

IN CONTEMPORANEA

**La collezione della Fondazione per
l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT
per Torino e il Piemonte**

A cura di Marcella Beccaria ed Elena Volpato

PRINP EDITORE

Sommario

Premessa Antonio Maria Marocco p. 15	Seconda Parte. Per un sistema dell'arte contemporanea. Conversazione con Andrea Bellini e Beatrice Merz co-direttori del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea e Danilo Eccher direttore della GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Marcella Beccaria ed Elena Volpato p. 47
Premessa Fulvio Gianaria p. 17	Immaginare il futuro: i dieci anni di attività della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT. Conversazione con i membri del Consiglio Fulvio Gianaria, Franco Amato, Matteo Viglietta, Massimo Broccio Marcella Beccaria ed Elena Volpato p. 57
Il progetto Arte Contemporanea della Fondazione CRT: un impegno politico e culturale Giovanni Ferrero p. 19	Schegge per una storia della collezione. Dalla parte di uno dei (due) musei: il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea Marcella Beccaria p. 63
Un nuovo modello di mecenatismo culturale. Intervista a David Ross Marcella Beccaria p. 23	Per una maggiore ricchezza del discorso storico sull'arte: le scelte acquisite per la GAM Elena Volpato p. 71
Una relazione di fiducia. Conversazione con Carolyn Christov-Bakargiev Marcella Beccaria ed Elena Volpato p. 27	
Una collezione, due musei. Prima Parte. Gli intenti e il metodo. Conversazione con Manuel J. Borja-Villel, Rudi Fuchs, Sir Nicholas Serota, Comitato Scientifico della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT p. 31	

Premessa

Una raccolta d'arte privata messa a disposizione di tutti: questo è il fine che sostiene il progetto della nostra Fondazione per l'Arte della Cassa di Risparmio di Torino.

Da ormai dieci anni, un'intensa attività acquisitiva ha consentito di dotare i due importanti musei del territorio, il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea e la GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, di numerose opere di alta qualità destinate ad integrare le loro collezioni permanenti.

Impegnare le proprie risorse a beneficio del territorio è il compito primario di una fondazione di origine bancaria e finalizzare questo impegno al rafforzamento dei centri espositivi d'arte moderna e contemporanea svela la convinzione che tale indirizzo possa da un lato potenziare il tessuto culturale della comunità e dall'altro sostenere il livello di eccellenza e la capacità di richiamo che le istituzioni più rappresentative del sistema hanno raggiunto.

Al doveroso scopo di sottoporre al giudizio pubblico l'esito del lavoro svolto, si è ritenuto di pubblicare in catalogo i lavori della nostra collezione organizzati e raccontati in questo volume da Marcella Beccaria e Elena Volpato, curatrici presso i rispettivi musei, e da tutti coloro che hanno, a vario titolo e nei vari anni, collaborato alla realizzazione del progetto.

Per quanto ci riguarda possiamo garantire che il progetto continuerà in futuro a svilupparsi, anno per anno, come momento essenziale di un disegno complessivo che tende ad avvicinare l'arte al pubblico e il pubblico all'arte: nella convinzione che quest'ultima assolverà, e giova ribadirlo proprio in questi tempi, ad una funzione sociale insostituibile.

Fulvio Gianaria

Presidente
Fondazione per
l'Arte Moderna e
Contemporanea – CRT

Il progetto Arte Contemporanea della Fondazione CRT

Un impegno politico e culturale
Giovanni Ferrero

Mi sono occupato di arte contemporanea perché il rapporto con la creatività contemporanea, impersonata da singole figure forti, in diverse occasioni è stato la condizione essenziale per realizzare progetti di valenza politica e culturale.

La prima occasione si è verificata al tempo in cui ero Assessore Regionale alla Cultura: si trattava di realizzare al Castello di Rivoli, una delle residenze sabaude — quella che dopo l'assedio di Torino era stata scelta dai Savoia quale nuova reggia, sede di un potere politico che sfidava la Francia e le nazioni Europee — un progetto che chiamasse gli artisti viventi dell'Europa a caratterizzare in modo originale e unico un cantiere non finito e poi abbandonato.

Forte era la presenza degli artisti italiani, grandioso il progetto espositivo di Fuchs messo in atto con *Ouverture*. Purtroppo, nonostante alcuni isolati tentativi, questo progetto di collezione fu appena avviato e in sostanza la collezione sognata con *Ouverture* non diventò mai realtà. Questo progetto fu ripreso con determinazione ed impegno da Ida Gianelli,

direttore del museo dopo Rudi Fuchs. Sono certo che l'attuale direzione del Castello saprà proseguire l'opera nelle mutate condizioni.

