre nel senso che quello che facevamo lo facevamo per amore dell'arte, senza fine commerciale né di promozione di giovani artisti o cose simili.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Il nostro era uno spazio eclettico, nel senso che non avevamo una specifica direzione, ma nemmeno un'agenda particolare, per cui facevamo quello che avevamo voglia di fare utilizzando i nostri contatti personali e le mie conoscenze nel mondo dell'arte. La relazione con il territorio era abbastanza scarsa, nel senso che c'erano altri curatori o galleristi che venivano alle nostre inaugurazioni, ma non c'era scambio o collaborazioni a livello formale, se non in termini di conversazione. Per quel che riguarda le istituzioni, l'allora direttore del MAMbo, Gianfranco Maraniello, una volta è venuto a vedere una mostra, ma non avevamo alcun tipo di rapporto. A quel tempo Bologna era un po' più chiusa rispetto ad adesso. Lorenzo Baldi, l'attuale direttore del MAMbo, è molto più aperto a scambi e a relazioni con realtà esterne a quella dell'istituzione museale. Adesso ci sono più possibilità di dialogo tra e con gli spazi istituzionali rispetto a una volta.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Sicuramente ha significato libertà assoluta di esporre quello o chi volevamo e chi ci piaceva. Per me uno spazio indipendente significa non aver pressioni né dalle istituzioni né dal mondo commerciale. Inoltre, non essendo uno spazio commerciale e neanche no profit, non avevamo bisogno né dei fondi delle istituzioni né tanto meno dei fondi del mercato.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

I criteri sono cambiati di volta in volta. Per esempio, nella mostra che *Venti Leggeri* (2013) che ho curato, il criterio è stato la leggerezza dell'opera, un'opera filosoficamente leggera che permettesse di avere un pensiero leggero, e così ho scelto gli artisti. Altre volte, le scelte sono state piuttosto pratiche come per esempio nelle collaborazioni con Tiberio Catelani, un collezionista il cui padre era amico di Serrapica. Conoscendo la sua collezione di Catelani, a volte ho pensato a progetti che potessero essere attinenti al tipo di opere che avrebbe potuto prestarci. In genere, sono sempre partito con un'idea, che poi portava a una mostra collettiva. Un caso particolare è stato quello della mostra curata da Giovanni Mundula, amico di Serrapica e docente di pittura in Accademia, che scelse alcuni suoi ex, questa esperienza si è rivelata molto forte. In quel caso, ha avuto completamente carta bianca, è stato nostro ospite, ma libero nelle scelte, anche questa una scelta piuttosto radicale.

Nelle mostre che ho curato, ho invitato gli artisti sulla base di conoscenze personali o magari dopo avere visto il loro lavoro in una mostra, una fiera o online, e dopo esserci conosciuti. Nel mondo dell'arte

i contatti umani e la conoscenza diretta dell'artista sono fondamentali, un esempio è quello di Angelo Pretolani che lavora con la performance sin dagli anni Settanta. Non lo avevo mai conosciuto di persona, ma seguivo le sue azioni e i suoi post su Facebook e così abbiamo cominciato a comunicare e l'ho invitato a partecipare a una mostra collettiva. Un'altra artista molto nota con cui ho lavorato è stata Eva Marisaldi che conoscevo perché entrambi siamo stati allievi di Concetto Pozzati all'Accademia di Bologna, nonostante io sia più giovane.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

L'attività era finanziata completamente dallo studio fotografico, per cui era solo a perdere in quanto, nonostante le mostre fossero poco costose, non avevamo interessi commerciali. Per comunicare le nostre attività, abbiamo creato una newsletter e i social, in particolare Facebook, facendo leva sui miei contatti personali, ma stampavamo anche delle cartoline.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Pur operando all'Interno del mondo dell'arte contemporanea, che ha un pubblico specializzato, l'intenzione era di raggiungere un pubblico il più vasto possibile, anche grazie al fatto che non dovevamo rispettare le dinamiche tipiche della galleria, in cui la priorità è data alla vendita delle opere ai collezionisti. In quel caso, se il pubblico viene o non viene non è importante, è più importante che vengano i collezionisti. Per noi, invece, è stato sempre più importante il pubblico, con l'obiettivo di stimolare l'interesse per il contemporaneo anche in persone che normalmente non si interesserebbero di arte. Questo cerco di farlo da sempre, anche adesso che continuo a fare il curatore, insegno e al lunedì sera faccio un programma di arte contemporanea su Radio Città Fujiko proprio con l'intenzione di appassionare le persone all'arte contemporanea o comunque incuriosirle, anche chi non sa niente di arte.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Lo spazio a livello fisico non si è modificato, si è modificata la percezione dello studio fotografico, che era quello che volevamo, non più quindi uno studio fotografico commerciale dove si fotografano oggetti oppure capi di abbigliamento. Nel momento in cui vi si entrava per fruire dello studio fotografico, si attraversava una galleria d'arte e quindi si percepiva lo spazio in maniera differente, per cui in un certo senso la galleria aumentava il valore culturale dello studio fotografico

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Molto semplicemente Paolo Frascaroli è andato in pensione e si è deciso di chiudere lo studio. Stagni, il più giovane, si è trasferito in Canada. Chiudendo lo spazio, è finita anche l'esperienza della galleria.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Non avevamo un obiettivo preciso, non c'era nulla da raggiungere, però al contempo volevamo aumentare il valore culturale dello studio fotografico e, grazie alle mostre che abbiamo realizzato, credo che ci siamo riusciti.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Con una condizione simile, di indipendenza economica, sarebbe possibile.

INDIRIZZO via Azzo Gardino 12/c, Bologna (2013–19); traveling (2019–21). FONDATORI Fabio Farnè, Gabriele Tosi

Intervista a cura di: Beatrice Baistrocchi

Intervista con: Gabriele Tosi

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Localedue nasce insieme al progetto Farnespazio di Fabio Farnè, che nel 2009 consisteva nel mettere a disposizione spazi ad artisti e curatori in diversi luoghi. Ho iniziato a lavorare con Fabio nel 2014 a Localedue, che in quel momento era il nome dello spazio in Azzo Gardino. Si è poi costituita un'associazione omonima dove tutti gli eventi e le mostre che sono state realizzate erano connesse a questo spazio. Ci interessava avere una progettualità che entrasse in contatto con gli artisti di quel momento e che non avesse uno scopo commerciale. Lo spazio indipendente era il modello più vicino rispetto alle minime risorse che potevamo permetterci attraverso un lavoro di ricerca e sperimentazione, non aspettandoci risultati o lavori successivi alla mostra. Volevo solo fare il curatore in maniera attiva dopo gli studi al DAMS e in Arti Visive; quindi, insieme a Fabio abbiamo avviato questo progetto.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Non avevamo ruoli specifici, si è sempre fatto tutto tutti. C'erano però ruoli che si definivano da sé; Fabio non ha mai scritto un testo perché non gli interessava, abbiamo fatto circa quello che si desiderava fare selezionando il lavoro in modo uguale per tutti, il più equo possibile.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Il rapporto internazionale non c'era, sono venuti ad esporre artisti stranieri, ma non abbiamo creato legami duraturi con spazi al di fuori dall'Italia. Con il sistema dell'arte italiano siamo stati identificati tra i primi spazi attivi indipendenti dopo il 2010, e questo ha generato diversi rapporti di conoscenza, di dialogo, di collaborazione con altri spazi indipendenti che sono nati contestualmente o dopo il nostro. Questo ha portato a sguardi nazionali ampi, come portavoce del mondo indipendente, ma non ha mai definito collaborazioni con istituzioni o network. Abbiamo avuto un rapporto autoriale e di conoscenze.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Purtroppo, non avevamo abbastanza consapevolezza. L'importanza del territorio inteso come chi lo abita quel territorio ha avuto grande importanza. I ragazzi dell'Accademia e altri attori della scena artistica bolognese hanno avuto interesse in quello che facevamo ed è grazie a loro che lo spazio è durato così a lungo. Nel 2014 abbiamo collaborato con Lelio Franco Aiello, docente all'Accademia di Bologna, iniziando a organizzare brevi mostre personali di studenti dell'Accademia (tra cui Mattia Pajè che poco dopo ha aperto Gelateria Sogni di Ghiaccio). Si creavano quindi relazioni che poi si sono dimostrate fertili nella scena del tessuto indipendente cittadino. Siamo stati il primo spazio a raccogliere giovani artisti in un momento di passaggio e di soglia. Non abbiamo mai collaborato con istituzioni ma con singole persone.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

