

## L'opera d'arte come strumento di lotta. Dentro e fuori Isola Art Center

DAVIDE DA PIEVE

Risale al 2001 la prima edizione di Isola Art Project, azione ed esposizione collettiva realizzata a Milano, nel quartiere Isola. Tale esperienza, che potremmo assimilare a quella di uno spazio occupato dedicato all'arte, differisce da altri precedenti perché nasce con l'intento di non accontentarsi della semplice presentazione di opere d'arte al pubblico ma tenta di impiegare l'arte come strumento di lotta politica e sociale. Numerosi artisti esporranno le proprie opere o verranno invitati a farlo nel corso di circa un decennio con lo scopo di fronteggiare Hines, società di costruzioni texana – subentrata nei piani precedentemente avviati da Fondazione Città della Moda di Milano –, in difesa di spazi verdi ed edifici storici della città.

L'esperimento Isola Art Project nell'arco di oltre un decennio vede coinvolti numerosi attori: abitanti del quartiere, artisti, urbanisti, architetti, imprenditori, amministrazione pubblica, società private, fondazioni e molti altri soggetti, configurandosi come interessante caso studio per mostrare come le pratiche artistiche partecipate e socialmente impegnate sconfinino per propria natura da un modo più tradizionale di intendere l'arte. Concetti e poetiche elaborati in quel contesto, come per esempio l'idea di *dirty cube* o di una pratica *fight-specific* – che svilupperemo meglio in seguito –, nascono da una profonda connessione con il quartiere e dalla volontà di difenderlo da azioni di gentrificazione e greenwashing. Possiamo cogliere la produzione artistica di Isola Art Center solo in relazione a questioni extrartistiche, al punto da rendere necessario un approccio più ampio e che sconfini rispetto a una tradizionale lettura storico artistica.

In tale contesto, concentrarsi esclusivamente sull'analisi delle opere presentate significherebbe cogliere solo una minima parte della reale natura e della forza di questa esperienza. Un'analisi delle esposizioni potrebbe forse già aiutare a sciogliere alcuni nodi critici importanti, ma è evi-

dente che, senza un'adeguata riflessione su questioni sociali, urbanistiche e politiche, non sarebbe possibile comprendere appieno la portata dell'esperienza di Isola Art Center.

Come ha rilevato lo storico dell'arte Emanuele Rinaldo Meschini nell'ambito della sua analisi della nota diatriba avvenuta tra Claire Bishop e Grant Kester nel merito della *Socially engaged art*: «non definirsi o non essere estetici non comporta l'automatico disinteresse verso l'argomento, bensì la consapevole rinuncia a tale termine» (Meschini, 2021, p. 79; Scardi, 2011). Il ridimensionamento per l'interesse dell'apprezzamento del bello è un tema già introdotto da Arthur Danto in *The abuse of beauty* pochi anni prima (Danto, 2003), per sottolineare l'importanza dell'ingresso in gioco di altri elementi che mettono un po' in crisi la critica d'arte tradizionale. Sarà poi Kester a sviluppare ulteriormente questa riflessione anche attraverso la rivista «FIELD», dedicata interamente alla critica della *Social Engaged Art*, nella quale a più riprese è adottato un approccio multidisciplinare capace di andare oltre la polarizzazione tra etica ed estetica (Field, 2015; Meschini, 2021, p. 100).

Il fulcro della discussione sta nel fatto che l'arte partecipata non può esistere senza una forte connessione con la dimensione sociale (Meschini, 2021, p. 86). Va da sé che lo storico dell'arte deve ampliare le proprie vedute e andare oltre le forme per provare a fornire nuove letture dei fatti, senza limitarsi allo studio dell'oggetto o nei confini delle discipline, ma lanciandosi nell'esplorazione di un *ecosistema culturale*, inteso nell'accezione proposta da collettivo artistico Premiata Ditta (tra i protagonisti di Isola Art Center), ovvero nel senso di ambiente «dove tutto è in relazione, territorio d'incontro, luogo senza confini geografici per una lettura trasversale delle informazioni, per l'approfondimento e la conoscenza» (s. a., 2006)<sup>1</sup>. In questo studio cercherò quindi di mettere in equilibrio una verticale ricostruzione dei fatti con un movimento più orizzontale, anche in senso geografico, cercando di «dare voce a quella tensione tra distanze che dà forma a un paesaggio» (Malabou, 2024, p. 7). Diciamo che da un punto di vista più strettamente metodologico, questo è un tentativo di esplorare l'Isola, piuttosto che di raccontarne la storia, anche sulla scia di quanto scritto nel numero inaugurale di "FIELD" da Grant Kester:

---

<sup>1</sup> Il testo citato corrisponde alla frase di apertura che era presente nella newsletter elaborata dal collettivo nell'ambito del loro progetto Undo.net.

We are less concerned here with what has become a largely sterile set of debates about the status of this work as “art,” than with determining, through the close investigation of specific projects, the ways in which power and resistance operate through a manifold of aesthetic, discursive, inter-subjective and institutional factors. This doesn't mean we aren't concerned with the artistic status of this work, only that we believe a deeper understanding of this status is unlikely to result from the crude opposition between ethics and aesthetics or singular and collective authorship that has characterized recent critical dialogue. Rather, it requires a sustained and immersive engagement with site, process and practice that is able to move fluidly from the power dynamics encoded in the physical proximity of individual bodies to the macro-political framing of local or situational gestures in the context of global neo-liberalism (Kester, 2015, pp. 3-4).