La seconda occasione si presentò quando ricoprivo l'incarico di Assessore comunale alle Grandi Infrastrutture: si trattava di dare il rilievo dovuto al più grande cantiere in atto nella città, il passante ferroviario. La cosiddetta sistemazione superficiale mi sembrò richiedesse un progetto artistico unitario, compatibile con le caratteristiche dell'infrastruttura. Rudi Fuchs, coadiuvato da Cristina Mundici e in stretto rapporto con l'Ing. Ilario Signoretti, responsabile tecnico per la Città di Torino dei lavori del Passante e della Metropolitana, presentò una ipotesi magnifica, una collezione di arte nel nuovo grandioso asse urbanistico della città.

Nino Castagnoli, direttore della GAM, lo presentò con una mostra nel suo museo che destò grande interesse artistico, urbanistico e culturale, e la Città ne avviò la realizzazione, che spero non venga interrotta nonostante le attuali pesanti difficoltà finanziarie dei comuni del nostro Paese, assai rilevanti per la città di Torino. La terza volta accadde quando un gruppo di collezionisti ed

estimatori dell'arte contemporanea operanti in Torino, il Gruppo Arte Giovane, suggerì alla Fondazione CRT, di cui ero Consigliere di Amministrazione e che partecipava alla gestione del Castello di Rivoli dai tempi in cui il prof. Filippi era presidente della Banca CRT, di acquisire una parte della collezione di artisti dell'Arte Povera di proprietà di Christian Stein, che trasferiva la sua galleria da Milano a Torino. La Fondazione chiese a Ida Gianelli e a Nino Castagnoli, nel loro ruolo di direttori dei nostri musei – affiancati da Sir Nicholas Serota, direttore di Tate, David Ross, direttore del Museum of Modern Art di San Francisco e Rudi Fuchs, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam – di proporre un corpus di opere da destinare alla pubblica fruizione presso le sedi dei due musei, Rivoli e GAM. Si sarebbe così assicurata una presenza, sia pur tardiva, degli artisti torinesi ormai internazionalmente affermati nelle collezioni pubbliche della città e si sarebbe avviata una positiva dialettica e collaborazione tra i due musei metropolitani che si voleva rafforzassero il loro ruolo al fine di costituire il più importante polo dell'arte contemporanea in Italia. Il successo dell'operazione fu sancito in occasione della presentazione dell'acquisizione nel Salone degli Svizzeri di Palazzo Reale.

Da una intuizione e dalla capacità giuridica e organizzativa di Giovanni Ciarlo, allora Segretario Generale della Fondazione CRT, nacque l'idea di costituire una Fondazione strumentale per l'Arte Moderna e Contemporanea che avesse lo scopo di stimolare la collaborazione tra GAM e Rivoli attraverso la costruzione di una collezione ben integrata con quella dei musei e a disposizione per gli allestimenti permanenti degli stessi e per le mostre temporanee organizzate dai loro direttori in spazi idonei, nei musei, in Italia e a livello internazionale. L'operazione, che utilizzava i fondi destinati alle erogazioni, innescava però un innovativo processo di capitalizzazione, favorendo un sistema pubblico più forte e capace di attivare autonome dinamiche di mercato, una attività mirata che stimolasse anche le iniziative (penso alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, alla Fondazione Merz, al Filatoio Rosso di Caraglio, alla Fondazione Pistoletto di Biella) delle altre istituzioni nel frattempo sorte. Era la prova che importanti collezioni pubbliche, costruite organicamente sulla base di un progetto culturale, aumentano la capacità autonoma di produzione rendendo meno necessaria la pulsione verso l'acquisizione di mostre "di importazione".

Un polo di produzione culturale aumenta l'attrazione verso i giovani artisti e rende un territorio luogo di elezione per la produzione di arte e cultura, che molto più della tecnologia è alla base di modelli economici vincenti.

L'impegno per l'arte contemporanea non nasce nel mio caso né da passione di collezionista né da una specifica competenza professionale, ma dalla convinzione che la politica sia la più alta forma di attività intellettuale e abbia il compito di favorire con azioni specifiche e ad elevato moltiplicatore, il manifestarsi delle energie presenti nella società; l'arte ha in particolare il vantaggio di offrire modelli e suggestioni che anticipano sul più agile terreno della cultura le possibilità di sviluppo dell'economia. E le azioni specifiche costituiscono stimolo per un'attività amministrativa, di buon governo, che è indispensabile per la gestione di sistemi sociali così complessi quali quelli in cui viviamo, e metro di misura ed elemento di speranza per gli individui, sottraendola, almeno in parte, ad una sempre meno produttiva ricerca di facile consenso. La scelta di costringere chi dirige le attività culturali a sedimentare in collezioni permanenti l'attività di scouting e le più originali anticipazioni sulle tendenze della cultura contemporanea dà un forte canone di moralità al proprio agire perché sottopone

al severo giudizio – e si spera, all'apprezzamento di chi verrà – l'impiego che si è fatto delle sempre più scarse risorse disponibili. Questa attenzione alle conseguenze di lungo termine delle proprie erogazioni, rifuggendo alla più facile funzione di bancomat compiacente, è costitutivo dell'identità delle Fondazioni ex bancarie, e ne giustifica l'esistenza.