All'inizio significava sperimentare, coinvolgere, senza avere una progettualità. Poi essere indipendenti è diventata quasi una volontà, un modo di autoaffermarsi. Quindi si cercano modelli sempre più palesemente non commerciali, non in dialogo con istituzioni. Ci siamo arroccati nella nostra posizione pensando che questa avesse un valore politico-estetico, e questo dimostra un'immaturità rispetto a quello che era lo spazio indipendente di allora. Pretendevamo dal pubblico un ascolto e una comprensione a cui noi stessi non lavoravamo, o anzi lavoravamo escludendo e rendendolo sempre più separato dal contesto. Questa è la più grossa autocritica che faccio al progetto.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Fabio ha gestito lo spazio dal 2013 al 2014 e qui la modalità era invitare soggetti che riteneva interessanti, dunque in modo molto diretto. Non c'era interesse di avere una narrazione unica o una tematica specifica. Dal 2015 a metà 2016 mi sono occupato io della programmazione, identificando come soggetto latente la

performatività delle pratiche non performative. Ogni progetto riguardava la performance e come questo linguaggio avesse ormai invaso tutti i media artistici.

Nel frattempo, abbiamo collaborato con l'Accademia tramite Lelio Aiello invitando i giovani artisti ad esporre. Nel 2016 abbiamo elaborato un bando per affidare la direzione artistica a dei curatori e ci sono state tre direzioni che sono durate circa un anno e mezzo. Per esempio, una era quella di Mattia Pajè e Filippo Marzocchi che poi è sfociata nell'apertura di Gelateria Sogni di Ghiaccio. L'anno successivo abbiamo creato un bando per artisti e curatori per una singola mostra. Nel 2018 abbiamo iniziato un progetto intitolato *Mono* dove non facevamo mostre, ma esponevamo delle singole opere e invitavamo l'artista a ragionare sull'importanza di esporre un solo pezzo piuttosto che produrre una mostra. Per l'occasione, abbiamo anche invitato soggetti esterni, critici principalmente, a sviluppare un racconto di quell'oggetto nel contesto del bar di fianco al nostro spazio. L'ultimo progetto di Localedue è stato *Luccicanza*: lo spazio rimaneva chiuso e disattivo e gli artisti lo abitavano di notte a luci spente. Una volta abbandonato lo spazio di via Azzo Gardino abbiamo realizzato qualche attività all'esterno invitando altri artisti a interagire con la nostra assenza.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Abbiamo sempre usato i nostri fondi, non abbiamo mai avuto aiuti tranne per lo spazio di via Azzo Gardino il cui uso ci è stato concesso dalla Manifattura delle Arti a titolo non formale.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Ci indirizzavamo volutamente ad un pubblico specializzato, di artisti e curatori, perché non volevamo rientrare in un sistema artistico più largo, ci piaceva essere di nicchia e "separati" da altri contesti cittadini.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Localedue ha avuto moltissimi mutamenti: siamo passati dall'essere uno spazio dinamico ad avere un programma curatoriale, coinvolgendo altri curatori tramite bandi interni, a uno spazio che coinvolge direttamente l'artista dandogli valore, fino a uno spazio che viene riconosciuto come identità autoriale e che viene invitato come gruppo di lavoro a proporre mostre ed eventi in altre situazioni.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Lo spazio di via Azzo Gardino lo abbiamo avuto in gestione dalla Manifattura delle Arti secondo un accordo informale che si è interrotto per incomprensioni nel 2019. Da lì Localedue è diventato un oggetto nomade che si attiva quando vi è l'occasione. Abbiamo sempre idee e quando ci sono le risorse cerchiamo di attivarle. Al momento abbiamo esigenze diverse, il modo di lavorare che avevamo sei o sette anni fa non è più gratificante.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Non avevamo propositi iniziali. Sicuramente, lo spazio mi ha permesso di farmi conoscere e di entrare in contatto con persone che adesso fanno parte della mia quotidianità e che mi permettono di fare il mio lavoro. I propositi disattesi sono stati tutti quelli che abbiamo lasciato sul territorio. Purtroppo, non siamo riusciti a far in modo che Localedue potesse esistere all'infuori di noi, che ancora avesse senso per qualcuno che non conoscevamo, non siamo stati bravi a trasmettere.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Sarebbe irripetibile; io lo farei in termini diversi. Adesso non gestirei da solo uno spazio indipendente. Ha senso farlo quando ne hai il tempo, è un lavoro in tutto, anche se non hai stipendio e sei tu a finanziarti.

INDIRIZZO via San Vitale 69, Bologna. FONDATORI Fiorenza Menni, Andrea Mochi Sismondi, Giovanni Brunetto, Tihana Maravić, Elisa Marchese, Diego Segatto. COLLABORATORI Greta Fuzzi, Silvia Guescini, Antonella Babbone, Chiara Mancini, Vincenzo Scorza, Eugenia Delbue, Margherita Kay Budillon, Alessandro Iannetti

Intervista a cura di: Nikolaos Katsivelakis

Intervista con: collettivo Ateliersi

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Abbiamo sentito la necessità di creare un luogo dove fosse possibile garantire durata ai processi di elaborazione e sperimentazione di nuovi linguaggi nel campo delle performing arts. Per farlo, abbiamo ampliato la funzione di uno spazio dedicato principalmente alla produzione, trasformandolo in spazio pubblico che ospita altri artisti e presenta opere, percorsi formativi e appuntamenti culturali offrendo un confronto di pensieri ed esperienze estetiche.

COME È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

La direzione artistica e generale di Ateliersi è di Fiorenza Menni e Andrea Mochi Sismondi, che sono anche autori e attori di tutte le creazioni di Ateliersi. Lo staff è composto da Tihana Maravic che cura la comunicazione e la programmazione, Greta Fuzzi che cura l'amministrazione, Antonella Babbone che si occupa di promozione e distribuzione delle opere, Silvia Guescini che si occupa della concessione degli spazi e dei progetti speciali, Giovanni Brunetto che è il direttore tecnico, Chiara Mancini che si occupa della cura dello spazio fisico. Diversi altri collaboratori (designer, musicisti, performer) vengono coinvolti nei progetti specifici. Ognuna di queste persone ha la responsabilità del proprio campo d'azione mentre il collettivo si riunisce settimanalmente per confrontarsi e prendere decisioni.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Nell'ambito del teatro contemporaneo italiano, Ateliersi è riconosciuto come uno dei principali luoghi di creazione e condivisione, un punto di riferimento centrale nella vita artistica e culturale nazionale. In esso nascono le opere di Ateliersi che circuitano in Italia e all'estero e in esso confluiscono gli stimoli che nascono anche dall'essere membri della rete europea Trans Europa Halles, dall'aver fondato la rete Lo Stato dei Luoghi, essere membro promotore della rete C.Re.S.Co (Coordinamento delle realtà della scena contemporanea) e del Coordinamento Nazionale delle Residenze per Artisti nei Territori.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Ateliersi mantiene con il Comune di Bologna e con la Regione di Bologna un costante e proficuo dialogo. Sostenendo una politica culturale aperta al territorio, il Sì si configura come luogo di accoglienza di realtà culturali molteplici, attive in ambito artistico, performativo, educativo e sociale. Attraverso la costruzione di relazioni con i soggetti della rete culturale territoriale, Ateliersi ha all'attivo forme di copromozione e cooperazione innovative. Inoltre, sono frequenti le concessioni di utilizzo gratuito o a semplice rimborso spese verso giovani artisti (e non solo) del territorio, per il sostegno e lo sviluppo di nuove produzioni.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Agire per vie indipendenti permette ad Ateliersi la libertà nelle scelte tematiche, estetiche e collaborative; l'investimento sul rischio culturale attraverso l'utilizzo di linguaggi innovativi e sperimentali; lo sviluppo della dimensione multidisciplinare; la sperimentazione di nuove modalità di distribuzione; la libertà nella gestione di tempi di produzione e ospitalità lunghi; l'attenzione sul processo e non solo sul prodotto; la sperimentazione di nuovi formati dell'incontro con il pubblico. L'indipendenza ha permesso inoltre di cogliere i bisogni della comunità e stimolare processi di crescita civile a favore dell'interculturalità, di una più attenta coscienza storica e di una maggiore coesione sociale.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