Ciò di cui parla Kester sono quelle che i sociologi chiamano procedure, ovvero sequenze di azioni codificate che regolano i comportamenti all'interno di un contesto sociale, nel nostro caso all'interno di un contesto artistico, ma pur sempre connesso alla realtà quotidiana. A tal proposito è particolarmente illuminante quanto afferma la sociologa Nathalie Heinich: “l'arte contemporanea, insomma, è diventata essenzialmente un'arte del «far parlare»: un'arte del racconto o della leggenda, un'arte del commento o dell'interpretazione (...). L'oggetto [artistico] non è più che un pretesto o, nel migliore dei casi, un catalizzatore capace di scatenare quell'insieme di azioni, parole, operazioni o riconfigurazioni dello spazio dove è l'insieme a fare opera” (Heinich 2022, pp. 63-64). In tale cornice emerge forse più facilmente l'importanza di adottare un approccio metodologico che si preoccupi dell'uso che artisti e curatori fanno dei manufatti artistici – a discapito di uno studio limitato all'oggetto – con lo scopo di provare a far luce sul modo in cui l'artista interagisce con gli elementi immateriali che lo circondano, come gerarchie o sistemi di potere. Inoltre, questa è anche l'occasione per interrogarsi sul complesso rapporto tra l'interno e l'esterno del mondo dell'arte, e per chiarire in che modo l'artista possa assumere un ruolo sociale attraverso la pratica partecipativa. Questi aspetti, infatti, non solo contribuiscono a ridefinire il profilo dell'artista nella società, ma si rivelano fondamentali nel processo stesso di creazione e di interpretazione dell'opera, in quanto attivano dinamiche relazionali e simboliche che ne determinano il senso e l'efficacia.

### *L'arte come gioco di società*

Se da questa breve introduzione emerge dal bisogno di superare i limiti del mondo dell'arte è perché, al contrario di quanto si possa pensare, il mondo dell'arte cresce entro dei confini – magari non netti, ma certamente presenti –, in una bolla di dinamiche e relazioni che apparentemente sembrano a sé stanti o autonome. Non a caso ritorna in vari studi dedicati all'arte partecipata la necessità di argomentare creando una suddivisione tra il mondo dell'arte e ciò che sta fuori di esso<sup>2</sup>.

Anche Pierre Bourdieu, che ha dedicato buona parte del suo lavoro a questioni relative all'arte, ha infatti insistito molto sulla nozione di campo (Bourdieu, 2001). Per il sociologo francese il campo è uno spazio sociale all'interno del quale si differenziano le varie attività e dinamiche sociali; quindi il campo artistico è l'ambiente entro cui si attivano e articolano tutte le questioni e le interazioni che alimentano il mondo dell'arte. Il sociologo Howard Becker, invece, inaugura una riflessione con confini un po' più labili, ma pur sempre presenti. Lo statunitense è forse il primo ad utilizzare il plurale per parlare di mondi dell'arte perché, se da un lato è evidente che l'arte cresce all'interno di logiche tutte sue, dall'altro non possiamo dimenticarci che essa è costantemente in relazione con tutto ciò che la circonda (Becker, 2012). In un'ottica più americana e probabilmente più vicina al pragmatismo di John Dewey – entrambi di fatto insegnarono all'università di Chicago –, Becker descrive i mondi dell'arte come una serie di ambienti in contatto tra loro, ciascuno dei quali però ci sembra appartenere a una propria sfera: i mondi dei tecnici che lavorano nei musei, i mondi degli artisti invitati nei musei, i mondi dei vari pubblici che frequentano musei e via dicendo. Tutti mondi a sé stanti ma al tempo stesso interconnessi in modo indissolubile tra loro come in una sorta di catena di montaggio: se una sfera si inceppa tutta la macchina non funziona più.

Evidentemente, l'arte è sviluppata, prodotta e influenzata da tutte le interazioni che accadono in seno ai mondi dell'arte, alimentando così un *gioco di società* – il cui funzionamento è stato ampiamente analizzato e teorizzato da vari studiosi (Poli, 1999; Dal Lago e Giordano, 2006; Glicenstein, 2009, 2023; Heinich, 2017, 2022) – che nel nostro caso ci aiuta a

---

<sup>2</sup> Per esempio, Meschini adotta questo paradigma mutuandolo da altri studiosi (Meschini, 2021).

svelare come l'arte possa essere letta anche attraverso analisi che vanno oltre lo studio del solo manufatto artistico.

Al contrario di quanto si possa facilmente pensare, se prendiamo per esempio gli artisti, motore indiscusso di questi mondi, essi non agiscono tutti nella stessa direzione, ma si deve piuttosto riconoscere uno spettro entro cui essi si muovono, che va dalla lubrificazione degli ingranaggi della macchina fino a coloro che mettono una pietra tra gli ingranaggi per bloccarli.

Crescendo i mondi dell'arte in una società neoliberale, questi non possono fare altro che essere ben oliati per produrre profitto. Da ciò desumiamo che, molto banalmente, saranno forse coloro che ottengono maggiori profitti a voler mantenere la macchina ben funzionante.

Chiaramente, trattandosi di mondi comunicanti tra loro, un interesse ne porta con sé degli altri creando una sorta di interconnessione di intenti. Ma questa catena di montaggio non è del tutto prevedibile – fortunatamente – e l'esperienza di Isola Art Project – ribattezzata Isola Art Center nel giro di pochi anni – è uno di quei casi in cui gli artisti intervengono proprio mettendo in discussione i meccanismi e il funzionamento di questa catena.

### *Sconfinamenti*

Se usiamo la concatenazione di mondi teorizzata da Becker per leggere la situazione di Isola possiamo notare immediatamente l'interessante cambio di ruolo del pubblico, che non è più costretto nella sfera dell'osservazione delle opere, ma al quale sono aperte le porte della partecipazione o della co-ideazione o della co-realizzazione dell'opera<sup>3</sup>.