Giovanni Ferrero È stato il primo Presidente della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT. Attualmente è Vice Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Torino e Vice Presidente della Fondazione Sviluppo e Crescita – CRT. Nel settore pubblico, è stato Assessore all'informatica e ai progetti strategici della Città di Torino (1993-1997); Responsabile delle politiche culturali e formative della Regione Piemonte (1980-1985); Presidente della V commissione (cultura, istruzione, sanità, ecc.) del Consiglio Regionale (1975-1980). Giornalista pubblicitario ed esperto in materia di beni culturali e dello spettacolo, conta su una consolidata esperienza nella gestione di progetti complessi, tra cui la costruzione del primo Museo di Arte Contemporanea in Italia al Castello di Rivoli e la Presidenza dell'Accademia Albertina di Torino.

Un nuovo modello di mecenatismo culturale

Intervista a David Ross

Marcella Beccaria

Marcella Beccaria Negli Stati Uniti — dove ha lavorato come direttore di importanti istituzioni, quali l'ICA, Institute of Contemporary Art di Boston, il Whitney Museum di New York e il SFMOMA, San Francisco Museum of Modern Art — c'è una tradizione di filantropia verso le arti. Collezionisti privati come J. Pierpont Morgan, Peggy Guggenheim e i Rockefeller hanno contribuito alla creazione di musei e hanno donato raccolte di altissimo valore, secondo una consuetudine che continua ai giorni nostri.

Malgrado la presenza nel nostro Paese di alcuni collezionisti importanti, impegnati nei confronti della collettività, questa predisposizione non sembra però appartenere alla cultura italiana odierna. Quali sono, secondo lei, le ragioni storiche di questa differenza?

David Ross I modelli di mecenatismo che si sono manifestati negli Stati Uniti durante gli anni Sessanta del secolo scorso, hanno consentito ai musei americani d'arte di sviluppare le loro collezioni a livelli senza precedenti; certamente per la pura quantità, ma anche e soprattutto per l'apporto di donazioni di grande qualità. L'idea di fondo è costituita dagli incentivi fiscali che consentono ai collezionisti di dedurre dal loro imponibile il valore di stima di opere conservate per un periodo di tempo ragionevolmente lungo. Idea benefica per i musei (che hanno ricevuto le donazioni), per gli artisti e i mercanti d'arte (messi in condizione di aumentare significativamente il loro giro d'affari), per i collezionisti lungimiranti (ripagati in un certo senso per il loro sostegno ad artisti giovani e mai saggianti) e, alla fine, per il patrimonio artistico nazionale (dal momento che i musei erano continuamente arricchiti).

Questo ha favorito la competizione tra collezionisti e musei (sempre con generale vantaggio), e ha creato un clima d'incoraggiamento alle aspettative di molti nel considerare il lavoro di artista adatto a mantenere un decente tenore di vita (questo potrebbe anche comportare aspetti negativi).

In Italia, ho sempre constatato che i ricchi sentono la necessità di nascondere la loro prosperità, sia per una tradizione di riserbo, sia in conseguenza di ciò che credo essere una legittima paura delle autorità fiscali italiane. Poiché il governo italiano non ha creato incentivi alle donazioni — sembra anzi che sia avvenuto il contrario — non c'erano sostegni finanziari alle donazioni e, con poche straordinarie eccezioni, il possesso di una cospicua collezione era visto come una vanità inutilmente pericolosa.

I modi in cui il conte Panza è stato capace di destreggiarsi nel sistema sono altrettanto leggendari del suo occhio e della sua voglia di acquisire. L'affermarsi della notevole Fondazione Sandretto Re Rebaudengo è un'altra recente eccezione alla regola. Ad ogni modo, negli anni passati lavorando con la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT e visitando collezioni in Italia e dintorni, ho constatato che ci sono moltissime grandi collezioni che

sono strettamente private, e i cui proprietari non hanno alcuna intenzione di donarle a istituzioni pubbliche. Così, a meno che non intervenga un rinnovamento culturale prodotto in parte da un cambiamento nelle politiche fiscali del governo, i musei pubblici italiani cresceranno solamente con l'intervento di miracoli come quello prodotto dai nostri amici della Fondazione.