La creazione di Ateliersi segue un approccio antropologico all'arte caratterizzato da un'attrazione per l'alterità, dalla predilezione per l'evoluzione culturale come oggetto di studio, dallo sviluppo della dimensione contestuale e dalla sperimentazione di pratiche interdisciplinari. I temi e le modalità tipiche della ricerca artistica del collettivo, vengono trasferiti nella cura dell'Ateliersi dove Ateliersi disegna un'articolata attività di programmazione culturale pluriartistica caratterizzata anche da uno specifico focus sulle residenze

artistiche, una selezione volta ad intercettare le proposte artistiche per la loro qualità di innovazione, un'attenzione alla formazione ad ampio spettro, una vocazione internazionale e la convinzione che stare e dialogare nell'arte generi bellezza.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Ateliersi accoglie percorsi artistici, progetti residenziali e opere principalmente per scelta diretta prestando una specifica attenzione al legame tra la dimensione processuale e quella della presentazione del prodotto artistico. Il criterio è quello del liveness, quindi oltre agli artisti provenienti dal mondo del teatro e delle arti performative vengono presi in considerazione anche artisti visivi e sonori che nel loro fare contemplano una modalità performativa. In generale Ateliersi predilige artisti con una visione interdisciplinare in dialogo tra le arti e le discipline umanistiche e con un'attenzione particolare all'osservazione del reale e alle letture del contemporaneo.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Ateliersi è sostenuto dal Ministero della Cultura, dalla Regione Emilia-Romagna, dal Comune di Bologna, dalla vendita dei propri spettacoli, workshop e progetti curatoriali e dalla condivisione dello spazio per attività proposte da terzi. Progetti specifici sono sostenuti da singoli bandi (PON, PNRR, ...), da Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Centro per il Libro e la Lettura, Fondazione Carisbo e Coop Alleanza 3.0.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Nel tempo abbiamo imparato a raggiungere un maggiore equilibrio tra il dare e l'avere, cercando di reagire con consapevolezza all'affastellarsi delle proposte e proponendo un programma ritmato sulla misura delle nostre possibilità e del nostro contesto specifico. Nel periodo 2014/2022 Ateliersi ha creato – ispirandosi anche a importanti esempi di spazi europei che ha studiato e con i quali ha collaborato – un modello originale fondato sulla qualità e sull'apertura, facendo dell'Ateliersi un hub artistico e culturale che offre un importante servizio al territorio, uno spazio dove presentare le proprie opere e i propri progetti culturali e dove altri organismi possono ricevere accoglienza, tutoraggio, sostegno e visibilità.

INDIRIZZO via dell'Indipendenza 22, Bologna (2014–20); via Miramonte 4/6, Bologna (2019–21).
FONDATORI Mariarosa Lamanna. COLLABORATORI Marco Mastroianni, Serena Facioni, Mariolino Guida

Intervista a cura di: Luca Paoletti
Intervista con: Mariarosa Lamanna

COSA TI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Credo il desiderio di condividere l'interesse per l'arte con gli altri. Il piacere di fare esperienza con l'obiettivo di donare, donarsi, ricevere e restituire stupore.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Direi ruoli abbastanza definiti, ma anche flessibili. Tutti noi proponevamo progetti o artisti. Il lavoro operativo era poi suddiviso tra quello della scrittura (progettazione, curatela, comunicazione) condotto da me e Serena, quello fotografico di Marco Mastroianni e Mario Guida, mentre per l'installazione eravamo tutti con le mani in pasta.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Siamo riusciti a tessere relazioni nazionali e internazionali come in una matrioska, a volte senza neanche un piano ben preciso. Come spesso accade, un'esperienza apre le porte per un'altra ed è andata un po' così per noi... collaborando con artisti europei e latino americani.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

È stato un momento molto importante quello della relazione con le istituzioni culturali cittadine. Questa relazione ci ha permesso di fare notevoli step organizzativi, a imparare a fare molte cose ma al contempo, ad oggi, credo abbia un po' smorzato l'entusiasmo e il fare spensierato. Queste relazioni diciamo adulte e responsabili hanno ostacolato un fare più fluido, irrazionale e dunque passionale che mi riconosco soprattutto nei primi anni.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Diciamo che l'agire per vie indipendenti è stata l'unica via possibile fin da subito. Ci ha permesso di surfare tra i linguaggi, rendendoci agili e liberi, anche di perseguire fallimenti, compiere passi falsi e contemplare l'errore senza giudizio né competizione.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Inizialmente il programma si realizzava attraverso la richiesta da parte degli artisti di collaborare e chiaramente un confronto interno di gusto-interesse verso il progetto. Successivamente siamo stati noi a immaginare il programma annuale e quindi frequentavamo festival, mostre, luoghi dell'arte per ispirarci, partecipavamo ad anteprime e successivamente invitavamo gli artisti nel nostro spazio. Il terzo step è stato quello di lanciare delle call pubbliche e selezionare i progetti insieme a un team curatoriale.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Esclusivamente per gusto personale e tanto tanto intuito mixato ad una buona dose di fortuna nell'incontro di persone e progetti di valore. Il criterio base che ha sempre mosso Maison Ventidue è stato quello di ricercare nei progetti domande piuttosto che risposte, quindi direi il criterio del rischio, della scomodità e della sperimentazione.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Generalmente con autofinanziamento, nostro, dei soci fondatori e del pubblico e degli associati attraverso le donazioni e il tesseramento.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il pubblico di Maison Ventidue è sempre stato un pubblico molto eterogeneo, un mix di curiosi e persone del settore ogni volta diverso, appassionato e vario, per età e interessi.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Il grande cambiamento è avvenuto tra il 2019 e il 2020 con il cambiamento dello spazio. Siamo passati da un appartamento privato di circa 120 metri quadrati in via Indipendenza 22, una vera e propria casa nel centro della città di Bologna, agli spazi urbani e promiscui de L'Appartamento in via Miramonte 4-6. Aver cambiato spazio e quartiere, hanno modificato sia la programmazione che il pubblico.

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

L'esperienza è finita perché si è esaurita naturalmente. Maison Ventidue è nata giovane e ha sperimentato molto, è poi cresciuta, è cambiata ed è invecchiata, per poi finire, terminare se stessa dissolvendosi.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Gli obiettivi raggiunti sono stati quelli di agire con profonda dedizione ai processi creativi e di favorire una relazione autentica tra pubblico e artista. L'obiettivo disatteso è quello di essere economicamente necessariamente sostenibili, generare posti di lavoro, creare profitto

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

L'esperienza potrebbe sicuramente ripetersi, esistono molti luoghi simili a Maison Ventidue sia in Italia che all'estero... ma più che lo spazio che appunto è ripetibile e clonabile, sono i tempi ad essere differenti e di conseguenza anche il concetto di casa, dell'abitare contemporaneo e il lavoro dell'arte. Pensiamo, ad esempio, a quanto oggi le piazze, i parchi e più in generale i luoghi pubblici ed istituzionali, caratterizzino la quasi totalità della produzione culturale contemporanea. Aprire la propria casa a progetti artistici oggi non è così appetibile né forse necessario, soprattutto dopo il covid.