Se prendiamo come esempio *out* (Office of Urban Transition) avviato da Bert Theis – uno degli artisti fondatori, nonché curatore del primo episodio Isola Art Project e instancabile attivista che sosterrà il progetto durante tutte le fasi – al primo piano dell'edificio della Stecca degli Artigiani, tutto ciò che viene svolto al suo interno è realizzato in ottica relazionale e co-operativa. Nel 2003 per esempio sono distribuite delle planimetrie dell'edificio della Stecca degli Artigiani e dei Giardini Confalonieri – le principali aree che il progetto di riqualificazione intendeva demolire, nel caso dell'edificio, o modificare e privatizzare, nel caso dei giardini – chie-

---

<sup>3</sup> Per una più completa analisi delle diverse modalità di partecipazione individuate dai critici d'arte negli ultimi vent'anni si veda Meschini, 2021, pp. 86-90.

dendo agli abitanti del quartiere di riempire i fogli vuoti disegnando o scrivendo i propri sogni e le proprie proposte di trasformazione. Successivamente il disegno risultante è stato appeso alla Stecca (Fight-Specific Isola, 2013, p. 88). Questa modalità di coinvolgimento non è certamente l'unica perché, essendo Isola frequentata da un ampio numero di artisti, sono molteplici gli approcci adottati. Servirebbe probabilmente molto più spazio per provare a descrivere tutte le forme di collaborazione, partecipazione o relazione innescate online e offline dagli artisti con gli abitanti del quartiere e rimandiamo alla preziosa monografia *Fight-Specific Isola* per la lettura di tutti i progetti, le attività e le azioni svolte (Fight-Specific Isola, 2013).

In questa sede mi interessa invece rilevare che a Isola la finalità non è mai solo quella di creare opere, per cui la partecipazione si verifica in azioni molto diverse tra loro, si stratifica su più livelli e si interseca su differenti piani, non soltanto in una logica progettuale volta alla realizzazione di oggetti da esposizione. Come nota Charles Esche, direttore del Van Abbemuseum di Eindhoven, nel corso di una tavola rotonda avuta nel 2011 a proposito di Isola con Bert Theis, Isabell Lorey e Gerald Raunig «[a Isola] mi colpì quello che Tania Brughera ha definito *impegno* (...). Non è un impegno a livello politico-ideologico, ma in termini di tempo e presenza» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 273), quindi un'ottica di un fare partecipato che comprendeva lo studio dei progetti proposti dai costruttori, la discussione e la rielaborazione di contro-progetti, l'organizzazione delle attività culturali, la gestione dello spazio e tutte quelle attività che un luogo del genere doveva portare con sé. A Isola, insomma, non si realizza la semplice e prevedibile concatenazione tra artista - opera - curatore - gallerista o museo - ecc., ma si verifica un tipo di collaborazione o cooperazione che tende a impiegare l'arte in modo piuttosto insolito.

Nel merito del grande progetto di rigenerazione urbana e architettonica Porta Nuova<sup>4</sup>, fortemente voluto dalla città di Milano, dichiara Bert Theis in un'intervista del 2007: «nel 2001 è stato presentato un nuovo masterplan per la zona. Quello che volevano fare era usare la strada in cui sia-

---

<sup>4</sup> Il grande progetto Porta Nuova prevedeva ampi interventi nelle zone di Garibaldi, Varesine e Isola. Tra le numerose ricostruzioni/pubblicazioni sull'argomento si vedano: Castellano, 2008; Catella e Doninelli, 2013; Catella e Molinari, 2015. Si veda anche il già citato *Fight-Specific Isola*, 2013, nel quale è presente una ricostruzione della genesi del progetto Porta Nuova. Inoltre, risulta ancora fruibile la pagina web ufficiale del progetto, archiviata al seguente link:

<https://web.archive.org/web/20120928125452/http://www.porta-nuova.com/it/home/>

mo ora (via Volturmo), praticamente senza traffico, per creare un collegamento diretto – che tagliasse in due il quartiere – fino al centro. La situazione qui impazzirebbe. Ci sarebbero migliaia di macchine ad attraversare la zona» (Kortun, 2006). È evidente che Theis non sta parlando di arte, ma la sua urgenza è quella di dover trovare il modo per proteggere il quartiere. Ciò che fa Theis è produrre, ma soprattutto usare gli oggetti artistici e appropriarsi dei meccanismi che alimentano i mondi dell'arte per sostenere e affiancare una lotta politica. Dichiara infatti nel 2011, nella medesima tavola rotonda menzionata poche righe fa: «l'unica chiara decisione era quella di inserire un progetto di arte contemporanea a lungo termine all'interno di un conflitto in atto tra gli abitanti di un ex-quartiere operaio e un progetto di sviluppo urbano di stampo neoliberista, lavorando dalla parte delle associazioni di quartiere» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 265). Per cui è chiaro che l'uso dell'arte è in una logica di lotta: le opere sono presentate in uno specifico luogo per essere usate come strumento di difesa rispetto all'idea di demolire l'edificio storico della Stecca degli Artigiani, parte del più ampio complesso dell'ex-fabbrica Brown Boveri – i cui spazi in disuso furono occupati anche alla metà degli anni Ottanta dagli allievi di Corrado Levi per la realizzazione di alcune esposizioni (Fossati, 2012). Il progetto artistico Isola Art Center nasce parallelamente alla necessità di aiutare la lotta degli abitanti del quartiere, per cui ci troviamo piuttosto di fronte a un progetto di cooperazione e collaborazione dove ciascuno mette in campo le proprie competenze. Una situazione in cui, da un lato c'è la lotta dei cittadini per il proprio quartiere, dall'altro c'è la lotta di cittadini/artisti per il proprio quartiere, i quali invitano altri artisti per supportare la causa. Quindi, sarebbe errato definire i cittadini del quartiere come semplice pubblico: non sono meri spettatori di opere, né si limitano a visitare il centro culturale. Al contrario, si trovano fianco a fianco con gli artisti e sono loro a essere supportati dai professionisti del mondo dell'arte, i quali si sono uniti alla lotta, occupando e trasformando in un centro culturale uno spazio a rischio demolizione.