MB Lei ha fatto parte del Comitato fino al 2009. Pensa che il progetto culturale della CRT — questa idea di costituire una collezione e di renderla disponibile a due musei — possa stabilire un precedente in Italia e all'estero?

DR La collaborazione promossa dalla munificenza (e dal pensiero autenticamente lungimirante) della CRT si offre come un evento unico non soltanto in Italia, ma in tutto il mondo dell'arte. Naturalmente in giro per l'Italia ci sono fondazioni private e aziendali generose, e ci sono “quasi fondazioni” come gli spazi espositivi gestiti a Venezia da Pinault, ma in nessun altro caso si è costituita una fondazione per creare in équipe una collezione da accrescere e usare nell'interesse culturale e didattico di una regione. Posso affermare che, orgogliosi come eravamo tutti di giocare un ruolo nel progetto

CRT, in segreto eravamo spesso un pizzico invidiosi. Onestamente, la condivisione di collezioni è la strada del futuro, e quando una istituzione non solo promuove l'idea, ma finanzia la sua realizzazione allora si tratta di una situazione davvero speciale. A molti musei piacerebbe impegnarsi in simili collaborazioni, e qualcuno lo fa. Per esempio, quando ero al SFMOMA, si collaborava nelle acquisizioni con il Walker Art Center di Minneapolis. Un altro esempio è il caso di Tate, MoMA e SFMOMA che collaborano ad una collezione di video d'artista a gestione comune.

MB Costruire una collezione è un atto di responsabilità sociale. Che tipo di pubblico aveva in mente il Comitato, e in direzione di quale utenza è stata avviata la raccolta? In qualità di curatore di museo, mi chiedo spesso come bilanciare le aspettative locali nei confronti di quelle internazionali e se sia corretto pensare a due diverse utenze oppure semplicemente a un solo pubblico.

DR Il museo è uno strumento sociale. Questo è del tutto evidente. Serve anche per il confronto di valori e idee, come diceva con tanta eleganza il mio amico Homi Bhabha. Abbiamo inteso il nostro incarico presso il Comitato Scientifico come un

sostegno ai direttori e ai curatori dei due musei dei quali la CRT andava a sostenere l'attività di raccolta. Abbiamo riconosciuto che entrambi i musei avevano capito la sfida di costruire nuove relazioni con le utenze esistenti, ampliando il pubblico verso l'arte moderna e contemporanea. E poi eravamo molto contenti di sostenere l'idea che le collezioni servano come fonte di orgoglio locale, regionale e nazionale dal momento che questo particolare tipo di orgoglio (non diversamente dall'aver una squadra di calcio vittoriosa) costruisce un senso di comunità e comunanza che, alla fine dei conti, è buono per tutti.

David A. Ross Nel 1971 è stato il primo curatore di video arte al mondo, carica tenuta all'Everson Museum of Art di Syracuse, New York. La sua carriera museale ha compreso incarichi di curatela e amministrativi al Long Beach Museum of Art e al Berkeley Art Museum, nonché di direzione all'ICA di Boston, al Whitney Museum of American Art, e al SFMOMA. Ross ora presiede il programma di pratica artistica del Master of Fine Arts e insegna alla School of Visual Arts di New York, lavora come curatore indipendente e tiene conferenze nelle università e nei musei di tutto il mondo.

Una relazione di fiducia

Conversazione con Carolyn Christov-Bakargiev

Marcella Beccaria ed Elena Volpato

Elena Volpato Lei è stata capo curatrice presso il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea dal 2002 al 2008. Qual è stata l'incidenza del progetto per l'arte moderna e contemporanea della Fondazione CRT nell'ambito della sua attività curatoriale? Ha avuto occasione di organizzare mostre che prendessero spunto da nuovi acquisti di opere o di assicurare nuovi ingressi in collezione in concomitanza con la realizzazione di esposizioni? Quanto ritiene importante in generale l'esistenza di un legame progettuale tra le mostre temporanee e la collezione nell'identità di un museo d'arte contemporanea?