INDIRIZZO via dell'Indipendenza 71/f, Bologna. FONDATORI Luca Bernardello, Paolo Bufalini, Filippo Cecconi

Intervista a cura di: Beatrice Baistrocchi

Intervista con: Paolo Bufalini

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

L'esperienza di TRIPLA è nata dal dialogo con due compagni dell'Accademia di Belle Arti, Luca Bernardello e Filippo Cecconi. Tutti e tre sentivamo la necessità di uno spazio dove sperimentare, noi in primis, e dove condividere idee e attitudini con altri artisti. Siamo venuti a sapere di queste tre vetrine sfitte, di proprietà del Comune di Bologna, cui poi abbiamo fatto richiesta di concessione temporanea, a titolo gratuito. La natura dello spazio – fruibilità solo dall'esterno, collocamento in una delle vie più frequentate della città – ha poi definito il progetto, imponendoci di lavorare su un format abbastanza atipico. I primi mesi sono stati caratterizzati da una certa anarchia. Allestivamo gli spazi con nostre opere, senza comunicazione all'esterno, ma lasciando, semplicemente, che la fruizione avvenisse in modo casuale. Le vetrine erano illuminate giorno e notte, cosa che poi abbiamo sempre mantenuto, ad eccezione di alcuni progetti specifici. Dopo questi primi mesi di rodaggio, abbiamo strutturato una programmazione più definita, invitando artisti sia del territorio che dall'estero, realizzando in tre anni circa ventinove mostre.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

I ruoli si sono definiti in base alle attitudini individuali. Dopo il primo anno di attività siamo rimasti in due a gestire lo spazio, io e Filippo Cecconi, e questo ha determinato una suddivisione dei compiti più precisa. Io, ad esempio, mi occupavo maggiormente della comunicazione, delle interviste e della scrittura in generale, mentre Filippo della documentazione fotografica. Allestimenti, manutenzione e scelta degli artisti, invece, sono sempre stati condivisi.

CHE TIPO DI RAPPORTI AVEVA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Quando abbiamo iniziato avevamo ventidue anni e pochissima esperienza, per cui abbiamo imparato facendo, e il nostro rapporto con la scena si è pian piano sviluppato nel tempo. I legami più solidi che abbiamo costruito sono stati con Xing, partecipando come spazio a due edizioni della Live Arts Week e a un evento da Raum. Nel 2019, con il nostro ultimo progetto, la mostra personale di Rob Chavasse curata da Giovanni Rendina, abbiamo anche partecipato al *main program* di ArtCity, instaurando un rapporto con il MAMbo e Lorenzo Balbi che poi, per forza di cose, si è interrotto, ma che ho portato avanti nella mia pratica di artista. A muoverci era principalmente il desiderio di dialogare con altri artisti. Avendo in mente che si trattava di un progetto con una durata di pochi anni, non ci siamo mai mossi nell'ottica di creare legami in senso utilitaristico. È stato, in un certo senso, un periodo di apprendistato, di formazione.

CHE IMPORTANZA HA AVUTO LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Le nostre partecipazioni a Live Arts Week e ArtCity ci hanno offerto l'opportunità di interagire con persone di grande esperienza e competenza, portandoci anche a mettere in discussione il nostro punto di vista e le nostre modalità di lavoro abituali, il che è stato molto fruttuoso, stimolante e formativo. Per il resto, devo dire che il progetto è sempre stato guardato con attenzione da tutti, ed ha reso possibili dialoghi che sono tutt'ora in corso, penso ad esempio a realtà come Gelateria Sogni di Ghiaccio e Locoledue.

COSA HA SIGNIFICATO PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Un grosso margine di libertà d'azione e d'errore. Anche se devo dire che per il termine "indipendente" ho sempre nutrito un certo scetticismo. L'autonomia che ha caratterizzato il nostro progetto è stata dettata anche da una certa dose d'ingenuità e dal fatto che a quell'età pensavamo poco, o comunque in termini molto approssimativi, al nostro inserimento in un "sistema". Se il progetto fosse continuato, avremmo dovuto, per forza di cose, dargli una forma più definita, trovare strategie di finanziamento a medio/lungo termine, e così via. Tutto questo ha poco a che fare con l'indipendenza, perché richiede di interagire stabilmente con altri attori del sistema, introducendo tutta una serie di necessità che esulano dalla pura sperimentazione. Per noi, come ho detto, era interessante provare, apprendere, dialogare, più che dare vita a una realtà solida e strutturata. Credo che gli *artist-run space* siano interessanti principalmente per questo.

QUALE ERA E COME SI SVILUPPAVA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Il programma era un misto di progetti sviluppati in mesi di dialogo e di iniziative estemporanee.

SECONDO QUALI CRITERI AVETE SELEZIONATO GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Gli artisti invitati rispondevano all'unico criterio di una certa affinità nel modo di fare e vedere le cose. La mostra curata da Giovanni Rendina è stata l'unica mostra con un curatore esterno, con un artista scelto non da noi e che non conoscevamo, e che si è tuttavia inserito alla perfezione nella nostra programmazione, lavorando sulle specificità dello spazio. Molti artisti – penso a Namsal Siedlecki, il trio australiano Greatest Hits, noi stessi, Daniele Pulze, solo per citarne alcuni – hanno sfruttato la particolarità dello spazio per realizzare progetti non replicabili altrove, e questo è sempre stato per noi un fattore importante nell'ideazione di un progetto.

COME AVETE FINANZIATO LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Al di fuori delle suddette collaborazioni, il progetto è stato interamente finanziato da noi fondatori, giovando ovviamente anche della concessione gratuita del Comune di Bologna.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGEVA? ERA UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Entrambi. Data la collocazione dello spazio, era inevitabile che ci fosse anche una fruizione casuale, che spesso ha generato interazioni inaspettate e divertenti.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Dopo i primi mesi abbiamo definito una programmazione più strutturata, mantenendo però anche una certa estemporaneità. Mostre programmate da mesi si alternavano ad altre nate, magari, la settimana prima. Questo ha riguardato anche la comunicazione, che all'inizio era semplicemente inesistente, e le inaugurazioni, che all'inizio non facevamo. Non avere uno spazio fisico in cui entrare, comunque, ha sempre determinato un modo di relazionarsi con il pubblico un po' atipico (fogli di sala appesi per strada, inaugurazioni un po' selvagge, e così via).

PER QUALE MOTIVO L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO È FINITA?

Per due motivi, ugualmente importanti. Il comune aveva la necessità di destinare lo spazio ad un altro uso e, allo stesso tempo, consideravamo l'esperienza finita. Questo sia perché consideravamo in via di esaurimento le possibilità sperimentali dello spazio, sia per necessità personali. Per me, in particolare, era importante avere più tempo da dedicare alla mia ricerca artistica.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

Non avevamo obiettivi precisi perché il progetto è nato quasi per caso. Siamo comunque contenti e soddisfatti perché è stato un bel periodo di stimoli e arricchimento reciproco, e abbiamo proposto molte mostre che considero tutt'ora molto riuscite.

SAREBBE POSSIBILE RIPETERE OGGI L'ESPERIENZA DELLO SPAZIO?

Nel nostro specifico caso direi di no, non in quella forma, e soprattutto il nostro modo di agire oggi sarebbe molto diverso.

INDIRIZZO via Tanari Vecchia 5/a, Bologna. FONDATORI Mattia Pajé, Filippo Marzocchi, Marco Casella

Intervista a cura di: Beatrice Baistrocchi

Intervista con: Mattia Pajé

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Quando abbiamo deciso di aprire non avevamo ancora pensato al concetto di spazio indipendente. Avevamo una grande passione per l'arte e un'esigenza: invitare a Bologna artiste e artisti che ci piacevano, conoscerli, imparare da loro. Marzocchi ed io abbiamo organizzato la prima mostra nella cantina di casa sua, la seconda nell'appartamento che condividevo con altri due amici, poi abbiamo affittato e aperto lo spazio assieme a Marco Casella, con l'idea di insediare i nostri studi d'artista e invitare contemporaneamente artisti da fuori a lavorare a delle mostre personali. Dal 2016 ad oggi abbiamo organizzato più di 50 mostre. La spinta iniziale consisteva molto semplicemente nella voglia di far accadere qualcosa che avesse uno stretto legame con l'arte contemporanea.

COM'È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

La realtà di Gelateria Sogni di Ghiaccio è stata fondata nel 2016 da me, Marzocchi e Casella. Inizialmente i nostri 3 studi d'artista occupavano lo spazio e convivevano con i progetti espositivi in una situazione molto dinamica.