L'abbattimento dell'edificio è molto probabilmente il primo problema che preoccupa gli artisti occupanti, i quali cominciano a sviluppare una vera e propria poetica d'azione e più precisamente la «codificazione di un'arte *fight-specific*, che sappia prendere forme concrete a seconda delle necessità locali» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 22) e si continua a specificare nella monografia *Fight-Specific Isola* che:

sarebbe sbagliato ricondurre queste pratiche alla cosiddetta arte comunitaria (o *community based-art*) solo perché trovano il loro contesto e oggetto di riflessione nel medesimo quartiere. L'aspetto determinante di Isola Art Center è piuttosto la sua capacità di inserimento in un contesto di conflitto urbano, dove interviene a fianco degli abitanti in mobilitazione. Il progetto, dunque, non è soltanto specifico al sito, in una sua connotazione strettamente spaziale, o relazionale, in una connotazione sociale, ma specifico alla lotta di chi lavora e vive in quel sito. Da qui lo slittamento concettuale teorizzato come definizione di una modalità operativa inedita: da arte *site-specific* ad arte *fight-specific*. Quest'ultima non si rivolge a una comunità preesistente, ma forma una nuova comunità attraverso pratiche di lotta (Fight-Specific Isola, 2013, p. 140).

Per rafforzare questo punto di vista, nelle note che accompagnano questa porzione di testo, troviamo la dichiarazione di voler prendere le distanze addirittura da testi cardine nell'ambito dell'arte partecipata come *Mapping the terrain* di Suzanne Lacy pubblicato nel 1995, proprio per sottolineare il carattere unico dell'esperienza che stava crescendo.

A questo punto è evidente che gli isolani hanno bisogno di uscire dallo spazio di finzione e rappresentazione dell'arte per incidere in modo netto nel mondo reale: come superano questi limiti? Come mettono in crisi la catena di montaggio su cui crescono i mondi dell'arte?

### Strategie

L'approccio *fight-specific* sviluppato a Isola è a sua volta composto da varie pratiche ed episodi, tutti degli ibridi tra arte e lotta, perseguite dai suoi frequentatori.

Pochi anni dopo l'avvio di Isola Art Project 1 il gruppo di artisti partecipanti cresce ulteriormente e nel 2003 nasce l'associazione di promozione sociale Isola dell'Arte. «Sono fondatori: Mario Airo, Stefano Arienti, Stefano Boccalini, Marco Brugnara, Antonella Bruzzese (A 12), Cecilia Casorati, Giulio Ciavoliello, Laura Cherubini, Emanuela De Cecco, Anna Daneri, Gabriele Di Matteo, Giacinto Di Pietrantonio, Stefano Dugnani, Eva Marisaldi, Liliana Moro, Adrian Paci, Luca Pancrazzi, Francesca Pasini, Roberto Pinto, Gianni Romano, Marco Scotini, Bert Theis, Grazia Toderi, Vincenzo Chiarandà e Anna Stuart (UnDo.Net), Giorgio Verzotti, Angela Vettese, Francesco Vezzoli, Cesare Viel, Luca Vitone. Fu nominata Presidente Grazia Toderi e Vicepresidente Bert Theis» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 96). In poche righe esprimono chiaramente i propri obiettivi: «- Occupare l'edificio della Stecca con opere d'arte permanenti; - Finanziare i ricorsi in

tribunale attraverso la vendita di opere d'arte donate dagli artisti; – Creare un gruppo di peso nazionale ed internazionale nel mondo dell'arte della cultura» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 96).

La strategia di occupare l'area di intervento con opere era già stata avviata nel 2001 dalla prima edizione di Isola Art Project, «una serie di interventi realizzati sui giardini di via Confalonieri nell'ambito di "La strada rovescia la città". *Untitled / Untilted* di Bert Theis è una palizzata lunga cento metri posta a protezione dei giardini, nel punto in cui la strada prevista li taglierebbe in due. L'opera è completata a tre moduli/panchine messi a disposizione del quartiere come aree di sosta ed è realizzata con l'aiuto di una trentina di abitanti» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 60). Altro aspetto interessante di quella prima edizione consiste nel fatto che

Legambiente Lombardia presenta la richiesta d'installazione per l'opera e ottiene un permesso di tre mesi, ma la barriera resisterà per ben sei anni. In dialogo con *Untitled / Untilted*, Stefano Boccalini installa sui giardini tre amache gialle, che compongono la *Sleepy Island*. L'intervento *Tracce* del gruppo A12 si sviluppa invece in cento punti del quartiere, in cui vengono disposti altrettanti quadrati di calce di 40 cm per lato, su cui presto s'imprimono i segni del passaggio di mezzi e persone. L'evento si conclude con un dibattito sulla *public art* presso la sede di Rifondazione Comunista al primo piano della Stecca. L'incontro è pensato per discutere con gli abitanti sul valore degli interventi artistici nello spazio urbano. Il tutto è ripreso dalla videocamera di Mariette Schiltz che documenterà meticolosamente l'evoluzione delle vicende dell'Isola fino ai giorni nostri (Fight-Specific Isola, 2013, p. 61)

Già questo primo progetto ci dà una fotografia chiara della situazione e si procede con progetti diffusi nello spazio pubblico fino al 2003, quando poi la fondazione di Isola dell'Arte porterà a un uso più stabile della Stecca, diventata ormai sede di Isola Art Center e di molte altre realtà associative del quartiere.

Nella Stecca verranno realizzati lavori permanenti da parte di Ian Tweedy, Loris Cecchini, Vedovamazzei, Luca Pancrazzi, Lilliana Moro e molti altri perseguendo l'idea di trasformare la Stecca in un Centro Culturale possessore di una collezione permanente (Isola Art Center, 2015). Inoltre lo spazio era stato pensato in continuità con Palais de Tokyo, come nudo edificio industriale che nel 2002 era stato appena rilanciato come spazio dedicato all'arte contemporanea da Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans. Secondo l'idea di *dirty cube* gli occupanti di Isola decidono di non trasformare

lo spazio industriale della Stecca in un ambiente neutro e asettico. La maggior parte dei locali viene lasciata nel suo naturale stato di conservazione, liberata soltanto da macerie e immondizie. La decisione di non nascondere il passato industriale dell'edificio, richiama fra l'altro iniziative centrali nella storia artistica dell'Isola: in particolare l'intervento *Infraform* che Gordon Matta-Clark realizzò alla Brown Boveri nel 1973 e l'occupazione artistica che ha interessato il medesimo luogo nel 1984-1985 (Fight-Specific Isola, 2013, p. 134).