Carolyn Christov-Bakargiev

Il legame tra la programmazione delle mostre e la collezione nell'identità di un museo è un legame importante e necessario. Nel caso del mio programma al

Castello di Rivoli, le acquisizioni hanno preso spunto dalle mostre; non è accaduto che le mostre prendessero spunto dalle acquisizioni. Nel corso degli anni in cui sono stata capo curatrice a Rivoli, il direttore Ida Gianelli ha seguito con grande attenzione le mostre e ho sempre goduto del suo pieno appoggio. Si è trattato di un rapporto felicissimo. Le acquisizioni sono prova di tale legame. Cito come esempio due importanti acquisizioni appartenenti alla collezione del museo: *7 Fragments for Georges Méliès* di William Kentridge e *Paradise Institute* di Janet Cardiff e George Bures Miller. In entrambi i casi, le opere erano parte delle mostre personali degli artisti organizzate al Castello. Con Pierre Huyghe, l'acquisizione di *A Journey that Wasn't*, è stata parte di un percorso anch'esso iniziato con la mostra personale a Rivoli. Questo significa anche che alla base delle acquisizioni c'è un rapporto solido tra curatore e artista; esso offre la possibilità di

incrementare al meglio la collezione e ottenere anche notevoli vantaggi economici.

EV In passato ha diretto la Biennale di Sydney e ora è direttore della prossima edizione di Documenta che aprirà nel 2012. Nella prima metà del secolo scorso la Biennale di Venezia era uno dei principali bacini di acquisizione per la Galleria d'Arte Moderna e per gli altri maggiori musei italiani d'arte moderna. Anche la maggior parte delle opere degli anni Cinquanta acquisite recentemente dalla Fondazione CRT hanno nella loro fortuna espositiva la presenza alle Biennali di Venezia e di San Paolo. Ritiene che questo legame tra collezioni istituzionali e grandi manifestazioni internazionali d'arte andrebbe rinsaldato? Qual è la situazione all'estero? Esiste ancora una forte connessione tra le collezioni pubbliche di alcune nazioni e le biennali che vi si organizzano?

CCB Ogni epoca è specifica e non è possibile tornare indietro. Il periodo cui lei si riferisce era un periodo durante il quale mostre e rassegne erano in numero certamente minore in confronto ad oggi. Credo che quando i musei operano al meglio ci sia la possibilità di acquisire le opere prima ancora che siano esposte poiché si sa che tale artista sta

preparando un certo lavoro per tale biennale e, in molti casi, si parla con l'artista durante l'elaborazione dell'opera. Diversamente, ci si comporta come un collezionista privato che compra presso una fiera, e questa è una procedura diversa.

EV Oggi sembra più comune acquisire opere attraverso premi e fondazioni nell'ambito delle fiere più che delle grandi esposizioni. Come legge questo cambiamento? Lei stessa in qualità di direttore ad interim del Castello di Rivoli nel 2009 ha avuto occasione di acquisire opere nell'ambito del Progetto per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT in occasione della fiera Artissima di Torino. Cosa ha registrato di positivo e di negativo nel selezionare delle acquisizioni nel contesto fieristico?

CCB Non credo che sia oggi più comune utilizzare fiere e premi quali canali per le acquisizioni. Penso alle collezioni del MoMA o Tate. Credo che l'acquisto in fiera sia piuttosto l'eccezione. Può accadere che per aiutare una fiera che non si sostiene autonomamente — possono essere citate quali esempi ARCO, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea di Madrid, oppure Artissima di Torino — si sviluppino sinergie tra istituzioni e mercato. Nel 2009 infatti Artissima ha

fornito l'occasione di acquisire le opere di Mariana Castillo Deball, Goshka Macuga, Emily Jacir, Susan Philipsz per il deposito del museo. Tali acquisizioni sono state motivate dal fatto che la radicalità di queste artiste ha una relazione con altre opere di artiste femministe già nella collezione del Castello, come ad esempio Regina José Galindo. Inoltre l'opera di Philipsz *The Internationale* ha una stretta relazione con la storia espositiva del Castello, in quanto era stata allestita in occasione della mostra *The Moderns* che ho curato nel 2003. Con Macuga, l'opera *The Nature of the Beast*, anche se offerta in fiera, non era però allestita e bisognava "scovarla". L'acquisizione è stata possibile grazie ad una sinergia basata sulla generosa disposizione finanziaria di CRT e sulla reputazione del Castello, museo nel quale l'opera è attualmente allestita. Come sempre, la collaborazione dell'artista è stato un altro aspetto fondamentale, così come la professionalità dei curatori. Marcella Beccaria, curatrice del museo, ha dato consigli riguardo a numerose acquisizioni, anche negli anni della direzione di Ida Gianelli, effettuando ricerche e lavorando a stretto contatto con gli artisti. Sempre nel 2009, occorre anche ricordare che il Castello ha effettuato importanti acquisizioni attraverso

l'attività espositiva per la propria collezione, e questo è il caso di *Abyss* di Doris Salcedo, l'opera più iconica della prima edizione della Triennale di Torino, e delle opere di Gianni Colombo e di Reinhard Mucha per la collezione CRT.