Nei primi anni di attività il programma espositivo era pensato e gestito da me e Marzocchi. Dal 2020 al 2023 ho gestito tutto da solo, spesso aiutato da amiche e amici che gravitavano attorno allo spazio.

Dalla fine del 2023 si è costituito spontaneamente un gruppo di lavoro interno che gestisce la realtà dividendosi in piccoli sotto-gruppi. Allo stato attuale tutti gli aspetti organizzativi e gestionali sono condivisi, autoprodotti e autofinanziati.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

Nelle nostre attività abbiamo avuto principalmente rapporti con artisti e figure curatoriali, per la maggior parte italiane, provenienti da tutta la penisola e in alcuni casi internazionali.

Attraverso il dialogo abbiamo ricevuto supporto da parte delle istituzioni della città, da qualche galleria e fondazione private e da molte testate giornalistiche e di settore.

Una cosa molto importante che si è creata nel tempo è stato il rapporto umano con le persone che hanno visitato e attraversato lo spazio, che spesso rientravano in ciò che potremmo definire "sistema dell'arte".

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Fin dall'apertura abbiamo ricevuto una bellissima risposta da parte delle persone e della città, sotto forma di frequentazione, scambio, interesse. C'è sempre stato un buon dialogo con le realtà culturali cittadine, che spesso è sfociato in vere e proprie collaborazioni, come è avvenuto con Tripla, Localedue, Xing, MAMbo. Bologna è stata un ottimo contenitore, ci siamo presi le nostre libertà.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Per noi è stata una necessità di libertà totale rispetto a vincoli o obblighi, abbiamo sempre cercato di alimentare il progetto con idee e spinte urgenti, senza programmare troppo o riducendo al minimo i compromessi.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Questo aspetto è cambiato parecchio nel tempo, in linea di massima non c'è mai stato un programma curatoriale definito. C'è stata una direzione estetica, di gusto e di interesse per il lavoro di alcuni artisti, che sono stati invitati a lavorare nello spazio.

La modalità preferita è sempre stata quella della mostra personale, in linea con l'idea di approfondire un percorso individuale in relazione con l'intero spazio. Abbiamo quasi sempre lasciato totale libertà agli artisti coinvolti, supportandoli in ogni aspetto a seconda delle nostre disponibilità, ma senza indirizzare gli interventi o selezionare lavori specifici.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Il criterio è sempre stato molto personale, basato su ciò che semplicemente ci piaceva vedere e sentire. La selezione spesso è stata basata sulla fiducia e la curiosità che si generava guardando i lavori degli artisti, nei loro studi o online.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

La realtà è sempre stata autofinanziata, lavorando in altri campi, risparmiando e investendo nel progetto individualmente.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGE LO SPAZIO? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Non abbiamo mai pensato a delle strategie per rivolgerci a un pubblico specifico, né operato particolari mediazioni. Abbiamo sempre creduto nella libertà delle persone di entrare nello spazio e fruire delle mostre senza vincoli e con i propri criteri. Ogni esperienza di fruizione è diversa, noi non abbiamo mai spinto verso una direzione. A volte gli artisti coinvolti hanno voluto veicolare dei significati, a volte hanno voluto esasperare la dinamica di fruizione, a volte lasciare solo le opere senza nessuna spiegazione.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Lo spazio è cambiato tanto nel tempo come sono cambiato io e le persone che lo hanno attivato e lo attivano. Sono successe tantissime cose al suo interno, tra ristrutturazioni DIY e ridefinizioni, ha ospitato interventi, mostre, feste, concerti, incontri. È stato studio di diversi artisti e per un periodo anche abitazione.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

È difficile per me rispondere a questa domanda. Gelateria Sogni di Ghiaccio è nata per esigenza, senza preoccuparsi troppo di obiettivi programmati da raggiungere. Personalmente mi sono divertito molto, ho imparato tanto, mi sono appassionato, sono stato a contatto con opere incredibili nella loro complessità o semplicità, ho vissuto tutto con un altissimo grado di intensità, ho trovato persone con le quali fare gruppo, alle quali voglio bene. Tutto questo mi piace, mi fa andare avanti.

INDIRIZZO Palazzo Vizzani, via Santo Stefano 43, Bologna. FONDATORI Camilla Sanguinetti, Claudia Baccarani, Ragia Kaja A., Elisa Campagnaro, Fulvio Chimento, Antonella Malaguti, Andrea Panzavolta. COLLABORATORI Veronica Santi, David Casini, Cuoghi Corsello, Giulia Bardelli, Andrea Guccini

Intervista a cura di: Nikolaos Katsivelakis
Intervista con: Camilla Sanguinetti

COSA TI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Con sincerità è stata innanzitutto la possibilità di avere a disposizione, grazie alla mia famiglia, un grande appartamento all'interno di un palazzo storico del centro della città, disabitato da molti anni e che per essere affittato necessitava di importanti lavori di restauro, mentre per le nostre necessità era perfetto così com'era. Ci interessava poi la possibilità di ricreare un legame tra questo luogo e l'arte, rapporto che dal 1560 (anno di costruzione) c'era sempre stato ma che si era interrotto da più di un secolo.

In secondo luogo durante il 2018, avevamo realizzato alcuni progetti sperimentali, tra amici, alcuni artisti o curatori e che ci avevano permesso di misurarci con soddisfazione con questo contesto e abbiamo capito che le possibilità erano moltissime, ancora oggi, dopo quasi quattro anni di attività, non ne abbiamo ancora esplorato tutto il potenziale.

L'idea condivisa tra tutti era di voler creare un luogo accogliente dove ospitare l'arte e gli artisti, un luogo di ricerca, un collettore tra idee e persone anche molto diverse tra loro e che non avesse scopo di lucro.

COME È SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

L'organizzazione del lavoro si è modificata nel tempo, durante i primi due anni principalmente c'era una persona che seguiva la curatela (Fulvio Chimento), io che mi occupavo dell'organizzazione generale e dei rapporti più istituzionali, poi c'era Elisa Campagnaro che seguiva l'aspetto della comunicazione e della grafica. Successivamente la curatela dei progetti è stata affidata a persone esterne al direttivo e che seguono il singolo progetto, mentre il mio è diventato un ruolo di direzione artistica. Sin dall'inizio le decisioni sono state prese dal consiglio direttivo sulla base delle proposte che ci arrivano e seguendo una linea che annualmente rinnoviamo, ma che rimane aderente al nostro statuto. Anche l'assemblea annuale dei soci è un momento molto importante di confronto sull'andamento dell'associazione e per mantenere il punto su quello che stiamo facendo e sulle prospettive per il futuro.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

In questi anni di intenso lavoro sicuramente abbiamo visto crescere i legami con alcune realtà, per ora soprattutto italiane, ma in occasione di progetti particolarmente importanti anche internazionali. Rispetto al sistema dell'arte, penso che Alchemilla abbia il vantaggio di essere un luogo quasi unico in Italia, dove alle spalle della struttura non trovi un ricco collezionista che vuole dare visibilità e prestigio alla sua collezione o al suo patrimonio, ma un gruppo di persone che si trovano bene insieme e che amano questo luogo e lo vivono un po' come una seconda casa, dove ritrovarsi, lavorare o esporre. Da questa posizione direi privilegiata penso che il rapporto con il sistema sia abbastanza svincolato da convenzioni e ci permetta di muoverci liberamente, con modalità sperimentali e come ho già detto senza scopi commerciali.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Le relazioni che abbiamo costruito con il territorio direi che sono trasversali e improntate alla costruzione di un confronto aperto. Abbiamo sempre avuto una particolare attenzione all'ascolto e all'osservazione del contesto che ci circonda e nel tempo abbiamo costruito legami umani più solidi e proficui con alcuni soggetti, mentre con altri c'è solo un buon rapporto di collaborazione.