Inoltre si lavora «rifiutando l'abbellimento snaturante dell'edificio occupato» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 22) per contrastare, molto probabilmente, le proposte da parte dei costruttori, i quali, trovandosi di fronte uno schieramento così compatto, sono costretti a rivedere i propri piani, ma, piuttosto che trovare il modo per lasciare intatta la Stecca, piuttosto che prendere in considerazione le numerose proposte elaborate dall'ufficio out, prova ad accontentare gli abitanti del quartiere con la costruzione di un nuovo edificio con funzione di Centro Culturale (Dazzi, 2012).

Mentre alcune delle associazioni cominciano ad accontentarsi delle proposte dei costruttori (Fight-Specific Isola, 2013), Isola dell'Arte prosegue invece con la lotta e sempre nel 2004 attiva la rassegna *Arte per l'Isola!*, una vera e propria asta pensata «con lo scopo di contribuire alle spese legali necessarie per i ricorsi al TAR degli abitanti» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 140). Furono messe all'asta opere di Patrick Tuttofuoco, Grazia Toderi, Premiata Ditta, Dadamaino, Olaf Nicolai, Marcello Maloberti, Luca Vitone, Alberto Garutti, Dario Fo e molti altri artisti<sup>5</sup>. La rassegna si svolse nella primavera del 2004 e del 2006 negli spazi della NABA – Nuova Accademia delle Belle Arti, nella quale insegnavano alcuni dei frequentatori di Isola (Fight-Specific Isola, 2013).

La necessità di creare un «gruppo di peso nazionale ed internazionale nel mondo dell'arte della cultura» è forse l'aspetto strategico più interessante tra le tre linee guida proposte da Isola dell'Arte perché è qualcosa che va decisamente oltre la comprensione o la presentazione dell'arte, ma agisce attraverso il ruolo sociale delle persone coinvolte. Certamente sono gesti piuttosto estremi e inediti quelli di realizzare delle opere in un luogo per risparmiarlo alla demolizione o di fare delle aste di autofinanziamento per pagare delle spese di tribunale, ma quello di creare un

---

<sup>5</sup> È possibile leggere un elenco più dettagliato nel vecchio sito web di Isola Art Center (Isola Art Center, 2015).

«gruppo di peso» è un modo per dare credibilità dell'azione sfruttando il ruolo degli artisti nella società.

Nonostante già nel 2004 erano pubblicati articoli dal quotidiano nazionale La Repubblica in cui si scriveva «L'Isola dell'Arte è una lobby forte e influente, ne fanno parte artisti e critici con robusti legami nazionali e internazionali: da Grazia Toderi a Giacinto di Pietrantonio, da Angela Vettese a Roberto Pinto, da Laura Cherubini a Stefano Arienti. Il progetto è credibile» (Besio, 2004), nel 2005, tra i firmatari di una delle petizioni compaiono:

il direttore editoriale di "Rolling Stone" Carlo Antonelli; i curatori Harald Szeemann, Hans Ulrich Obrist, Hou Hanru, Carlos Basualdo, Manu Park, Adelina von Furstenberg, Florian Matzner; i direttori di museo Daniel Soutif, Marie Claude Beaud, Christian Bernard, Klaus Bussmann, Jan Hoet, Jérôme Sans; una decina di galleristi tra cui Giò Marconi, Lia Rumma, Francesca Minini e Raffaella Cortese; una decina di collezionisti e artisti internazionali come Marina Abramović, Maurizio Cattelan, Thomas Hirschhorn, Marietica Potrè, Olaf Nicolai, Tobias Rehberger, Joop Van Lieshout, Richard Nonas. Considerando che si lotta contro progetti urbanistici volti a creare una fantomatica Città della Moda, è ancor più significativa l'adesione di Miuccia Prada, Angela Missoni, Alessia Bulgari e Antonio Marras (Fight-Specific Isola, 2013, p. 98-99).

Giocare sul ruolo sociale è qualcosa di molto originale perché si tratta di un riconoscimento che va oltre il valore artistico: la testata Rolling Stones o i brand di moda oppure artisti come Marina Abramović, Maurizio Cattelan e molti altri, sono già delle star a quell'epoca e mettere insieme tutti questi nomi significa cercare di amplificare e far risuonare con ogni mezzo il proprio messaggio.

A tal proposito può essere interessante analizzare anche il ruolo sociale dello spazio stesso perché, se solitamente siamo portati a intendere uno spazio occupato da artisti come un fenomeno vicino ai giovani che reclamano la disponibilità di luoghi in cui svolgere il proprio lavoro, o che si lamentano rispetto a un vuoto istituzionale, oppure che cercano nuovi spazi per emergere e presentare le proprie opere, nel caso di Isola Art Center stiamo parlando di artisti che hanno partecipato alla Biennale di Venezia anni prima di cimentarsi nell'avventura di Isola e che, in generale, sono già dei professionisti riconosciuti dal mondo dell'arte a tutti gli effetti. Per cui è ancora grazie al ruolo sociale degli artisti che possiamo identificare Isola Art Center come qualcosa di diverso e molto più articolato di un *artist run space*. Già Bert Theis specificava che Isola Art Center

«non è nemmeno un *artist run space*. Difatti non c'è né un direttore, né un curatore che abbia l'ultima parola sul programma o sui progetti che vengono realizzati. Il processo decisionale è orizzontale e rizomatico» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 273). Ma ai miei occhi Isola Art Center è qualcosa di diverso soprattutto perché gli artisti e i curatori che la frequentano non hanno bisogno di un *artist run space*.