Marcella Beccaria In quanto direttrice della prossima documenta, conosci bene la tensione verso una prospettiva globale. La tua pratica curatoriale implica un processo di natura nomadica sottoposto a una verifica costante. Questa processualità può entrare nel museo? Se sì, in che modo? Soprattutto, come sciogliere il nodo gordiano riguardante la collezione? Come fa la collezione ospitata presso un museo a restituire la complessità culturale dell'arte prodotta oggi? La mia domanda riguarda soprattutto Rivoli, in quanto fin dalla sua fondazione nel 1984 il museo ha investito su una collezione e una programmazione internazionali. Ma cosa vuol dire "internazionale" oggi e cosa potrebbe significare nei prossimi anni?

CCB Per un museo, per continuare a essere significativo, la visione globale è fondamentale. Come ho detto, penso anche che la possibilità di crescita di una collezione sia legata alla capacità di intrattenere legami con gli

artisti. I direttori di Rivoli – da Rudi Fuchs, a Ida Gianelli – così come l'intero staff del museo, hanno sempre operato in questa direzione. Proprio perchè il mondo attuale è privo di certezze, il rapporto di fiducia tra i singoli individui – tra coloro che lavorano nei musei e gli artisti – è alla base di tutto. Così è dai tempi di Cosimo de' Medici e così è anche oggi. Anzi, in quest'epoca post-fordista, la relazione personale e la fiducia sono forse ancora più importanti che in passato. E la fiducia si costruisce con il tempo e il lavoro fatto.

Carolyn Christov-Bakargiev Curatrice e scrittrice, è il direttore artistico di documenta (13), 2012. È stata capo curatrice al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea dal 2002 al 2008, e direttore a interim nel 2009. Autrice di diverse pubblicazioni tra cui *William Kentridge* (Bruxelles, 1998) e *Arte Povera* (Londra, 1999), è stata curatrice senior al P.S.1 di New York dal 1999 al 2001. Nel 2003 ha curato la mostra *The Moderns*, Torino, nel 2004 *Faces in the Crowd*, Londra e Torino e nel 2005 la prima edizione della *Triennale di Torino*. Nel 2007-08 è stata direttore artistico della 16. Biennale di Sydney: *Revolutions – Forms That Turn*.

Una collezione, due musei

Gli intenti e il metodo

PRIMA PARTE

**Conversazione con
Manuel J. Borja-Villel, Rudi
Fuchs, Sir Nicholas Serota,
Comitato Scientifico della
Fondazione per l'Arte Moderna
e Contemporanea – CRT**

Marcella Beccaria
ed Elena Volpato

Marcella Beccaria Scegliendo di operare a livello internazionale, dalla sua nascita la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT si è dotata di un Comitato Scientifico. Nel 2000 il Comitato incluse Rudi Fuchs, David Ross, Nicholas Serota, Pier Giovanni Castagnoli e Ida Gianelli, riunendo così visioni diverse, portando simbolicamente allo stesso tavolo di lavoro per GAM e per il Castello di Rivoli esperienze museali del calibro di Stedelijk Museum, San Francisco Museum of Modern Art, Tate. Quali sono state le prime considerazioni che hanno guidato il vostro lavoro in questo Comitato?

Nicholas Serota Il nostro scopo iniziale era quello di operare partendo dall'esistenza delle collezioni alla GAM e a Rivoli e costituire raccolte esemplari dell'arte italiana degli anni Cinquanta e Sessanta alla GAM e, rispettivamente, dell'Arte Povera e della successiva Transavanguardia a Rivoli. L'ambizione era quella di convalidare l'importanza di Torino come centro di produzione artistica negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, creando collezioni d'arte di quel periodo tali da non avere riscontro in altri musei italiani.

Rudi Fuchs Queste le mie prime considerazioni: credo che la scelta su cosa debbano acquisire i musei per le loro collezioni spetta ai direttori, dal momento che qualsiasi scelta dovrebbe rientrare nella visione che essi hanno in merito all'evoluzione del museo. C'era tuttavia un problema: i due musei avevano una diversa tradizione. GAM raccoglieva da sempre, con un senso della storia molto