Recentemente abbiamo aderito alla rete Keep in Network che si è creata circa un anno fa tra le realtà indipendenti che operano sul territorio di Bologna e altrove. Sicuramente costruire una buona rete di relazioni è di fondamentale importanza per ogni realtà, sia grande o piccola che sia per confrontarsi, dare forza ai progetti di ciascuno e creare una maggiore stabilità nel sistema dell'arte, almeno a livello locale.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Vuol dire innanzitutto lavorare in autonomia, senza costrizioni/imposizioni o particolari connotazioni politiche, con dei tempi "umani", senza troppe preoccupazione per il risultato finale (prodotto), di stare e fare cose insieme, di sperimentare progetti, in alcuni casi sono stati anche fallimentari, ma comunque utili e funzionali al percorso di ognuno di noi. Penso che anche il fatto di avere al nostro interno persone di diverse

fasce di età e formazione renda difficilmente classificabile il nostro lavoro per chi ci osserva dall'esterno e anche questa percezione di un'entità variabile o a volte indecifrabile ci abbia permesso di muoverci attraverso mondi anche molto diversi tra loro che vanno dalle università alle aziende, passando per le gallerie d'arte, le istituzioni, i musei, le associazioni e le tantissime persone che abbiamo incontrato in questi anni.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Come ti accennavo alla seconda risposta, finora abbiamo sperimentato due strade diverse, nei primi tre anni di attività c'è stata una linea curatoriale precisa, soprattutto riferita ai progetti espositivi, rivolta ad artisti già storicizzati, come Stefano Arienti, Alessandro Pessoli o Cuoghi Corsello e Pierpaolo Campanini. Mentre negli ultimi due anni abbiamo dato spazio ad artisti più giovani come Mattia Pajè, Roberto Fassone o i giovanissimi del collettivo Slug, oltre ad aver ampliato le collaborazioni con altre realtà. Anche per l'anno prossimo la direzione rimarrà la stessa, anche se mi aspetto che in futuro possa cambiare ancora.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Tutti gli artisti che abbiamo coinvolto, sin dall'inizio del progetto Alchemilla sono persone che credo condividano una sensibilità e un modo di fare le cose simili e che si riconoscano nella libertà di pensiero e d'azione in relazione al territorio dove vivono. Perciò anche se in certi casi è necessario fare delle scelte, più spesso le relazioni si sono create naturalmente e a volte ci sono state connessioni quasi magiche che hanno portato gli artisti a esporre o a collaborare con noi.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Nel tempo abbiamo cercato di prestare sempre maggiore attenzione a questo aspetto fondamentale per mantenere in vita questo "organismo" in continuo mutamento, che è come vedo personalmente Alchemilla. Economicamente riusciamo a sostenere gli studi degli artisti con un rimborso per le spese generali, mentre le diverse attività sono sostenute di volta in volta attraverso i bandi e il supporto dei partner che riusciamo a coinvolgere. Rispetto al tesseramento dei soci invece puntiamo soprattutto a creare un gruppo di persone che diventino parte attiva dell'associazione, presentando progetti e partecipando agli incontri.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

In verità penso che gli spazi di Alchemilla aspettassero solo il nostro arrivo, perché sono fatti su misura per svolgere contemporaneamente sia un'attività di lavoro e di studio, sia per esporre e accogliere le persone in occasione di incontri o eventi. Durante il primo anno abbiamo fatto interventi minimi per pulire e liberare le stanze da polvere e vecchi mobili depositati negli anni, cercando di riutilizzare il più possibile quello che abbiamo trovato. Nel tempo poi ci siamo preoccupati di rendere lo spazio sempre più funzionale alle nostre attività, lasciando le sale più grandi (quelle espositive, aperte al pubblico) libere da arredi e pronte per adattarsi alle nostre esigenze, sempre diverse. Mentre gli ambienti privati, come gli studi, la sala riunioni, la cucina che viviamo quotidianamente nel tempo sono diventati sempre più accoglienti, anche se cerchiamo di ridurre al minimo le esigenze e di limitarci all'essenziale.

INDIRIZZO via del Porto 48 c/d, Bologna. FONDATORI Irene Adorni, Silvia Calderoni, Daria Casadio, Matilde Cassarini, Francesca Dondi, Norina Iezzi, Margo Lengua, Giulia Monte, Arianna Pasini, Judith Inglavaga Pedros, Ginevra Romagnoli

Intervista a cura di: Nadia Salamino
Intervista con: collettivo Parsec

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Parsec nasce da un'esigenza prima di tutto personale, propria di ognuna di noi, di mettere in pratica le nostre passioni ed esperienze. Una forte urgenza dettata dal fatto che il mondo lavorativo in questo settore è molto problematico.

Parallelamente proveniamo tutte da studi artistici e culturali – curatrici, artiste, storiche dell'arte, operatrici del settore culturale e della comunicazione – e la necessità principale è stata quella di dar vita ad uno spazio che potesse parlare di arte, convinte del suo valore sociale e dell'importante ruolo che riveste nell'immaginazione del presente.

COME ERA SUDDIVISA L'ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Ognuna di noi ha delle competenze specifiche, ma trasversali. La divisione dei compiti è avvenuta via via in maniera spontanea. I ruoli che si sono venuti a creare riguardano le referenti di vari settori, ad esempio quella della comunicazione, della grafica, della scrittura e dell'editing, ma in base al progetto che si vuole portare avanti ci si inserisce in un determinato gruppo di lavoro. Si ha così modo di seguire sia dei progetti perché interessate a quella precisa ricerca artistica, sia perché referenti e competenti nel settore. Quindi da una parte vi è la creazione spontanea di ruoli basati sulla fiducia e stima, dall'altra la possibilità di essere trasversali e non rimanere chiuse nel proprio ambito.

Le decisioni vengono prese in maniera orizzontale. Abbiamo un consiglio direttivo composto da 5 persone, ma tutte le fondatrici rivestono per noi un ruolo fondamentale anche a livello decisionale, motivo per cui prendiamo insieme ogni scelta.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL'ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

La nostra realtà lavora con artiste e artisti locali, ma anche nazionali e internazionali. Uno degli obiettivi è far dialogare prospettive e progetti differenti sia per quanto riguarda le artiste che gli spazi operanti all'interno del mondo dell'arte. Cerchiamo dunque di avere sempre uno sguardo aperto e ampio anche per avviare collaborazioni con realtà artistiche che sentiamo affini per natura e visione. Ci è capitato spesso infatti in questi anni di lavorare con altre realtà indipendenti del panorama artistico italiano e ci siamo impegnate molto per la nascita di Keep In Network, la rete degli spazi indipendenti di Bologna. Il significato di sistema dell'arte oggi è molto complesso e sfaccettato, noi cerchiamo di farne parte a nostro modo.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

È molto importante per noi essere in sintonia con il territorio nel quale viviamo. Collaboriamo spesso con artiste e professionisti del territorio. Lo stesso vale anche per le altre associazioni o spazi indipendenti con le quali cerchiamo di portare avanti un progetto più ampio di network. Ad esempio nel 2021 siamo state una delle realtà fondatrici di K.I.N.- Keep In Network, una rete di spazi indipendenti bolognesi al momento costituita da 13 realtà, ma in costante espansione. Allo stesso tempo cerchiamo di avere anche un dialogo sia con il comune di Bologna che con il quartiere. Crediamo sia fondamentale instaurare un dialogo con il territorio, le artiste e le realtà che lo abitano.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Crediamo che agire dal basso e in maniera il più possibile indipendente, sia fondamentale per continuare a tenere vivo il sistema dell'arte mostrando alternative differenti da quelle ormai iscritte nel e riconosciute dal sistema dell'arte istituzionale. Non solo per una questione ideologica, ma, anche e soprattutto, di accessibilità: come abbiamo detto prima veniamo tutte da percorsi di studio artistici che però hanno, con grande difficoltà, avuto modo di sfociare in veri percorsi lavorativi. È evidente che in questo paese ci sia un grave problema nel settore terziario dell'arte e della cultura, per cui per noi essere indipendenti significa anche "facciamo da sole quello che ci piacerebbe fare". Nuove forme artistiche e nuove spinte culturali nascono spesso da tali ambiti, indipendenti rispetto a quelli legati esclusivamente al mercato o al museo e per noi è importantissimo operare e cercare di contribuire in tale direzione.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

L'aspetto economico è purtroppo ancora una nota dolente sulla quale stiamo lavorando. Quello che facciamo è quanto possiamo permetterci di fare. Crediamo e supportiamo il più possibile le artiste e gli artisti, le diverse collaborazioni che intraprendiamo perché viviamo in prima persona il sistema instabile e precario del mondo dell'arte. Proviamo a retribuire facendo il possibile o a rimborsare almeno le spese vive, ma non sempre riusciamo in quanto l'associazione non è ancora autosufficiente e la supportiamo noi come singole persone. Cerchiamo allo stesso tempo di tenere accessibili, con piccoli contributi o eventi totalmente gratuiti, le iniziative che portiamo avanti. Al momento, oltre al nostro supporto, finanziamo le nostre attività tramite il tesseramento, i laboratori, alcuni progetti che portiamo avanti e la partecipazione ai bandi. Non abbiamo aiuti se non il buon senso e la comprensione di molte delle persone e realtà con le quali collaboriamo; occorre supportarsi e aiutarsi a vicenda.