Per provare a definire Isola Art Center è forse più calzante l'idea di "infrastruttura di resistenza" proposta da Jeff Shantz, ovvero di «infrastrutture organizzative che potessero preparare il terreno per una vera e durevole, alternativa» (Shantz, 2009 e 2013). Ed è interessante notare che nel 2004 – anno in cui entra in gioco la società americana Hines, la cui filiale milanese è presieduta da Riccardo Catella, Stefano Boeri, architetto incaricato di progettare alcuni edifici che sarebbero sorti sulle macerie della Stecca, dichiarava al Corriere della Sera di aver incluso nel suo progetto la costruzione di una nuova Stecca in un articolo intitolato *Uno spazio per i ragazzi* (Boeri, 2004, p. 45), senza comprendere o tralasciando volutamente che Isola Art Center era molto probabilmente qualcosa di molto più ibrido e particolare: centro culturale, museo, spazio di progettazione, sede di assemblee di quartiere, centro nevralgico per l'arte e la lotta politica del quartiere e molto altro, tutto nel medesimo tempo. Un'infrastruttura di resistenza, appunto.

In Germania e negli Stati Uniti gli spazi alternativi venivano istituzionalizzati e trasformati in sedi distaccate di musei (Biesenbach e Funcke, 2019), oppure in sedi di Biennali (News Editor, 2018) proprio per l'importanza storica che questi luoghi hanno avuto sul territorio (Poli, 2018). A Milano, invece, parallelamente, lo spazio culturale in cui si raccoglieva un quartiere e che già predisponeva di una collezione permanente è stato destinato alla demolizione per essere rimpiazzato da grattacieli e da un nuovo parco pubblico. Progetti che ancora oggi fanno discutere, sia perché si trovano facilmente online annunci per l'acquisto degli appartamenti all'interno del Bosco Verticale, seminando il sospetto che buona parte di quegli edifici siano tutt'oggi ancora vuoti o invenduti (Immobiliare, 2024), sia perché i giardini Gonfalonieri, preesistenti alla rigenerazione, sono stati trasformati in un parco pubblico sorvegliato nel quale sono oggi presenti dei cartelli che recitano: «La presente area costituisce proprietà privata ad uso pubblico [...]». A posteriori, vedere che Hines nel 2015 ha venduto l'intero blocco a un fondo del Qatar (Finizio, 2015), dà ragione agli attivisti di Isola e ulteriore prova delle finalità prettamente speculative del progetto, spesso mascherate con strategie di

marketing volte a ribaltare diametralmente la situazione. Infatti, una volta avviati i cantieri, è la stessa Hines a fare un uso strumentale della partecipazione o del coinvolgimento dei cittadini appropriandosi degli slogan degli attivisti, svuotandoli completamente di senso (Fight-Specific Isola, 2013, p. 184 e 367).

In tale situazione risulta purtroppo cruciale la sordità dell'amministrazione pubblica milanese che, piuttosto che ascoltare i suoi cittadini, persegue quello che è stato definito fenomeno delle *Disney city* (Villani, 2008, pp. 37-40), ovvero di città intese come luoghi incantanti delle favole, dove si vive bene e accadono solo cose belle: «se è solo grazie a Cenerentola Biancaneve, Topolino, Paperino e Frozen che si riescono a vendere pupazzetti e camere d'albergo a peso d'oro in un luogo di per sé insignificante e generico come Disneyland, un'analogia produzione di immaginario viene mobilitata dal capitale quando decide di valorizzare spazi e paesi considerati non abbastanza appetibili» scrive Lucia Tozzi nel suo ultimo libro *L'invenzione di Milano* (Tozzi, 2024, pp. 17-18). Ed è su questa produzione di immaginario in cui si vuole massimizzare il bene in continuità con il pensiero filosofico utilitarista (Reichlin, 2013) – dimenticandosi di considerare anche i voleri di alcune minoranze – che lavora la città di Milano in quegli anni, sulla scia dell'effetto Bilbao, ovvero in linea con quel processo in cui la costruzione di architetture spettacolari contribuisce al rilancio economico di una città (Rizzo, 2012).

Nonostante il duro colpo dell'abbattimento della Stecca avvenuto nel 2007 gli isolani proseguono nella loro missione di difesa del territorio: Bert Theis e Isola dell'Arte denunciano Hines per danneggiamento opere d'arte e appropriazione indebita – azione legale che purtroppo non portò a nulla – e, sempre nel 2007, riprende piede un elemento che fin dagli inizi fa parte di Isola Art Project, l'idea di *dispersed center*, ovvero di una azione artistica disseminata e per l'appunto dispersa, diffusa nel quartiere. Tale nozione, derivata da quella di *dispersed museum* coniata da Charles Esche, «permette di considerare il centro d'arte non come spazio fisico, ma come attitudine di mente e corpo» dichiara Theis (Fight-Specific Isola, 2013, p. 22). In questo modo c'è quindi uno spostamento dal *dirty cube* verso l'idea di uno spazio che non ha confini fisici, ma che si avvale dell'ospitalità di «luoghi amici nel quartiere, come negozi, bar, ristoranti, librerie, associazioni culturali e spazi privati» (Fight-Specific Isola, 2013, p. 276) dando l'opportunità a Isola di essere percepita realmente come un tutt'uno con il quartiere. Esempio pratico di questo approccio sono le prime edizioni di Isola Art Project, ma anche il progetto *Isola Rosta* di cui

verranno svolte più edizioni a partire dal 2007. Nel primo episodio di *Isola Rosta*, in collaborazione con l'associazione Isola Punto, sono le saracinesche messe a disposizione da Isola Punto a essere usate come spazio espositivo (Associazione culturale Punto Rosso, 2007).