più forte che a Rivoli, specialmente sotto la guida di Castagnoli, un vero storico dell'arte. Gianelli era invece più interessata alle mostre d'arte contemporanea. C'era naturalmente il problema aggiuntivo che io ero stato direttore a Rivoli e di conseguenza il mio coinvolgimento in quella realtà era diverso. Fin dall'inizio avevo pensato che la collezione di Rivoli dovesse essere più internazionale e che si dovesse sviluppare attorno a quel genere di artisti presenti alla mostra *Ouverture*. Oltre all'attenzione per gli eventi artistici del momento, la mia idea era che la costruzione di una collezione per Rivoli dovesse essere più lenta e riflessiva. Comunque ritenevo che fosse nostro compito seguire le scelte dei musei. Alcune delle mie scelte sarebbero state certamente differenti. Avevamo proposto di avviare discussioni circa la natura e la strategia della collezione, per Rivoli e GAM, col fine di trovare una logica in quel che si doveva acquisire, tenendo conto del contesto e dell'obiettivo desiderato. Qualche discussione c'è stata, fu però piuttosto generale. Per esempio: a un certo punto Rivoli aveva acquisito un'installazione di Pipilotti Rist. Ottimo, ma allora perché non qualcosa di Bruce Nauman, i cui primi video erano stati così importanti per la generazione con cui Rivoli aveva esordito nel

1984? Così ogni tanto ho avuto l'impressione che le acquisizioni a Rivoli fossero un po' contingenti. Ad ogni modo, il confronto tra Comitato e direttori non dovrebbe riguardare scelte particolari, ma piuttosto la natura del collezionare in generale, particolarmente a Torino, dato il carattere specifico dei musei. Penso ancora che quelle discussioni avrebbero dovuto essere più profonde. Ma ciò può ancora succedere.

Elena Volpato Manuel Borja-Villel, lei a differenza di Rudi Fuchs e Nicholas Serota è entrato a far parte del Comitato Scientifico più tardi. Aveva notizia di questo progetto prima di essere invitato a parteciparvi? Quali sono state le sue prime considerazioni prendendo contatto con quanto si era sin lì compiuto?

Manuel J. Borja-Villel Sapevo del comitato dai membri stessi e naturalmente conoscevo bene le collezioni della GAM e del Castello di Rivoli. Sono entrambe eccezionali a causa della loro natura specifica, mirata. Inoltre, la complementarità delle due raccolte nel corso del loro sviluppo mi è sembrata molto interessante. In questo senso considero straordinario il lavoro intrapreso negli anni recenti dal Comitato Scientifico assieme ai direttori di queste due istituzioni torinesi.

EV Quali caratteristiche del progetto per l'arte portato avanti da CRT vi hanno portato ad accettare di far parte del Comitato Scientifico? Quali ritenete siano gli aspetti di garanzia che possono assicurare la serietà scientifica e il profilo istituzionale di questo tipo di progetti?

MBV Dal mio punto di vista, il Comitato Scientifico ha due funzioni principali. In primo luogo quella di proteggere i direttori di entrambi i musei, aiutandoli a instaurare una zona di libertà al riparo dalle pressioni politiche e di mercato che assillano tante istituzioni ai giorni nostri. In secondo luogo riunisce tre membri dai percorsi professionali molto diversi. Questa molteplicità promuove uno spazio di dialogo nel quale le idee e le opinioni possono essere praticamente verificate.

NS Sono stato persuaso a entrare nel Comitato Scientifico dall'evidente impegno della CRT nel fare azione di sostegno per due importanti istituzioni museali di Torino. La serietà con la quale la Fondazione aveva già appoggiato iniziative a Rivoli mi ha convinto che avrebbero scelto di lavorare in una prospettiva a lungo termine, come è del resto necessario per la creazione di collezioni importanti. Sono stato inoltre profondamente impres-

sionato dalla determinazione dei due direttori di museo e dalla forza delle loro idee.

RF Avevo lavorato a Torino per molti anni, convincendomi nel tempo che i due musei avrebbero potuto diventare assieme una forza tale da rendere Torino un centro importante per l'arte moderna e contemporanea, protagonista a livello internazionale. Potrebbe essere il caso di riferirsi, nella vostra pubblicazione, al cosiddetto *Manifesto di Berna*, scritto all'epoca da Johannes Gachnang e da me. Quel testo descriveva le idee e le ambizioni alle quali sono tuttora legato. Sarebbe sbagliato se quel manifesto scomparisse, come sembrerebbe, dalla memoria. Per quanto riguarda le garanzie, quel che conta è soltanto l'integrità personale di chiunque faccia parte del progetto: le persone che lavorano al museo, il Comitato e anche (molto importante) il Consiglio di Amministrazione. Tenete duro e non lasciate che il progetto sia sviato dalle lusinghe della moda. Quando si mette assieme una raccolta sono convinzione e pazienza a contare.