A CHE TIPO DI PUBBLICO SI RIVOLGE? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il pubblico al quale ci rivolgiamo è molto eterogeneo, ma si concentra prevalentemente tra i 20 e 40 anni. Vi sono tuttavia anche alcune attività ideate appositamente per le bambine e le ragazze. Con gli anni abbiamo instaurato sempre più un legame con le artiste e gli artisti emergenti della città di Bologna e con i professionisti del settore. Oltre però alle e agli addette ai lavori, cerchiamo di coinvolgere anche un pubblico non direttamente collegato all'ambito artistico. Ci piacerebbe poter dialogare sempre più anche con persone di ambiti differenti in quanto consideriamo le differenze un punto di forza. Tale tipologia di pubblico ha i suoi vantaggi, in primis la grande contaminazione possibile, e svantaggi in quanto si fa fatica a fidelizzare una grande parte di pubblico o ad ampliarlo.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Abbiamo aperto lo spazio quasi tre anni fa e chiuso, a causa del Covid, dopo soli tre giorni dall'inaugurazione. Stiamo rimanendo chiuse, come tante realtà, per diversi mesi, ma questo non ci ha scoraggiate. Al contrario abbiamo ideato nuovi format che ci hanno permesso di farci conoscere e di continuare a portare sempre più persone a visitare il nostro spazio. Le tante, seppur diverse, persone che erano venute all'inaugurazione della sede. Come parte attiva dell'associazione stiamo affinando sempre più le modalità di lavoro, la fiducia e le competenze nel settore. Molte di noi non vivono più in città, ma non per questo non supportano costantemente l'associazione nelle tante e sempre più attività che cerchiamo di portare avanti come singole e in collaborazione con altre realtà.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

L'obiettivo principale da quando abbiamo deciso di intraprendere questa strada è stato quello di avere uno spazio e per fortuna abbiamo avuto la possibilità di averlo. Per quanto riguarda gli altri intenti quelli a breve termine inerenti la ricerca e la realizzazione di attività fondate sul dialogo, lo scambio e dunque l'ibridazione di tecniche e punti di vista, ci sentiamo abbastanza soddisfatte seppure sappiamo di poter sicuramente implementare le occasioni e il pubblico. Gli obiettivi invece legati all'aspetto più economico li avevamo già fissati a lungo termine, ma speriamo di poterli raggiungere presto.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Ci piace dare un'offerta il più eterogenea possibile e ciò influenza necessariamente la scelta del programma curatoriale. Il progetto PARSEC RESIDENCY e il suo relativo public program sono i soli che hanno delle cadenze annuali definitive, gli altri progetti e attività variano in base alle ricerche e alle disponibilità pratiche dell'associazione. La nostra programmazione si svolge prevalentemente nella nostra sede, ma cerchiamo costantemente di collaborare con altre realtà ed enti del territorio. In particolare, stiamo portando avanti due festival: uno incentrato su arte ed ecologia con performance e pratiche collettive, l'altro sull'immagine in movimento, in collaborazione con realtà del territorio. Oltre a curare le mostre nella nostra sede, abbiamo curato anche mostre in collaborazione con enti nazionali. Laboratori, crit, talk e performance sono anche una parte fondamentale del nostro programma curatoriale.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

Per la scelta delle artiste agiamo principalmente in tre direzioni: le persone selezionate da noi tramite le nostre ricerche, quelle che ci propongono un progetto di collaborazione e le Open Call che ci permettono di andare oltre la nostra comfort zone, aprirci a pratiche e ricerche differenti. Nella selezione l'aspetto contenutistico è per noi molto rilevante, non vi è mai pura estetica e il dialogo, il "fare insieme" resta una delle nostre intenzioni anche nella programmazione degli eventi e nelle scelte connesse.

Selezioniamo insieme le artiste soprattutto in base alle ricerche che portiamo avanti, alle tematiche artistiche contemporanee che ci interessa approfondire. Cerchiamo dunque di trasmettere con i nostri eventi differenti punti di vista, nuovi sguardi e spunti, mai risposte assolute.

INDIRIZZO via Vincenzo Bellini 1, Rastignano. FONDATORI Michele Liparesi, Yulia Tikhomirova.
COLLABORATORI Samir Sayed Abdellattef, Enrico Vassallo

Intervista a cura di: Francesco Spampinato
Intervista con: collettivo TIST

COSA VI HA SPINTO AD AVVIARE UNO SPAZIO INDIPENDENTE?

Il collettivo TIST è stato fondato nel 2020 con lo scopo di affrontare le conseguenze della gestione della pandemia, che hanno influito negativamente sulle attività culturali indipendenti. La decisione del governo di sostenere esclusivamente le realtà commerciali, perché “contribuiscono al PIL del paese,” e sacrificare il mondo no-profit, considerato superfluo, ci ha portato a riflettere sul possibile ruolo sociale dell’arte oggi, al di fuori delle logiche neoliberali di profitto. A partire dal 2016, abbiamo gestito un capannone industriale a Rastignano, appena fuori Bologna, come atelier per gli artisti e luogo di lavoro per noi. Una volta fondato il collettivo e deciso di allargare la rete delle nostre conoscenze per costruire un’alternativa al mondo dell’arte istituzionale, abbiamo inaugurato uno spazio espositivo nello stesso capannone. Da allora, l’attività di TIST prosegue su un doppio binario: ospitiamo e curiamo i progetti degli artisti che troviamo affini al nostro modo di interpretare la quotidianità e produciamo lavori artistici propri, firmati collettivamente.

COME È SUDDIVISA L’ORGANIZZAZIONE INTERNA DEL LAVORO?

Al progetto, inizialmente avviato da Michele Liparesi e Yulia Tikhomirova, si sono uniti gli artisti Samir Sayed Abdellattef e Enrico Vassallo, implementando le competenze e sviluppando nuove direzioni creative a partire dai principi di non concorrenza, solidarietà e cura. Non abbiamo circoscritto ruoli netti, ma avendo, ognuno dei componenti di TIST, un profilo professionale definito, l’organizzazione del flusso di lavori è venuta da sé. Yulia si occupa di ricerca e scrittura, cura le mostre, la comunicazione e il giornale *FARò. Pratiche Estetiche Politiche* che abbiamo ideato. Michele ha un lungo percorso da scultore e si dedica alla lavorazione e alla sperimentazione di svariati materiali come ferro, cemento, gesso, legno, terracotta, e si occupa di progettazione e di installazioni sia per le mostre di TIST che per gli artisti-ospiti. Samir è impegnato negli ambiti della performance visiva digitale e della progettazione multimediale, realizza opere di natura site-specific e site-sensitive ed è responsabile dei lavori “interattivi” di TIST. Enrico fa ricerca nel campo dell’illustrazione, del disegno e del fumetto e concepisce l’immagine e l’immaginario del collettivo. Questi ruoli non sono mai fissi; le decisioni vengono prese insieme durante le riunioni, e per ogni singolo progetto, le responsabilità vengono ridistribuite a seconda degli impegni e dei desideri di ognuno.

CHE TIPO DI RAPPORTI HA LO SPAZIO CON IL SISTEMA DELL’ARTE ITALIANO E INTERNAZIONALE?