La lotta *fight-specific* oltre a disseminarsi all'interno del quartiere in realtà comincia ben presto a diffondersi ed estendersi anche al di fuori della provincia milanese. Già dal 2003 Isola Art Center è invitata a esporsi, a presentarsi al di fuori dei propri spazi: *Isola (art) Project Milano* è un'esposizione che si tenne nell'ambito del ciclo *Fragments d'un discours italien* al Mamco di Ginevra. In tal modo è andata avanti per tutta la sua esistenza: nel 2004 partecipa a *Selfurbanization 4*, esposizione tenutasi alla 5° Biennale di Gwangju ed è invitata alla Galleria Rossana Ciocca di Milano per l'esposizione: *Out-put*, una mostra dedicata alla presentazione dell'ufficio out. Successivamente Isola è ospitata da Fondazione Sandretto, da Assab One, da Castelo e Parco dell'Acciaio; parteciperà nel 2009, alla Biennale di Tirana, al Kunstraum Lakeside di Klagenfurt (Austria), giusto per citare alcune delle più importanti esposizioni. Documenti, opere, progetti sono presentati anche al di fuori del contesto in cui si svolge la lotta come un nucleo che ripercorrere le tappe di un conflitto condotto da una comunità seguendo una poetica del *fight-specific*, quasi fosse l'intera esperienza di Isola un'opera d'arte.

### Conclusioni

Andare oltre l'analisi delle opere esposte, svolgere un'indagine dell'intero ecosistema in cui si sviluppa il progetto Isola e dare rilievo agli sconfinamenti disciplinari che lo studio di tale esperienza richiede, rappresenta non solo un metodo di lettura spesso sottovalutato dalla critica d'arte, ma fornisce un punto di vista attraverso cui è possibile cogliere e sciogliere maggiori complessità, permettendoci di afferrare come l'intervento dell'artista tra le dinamiche e le gerarchie di potere si leghi in modo indissolubile con la le forme della sua produzione.

Al di là degli aspetti etici e delle questioni morali che potrebbero orientare l'analisi verso la valutazione di quale tra queste due posizioni sia più giusta o più discutibile, si intende rilevare la necessità di un ampliamento del campo di ricerca per l'apertura di nuovi orizzonti. Inoltre, è grazie all'utilizzo di uno sguardo sociologico che abbiamo potuto mettere in evidenza la difficile missione di tenere gli artisti bloccati dentro un mondo o un sistema che questi ultimi, per forza di cose, cercheranno sempre

di mettere in crisi. Spesso è l'artista stesso a svolgere un ruolo paradossale, in quanto da un lato mette in crisi le gerarchie criticandole, dall'altro è per lo più grazie a esse che il suo lavoro è legittimato, andando così ad alimentare proprio quelle logiche che vorrebbero cambiare. Tali aspetti, anche se esterni all'opera d'arte, sono comunque cruciali perché inevitabilmente influiscono sulla percezione stessa del manufatto artistico.

Anche attraverso il caso di Isola osserviamo un'inevitabile oscillazione tra lo stare dentro e il fuori dai mondi dell'arte, la necessità di abbattere i confini dell'arte (producendo opere *fight-specific* per sostenere una lotta politica) che, al contempo, ha bisogno di essere legittimata da quest'ultimo (la necessità di creare un "gruppo di peso"). Forse è proprio per questo che la critica deve sondare non solo gli oggetti, ma anche tutto ciò che sta tra di essi perché questa oscillazione è destinata a ripetersi all'infinito in quanto il confine non può essere abbattuto, altrimenti l'arte perderebbe la sua esclusività e la sua autonomia. Evidentemente, perdere l'esclusività per l'arte non implicherebbe solo un cambiamento di paradigma, ma la messa in crisi di tutta una serie di interessi finanziari, i quali non possono fare altro che cercare di alzare il più possibile i confini del mondo dell'arte. Nella concezione occidentale di arte, la possibilità di non poterla definire in modo assoluto fa parte proprio di quel gioco che la rende esclusiva e bene di lusso. A questo punto dobbiamo però domandarci: se l'arte muta per sua natura perché dovrebbero restare invariate le prospettive che la studiano? Isola rappresenta un ottimo caso per sottolineare la necessità di sguardi e metodologie aperte e transdisciplinari, ma è anche un'esperienza attraverso cui è possibile cogliere un ulteriore passo verso l'assottigliamento della barriera che separa il mondo dell'arte dal mondo reale.

In continuità con il pragmatismo di John Dewey, osservare un'opera d'arte non significa limitarsi alla descrizione di un oggetto, ma significa dover osservare tutte le relazioni che essa intrattiene con l'ambiente (Dewey, 2020). Perseguire un'interpretazione prettamente estetica dell'arte significherebbe non considerare l'ambiente, l'ecosistema o le interazioni tra soggetti che alimentano mondi anche attraverso giochi di potere, processi di gentrificazione, greenwashing e quant'altro. Solo attraverso la comprensione di tali dinamiche possiamo afferrare interamente esperienze come quella milanese di Isola Art Center, un progetto che ha saputo costruire, sostenere e lottare grazie all'elaborazione di nuovi modi dell'agire artistico.

Ciò significa che la critica d'arte, a mio avviso, deve cominciare a occuparsi di interi ecosistemi, senza tralasciare la fondamentale lezione impartita dall'americano John Dewey, relativamente noto in Italia visto il suo raro impiego negli studi di storia dell'arte – molto probabilmente disprezzo anche da una lettura ideologica dell'americano che, purtroppo, ha offuscato la forza e il carattere innovativo della proposta (Bellatalla, 1999). Sarebbe invece utile tornare a riflettere sulle sue proposte anche perché permetterebbe di mettere in equilibrio la verticalità delle tradizionali ricostruzioni storiche, con l'orizzontalità dell'esplorazione di un ambiente.

Forse è solo esplorando i contesti in cui sono presentate le opere d'arte che è possibile comprendere fino in fondo il lavoro degli artisti, i quali non possono più essere considerati come semplici geni o semplici "produttori di opere". La critica dovrebbe essere la prima a cominciare a considerarli in modo meno romantico, ovvero come persone che agiscono anche in ragione di tutta una serie di meccanismi che alimentano i mondi dell'arte. Il caso di Isola ci insegna molto bene che l'artista può scegliere di accettare un incarico e prendere parte a un processo di greenwashing, oppure può scegliere di difendere un'area della città da un processo di greenwashing. È inevitabile che questi aspetti di contorno contribuiscono tanto quanto le forme a restituire un'esperienza estetica di un certo tipo.

## Bibliografia

Associazione culturale Punto Rosso (2007), *Isola Rosta Project 1*, "Undo.net", 28 ottobre, disponibile da: <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/61400>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Becker, H. (2012), *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna.

Bellatalla, L. (1999), *John Dewey e la cultura italiana del Novecento*, ETS, Pisa.

Besio, A. (2004), *L'Isola del futuro*, "La Repubblica", 4 febbraio.

Biesenbach, K., Funcke B. (2019), *MoMa PS1: a history*, The Museum of Modern Art, New York.

Boeri, S. (2004), *Uno spazio per i ragazzi*, "Il Corriere della sera", 8 aprile.

Bourdieu, P. (2001), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.

Castellano, G. (2008), *Diari in attesa. Nuove geografie urbane: Garibaldi-Isola-Varesine-Milano parte prima*, Officina Libraria, Milano.

Catella, M., Doninelli, L. (2013), *Milano si alza: Porta Nuova, un progetto per l'Italia*, Apogeo, Milano.

Dal Lago, A., Giordano, S. (2006), *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Il Mulino, Bologna.

Dazzi, Z. (2012), *Isola, la Stecca degli artigiani riapre la sua officina dell'arte*, in "La Repubblica", 28 luglio, disponibile da: [https://milano.repubblica.it/cronaca/2012/07/28/news/isola\\_la\\_stecca\\_degli\\_artigiani\\_riapre\\_la\\_sua\\_officina\\_dell\\_arte-39860468/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2012/07/28/news/isola_la_stecca_degli_artigiani_riapre_la_sua_officina_dell_arte-39860468/), ultima consultazione 19 luglio 2024.

Dewey, J. (2020), *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano.

*Fight-Specific Isola. Arte, Architettura, Attivismo e il Futuro della Città* (2013), Archive books, Berlino

Finizio, M. (2015), *Al fondo del Qatar tutti i grattacieli di Milano Porta Nuova: il progetto vale 2 miliardi*, "Il sole 24 ore", 27 febbraio, disponibile da: [https://st.ilsole24ore.com/art/notizie/2015-02-27/a-fondo-qatar-tutti-grattacieli-milano-porta-nuova-122532.shtml?uuid=ABVD2c1C&refresh\\_ce=1](https://st.ilsole24ore.com/art/notizie/2015-02-27/a-fondo-qatar-tutti-grattacieli-milano-porta-nuova-122532.shtml?uuid=ABVD2c1C&refresh_ce=1), ultima consultazione 19 luglio 2024.

Fossati, F. (2010), *Una storia parziale degli ARTIST-RUN SPACES dal 1858 in-sino a' tempi nostri*, Isuu, disponibile da: [https://issuu.com/francescofossati/docs/artist\\_run\\_spaces](https://issuu.com/francescofossati/docs/artist_run_spaces), ultima consultazione 19 luglio 2024.

Glicenstein, J. (2009), *L'art : une histoire d'expositions*, PUF, Paris.

Glicenstein, J. (2023), *Insaisissables valeurs, L'économie en trompe-l'œil de l'art contemporain*, Hermann, Paris.

Heinich, N. (2017), *Des valeurs. Une approche sociologique*, Gallimard, Paris.

Heinich, N. (2022), *Il paradigma dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano.

Immobiliare (2024), *Annuncio*, disponibile da: <https://www.immobiliare.it/annunci/112359425/>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Isola Art Center (2015), *Isola Collezione*, disponibile da: <https://isolartcenter.undo.net/index.php?p=1131987204&i=1159788601>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Kester, G. (2015), *Editorial, "Field"*, estate, disponibile da: <https://field-journal.com/wp-content/uploads/2015/05/FIELD-01-Kester-Editorial.pdf>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Kortun, V. (2006), *Un progetto artistico «fight specific» Intervista a Bert Theis su Isola Art Center, "Operaviva"*, disponibile da:

<https://operavivamagazine.org/un-progetto-artistico-fight-specific/>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Lacy, S. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle.

Malabou, C. (2024), *Al ladro! Anarchismo e filosofia*, Elèuthera, Milano.

Meschini, E. R. (2021), *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis, Milano.

Catella, R. K., Molinari L. (2015), *Milano Porta Nuova: l'Italia si alza*, Skira, Milano.

News Editor (2018), *10th Berlin Biennale Announces Venues*, "Biennial Foundation", 9 marzo, disponibile da: <https://www.biennialfoundation.org/2018/03/10th-berlin-biennale-announces-venues/>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Poli, F. (1999), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari.

Poli, V. (2018), *Ecco come sarà la prossima Biennale di Berlino. Le prime anticipazioni*, "Artribune", 18 marzo, disponibile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/03/anticipazioni-biennale-berlino/>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Reichlin, M. (2013), *L'Utilitarismo*, Il Mulino, Bologna.

Rizzo, A. (2012), *Effetto Bilbao*, Idea books, Viareggio.

S.a. (2006), *P.P.P. Premiata Ditta s.a.s. "Juliet"*, Anno 26, n. 127, aprile, disponibile da: <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1149708322>, ultima consultazione 19 luglio 2024.

Scardi, G. (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Allemandi, Torino.

Shantz, J. (2009), *Re-building Infrastructures of Resistance*, "Socialism and Democracy", vol. 23, n. 2, pp. 102-109.

Schantz, J. (2013), *Commonist Tendencies: Mutual Aid Beyond Communism*, Punctum books, New York.

Tozzi, L. (2024), *L'invenzione di Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, Cronopio, Napoli.

Villani, T (2008), *Milan: Conflits autour de la requalification du quartier Isola Garibaldi*, "Urbanisme", n. 358, gennaio-febbraio, disponibile da: <https://isolartcenter.undo.net/download/1205156417.pdf>, ultima consultazione 19 luglio 2024.