In realtà, è difficile parlare di “rapporti” nel senso di coinvolgimento, collaborazione o co-riflessione. Per noi, il sistema dell’arte italiano o internazionale rappresenta da sempre una relazione “datore di lavoro - dipendente,” senza nessuna traccia di contratto o altre garanzie obbligatorie per altri campi. Il sistema dell’arte si rivolge a noi quando ha un programma “collaterale” (alla fiera dell’arte o simili), “diffuso in città” (nessun spazio garantito) e “libero” (nessuna curatela o perlomeno un’idea condivisa) da riempire con eventi, appropriandosi gratuitamente del lavoro altrui per accrescere il proprio capitale sociale. Un esempio è la mappa di Art City di Bologna, una kermesse fitta di eventi in cui il 90% delle attività off presentate non è né sostenuto né riconosciuto dalla città.

CHE IMPORTANZA HA LA RELAZIONE CON IL TERRITORIO E LE ALTRE ISTITUZIONI CULTURALI CITTADINE?

Fondamentale. Il territorio in cui ci troviamo, un quartiere periferico, fortemente industrializzato e dis-socializzato, è la nostra fonte di ispirazione. Non crediamo nella dicotomia centro-periferia. Crediamo piuttosto nel “terzo paesaggio,” uno spazio urbano, periferico o centrale che sia, in cui è possibile tentare di agire autonomamente dalle istituzioni e collettivamente. Per fare un esempio, attualmente siamo impegnati in un progetto artistico-attivista che coinvolge le realtà culturali e ambientali di Rastignano, comitati di cittadini, professionisti dell’urbanistica, intenzionati ad affrontare le cause (legate all’attività antropica) e le conseguenze dell’alluvione avvenuta a maggio 2023. Il disboscamento del torrente Savena ha avuto esiti disastrosi per chi abita il territorio. In questo caso, l’arte gioca il ruolo di contenitore per le idee e di nodo organizzativo per le lotte.

COSA SIGNIFICA PER IL VOSTRO SPAZIO AGIRE PER VIE INDIPENDENTI?

Nella nostra sopravvivenza quotidiana e lavorativa, dobbiamo affrontare i compromessi che ci fanno deludere, annoiare, disperare. Di conseguenza, vorremmo vedere l'esperienza dell'arte come un'opportunità per esserci "veramente," come una pratica non alienata e non alienabile. Vorremmo uscire dalla logica del valore di scambio tra persone e lavori e riflettere, piuttosto, sul valore d'uso di quello che facciamo. Desideriamo e pretendiamo di immaginare un domani radicalmente diverso dall'oggi. Conosciamo bene il sistema dell'arte esistente e siamo consapevoli che appartiene ormai al passato. Quindi, per noi, essere indipendenti significa semplicemente andare verso il futuro.

QUALE È E COME SI SVILUPPA IL PROGRAMMA CURATORIALE?

Inizialmente, per un anno e mezzo, abbiamo tenuto un ritmo intensivo con una mostra (o evento) al mese dedicando 10 giorni alla preparazione e il resto del tempo alla presentazione pubblica. Questo format denso ci ha permesso, da una parte, di conoscere tantissimi artisti interessati a collaborare e, dall'altra, di creare il nostro pubblico di riferimento. Successivamente, abbiamo rallentato e spostato i progetti nello spazio urbano, sviluppando i lavori "diffusi" e collaborando con altre realtà affini per dare origine a una rete di attività indipendenti. Attualmente, non curiamo gli eventi e usiamo il laboratorio come luogo di progettazione di lavori propri di TIST. Questo è il vantaggio e, allo stesso tempo, la sfida della scelta del collettivo: alterniamo i momenti di programmazione pubblica con periodi di produzione.

SECONDO QUALI CRITERI SELEZIONATE GLI ARTISTI E GLI EVENTI?

L'approccio artistico e curatoriale di TIST si basa sulla convinzione che l'arte sia un agente sociale e politico. Anche nei casi in cui l'artista lo nega o ignora, è comunque parte di un fitto groviglio di relazioni economiche e di potere. Di conseguenza, preferiamo scegliere di lavorare con chi, in modo consapevole, ragiona sulla propria posizione nel mondo in quanto artista e indaga la contemporaneità condivisa attraverso i lavori: l'ecologia dei rapporti interpersonali, l'ambiente e il rapporto uomo-natura, le identità collettive e la ritualità sociale, l'ingiustizia economica e il disequilibrio della rappresentazione, i media, il linguaggio pubblico e i meccanismi di manipolazione. Ci interessano gli artisti che hanno un'immaginazione politica e che propongono idee per un futuro oltre il capitalismo. Nelle proprie installazioni, video, progetti di arte partecipata, TIST affronta le stesse tematiche. Abbiamo tre principali indirizzi di ricerca: l'anti-monumentalità nello spazio pubblico e la costruzione della memoria collettiva, i linguaggi e i supporti mediatici e, infine, il rapporto con il territorio sociale e naturale circostante.

COME FINANZIATE LA VOSTRA ATTIVITÀ?

Dalla nostra "tasca." Facciamo altri lavori, anche non inerenti all'arte.

A CHE TIPO PUBBLICO SI RIVOLGE? È UN PUBBLICO SPECIALIZZATO O OCCASIONALE?

Il pubblico di TIST si è formato da solo ed è costituito da persone che condividono le nostre idee politiche e che provengono soprattutto dal mondo della cultura. Da parte nostra, fin dall'inizio, abbiamo cercato di allargare la nostra rete verso i pubblici non artistici, coinvolgendo i cittadini di Rastignano, il quartiere in cui ci basiamo, gli attivisti o i gruppi politici. Abbiamo ideato un festival e un giornale chiamati FARò. Pratiche Estetiche Politiche con lo scopo di riflettere sull'intersezione tra arte e politica. Vorremmo avvicinare i due mondi, che, come vediamo spesso, si parlano con difficoltà, catturati da pregiudizi verso l'uno e l'altro.

IN CHE MODO È CAMBIATO E SI È MODIFICATO NEL TEMPO IL VOSTRO SPAZIO?

Lo spazio laboratoriale in sé non è cambiato. Rimangono gli studi per gli artisti (ne ospitiamo quattro, oltre TIST), uno spazio espositivo interno e uno esterno, luoghi di socialità. Il collettivo, invece, sta crescendo: entriamo a far parte di altre reti, attiviamo nuove collaborazioni e cominciamo a essere riconosciuti per il nostro approccio sia concettuale che visivo.

QUALI OBIETTIVI SONO STATI RAGGIUNTI RISPETTO AI PROPOSITI INIZIALI? E QUALI OBIETTIVI SONO STATI DISATTESI?

A dire il vero, non abbiamo mai posto grandi obiettivi a lungo termine. Affrontiamo la quotidianità organizzativa man mano che si presenta e consideriamo ogni singolo lavoro o progetto come un obiettivo. Siamo temporanei, lo dice il nostro nome – This Is So Temporary!



A cura di Roberto Pinto e Francesco Spampinato
 Testi di Roberto Pinto, Francesco Spampinato,
 Andrea Lissoni, Lara De Lena e Davide Da Pieve

2024
 304 pagine
 Inglese / Italiano
 Softcover, 16.5 × 22.5 cm
 ISBN 978-88-6749-624-2

Skank Bloc Bologna: Alternative Art Spaces since 1977 è un libro a cura di Roberto Pinto e Francesco Spampinato che ricostruisce la storia degli spazi espositivi non profit a Bologna dal 1977 a oggi. Che si tratti di iniziative individuali, di società cooperative o di centri sociali, gli spazi presentati in questo volume hanno contribuito alla definizione di un vero e proprio “modello Bologna”: unico nel suo genere, sia rispetto alla situazione di altre città italiane sia rispetto al panorama internazionale.

Il titolo del libro fa riferimento a una canzone del 1978 del gruppo post-punk inglese Scritti Politti, emblematica della percezione internazionale di Bologna come epicentro di agitazione politica e innovazione culturale.

Il progetto è stato il vincitore dell’undicesima edizione del programma Italian Council (2022) promosso dalla Direzione Generale per la Creatività del Ministero della Cultura.