EV Nel 2004 Giovanni Ferrero a cui si deve la prima intuizione che portò alla realizzazione di questo progetto insisteva in un testo sulla natura etica e morale dell'impegno assunto a formare

una collezione che venisse consegnata *pro indiviso* ai due musei GAM e Castello di Rivoli. Quali sono gli aspetti etici che ritenete debbano in generale presiedere alla formazione di una collezione istituzionale e alle relazioni tra diversi musei all'interno di un comune bacino di interessi?

RF È d'importanza vitale che non si vendano mai pezzi della collezione. I due musei devono trovare un obiettivo comune: vedere la raccolta come un'impresa condivisa che rende giustizia alla natura e alla storia di entrambi. Credo che la collaborazione sia del tutto riuscita.

NS È insolito vedere due musei della stessa città lavorare in concorso per costituire collezioni complementari nella maniera realizzata a Torino. Indubbiamente, questo è stato reso possibile dall'integrità dei due direttori di museo e dall'impulso esercitato da Giovanni Ferrero e dalla Fondazione CRT. Fin dall'inizio l'ambizione era quella di raccogliere esemplari eccellenti e il comitato ha appoggiato con forza questa linea di condotta. Siamo stati in grado di acquisire alcune opere ragguardevoli, specialmente perché la prospettiva a lungo termine della Fondazione ci ha consentito di programmare parecchie acquisizioni in successione e di assumere impegni

sapendo che questi sarebbero stati una base per ulteriori acquisizioni negli anni a venire. In questo modo siamo stati capaci di dar forma a ognuna delle collezioni aggiungendo piccoli pezzi al puzzle, fino a farlo diventare un quadro completo.

MBV Ovviamente un'istituzione pubblica non può essere governata con gli stessi criteri di una collezione privata. La seconda può agire in conformità ai propri interessi particolari, non la prima. Una collezione istituzionale deve avere finalità di servizio pubblico chiaramente definite. I suoi obiettivi non possono essere determinati da interessi politici o di mercato. Ciò comporta che i suoi scopi primari siano la conservazione della memoria e l'educazione; inoltre, deve difendersi da qualsiasi uso spurio se ne possa fare. Una collezione pubblica ha una responsabilità etica e politica verso la società di cui fa parte. In altre parole, la società deve potervi fare affidamento.

MB Riguardo alla fruizione di una collezione condivisa, ci sono casi analoghi a livello internazionale?

NS Ci sono pochissimi esempi di collezione condivisa in altri paesi. Un'eccezione potrebbe essere la modalità in cui diverse

istituzioni museali dei Paesi Bassi avevano deciso, durante gli anni Ottanta del secolo scorso, di concentrare le loro attività ognuna su un'area diversa della produzione artistica, cercando di non entrare in concorrenza nell'acquisizione degli stessi artisti, e poi prestandosi le opere a vicenda. Ne è risultato che le quattro o cinque raccolte regionali si sono potute considerare parti di un'unica collezione "nazionale".

RF Credo si tratti di una collaborazione pressoché unica. Naturalmente però esistono musei in cui gli amministratori hanno istituito particolari comitati di acquisizione nei quali si richiede ai curatori di spiegare e difendere le loro proposte. Per quanto ne so, in quei comitati si svolgono anche e certamente discussioni generali sulla linea di condotta per le acquisizioni (e il loro campo d'azione).

MB Proviamo a ripercorrere alcuni punti del vostro lavoro. Scegliendo di acquisire le opere dell'Arte Povera provenienti da Margherita Stein, la Fondazione ha fatto un'operazione dai molteplici risvolti. L'acquisizione documenta un importante movimento artistico e alcuni tra i suoi principali esponenti, ne suggella il legame storico con la città di Torino e riconosce il ruolo

svolto da una galleria e dal collezionismo privato per restituire simbolicamente il tutto, attraverso l'operato dei musei, a una fruizione collettiva. Nel 2000, la mostra al Castello di Rivoli *Arte Povera in collezione* ha presentato pubblicamente le acquisizioni inserendole in un più ampio contesto e mettendole in relazione alle opere già presenti nelle collezioni dei due musei e con altre prese in prestito per l'occasione. Come si mantiene vivo questo circolo virtuoso?

RF Era logico acquisire la collezione Stein, che fissa solidamente la memoria di quel che è avvenuto a Torino nei primi anni. Qui l'Arte Povera è molto importante per la sensibilità artistica anche in riferimento ad artisti più giovani come (per esempio) Marzia Migliora, di cui Rivoli ha un'acquisizione in corso. Sommando le opere già raccolte in GAM in precedenza, i due musei sono ora i migliori posti al mondo per vedere e studiare la prima Arte Povera. Per qualsiasi museo è importante avere un simile nucleo di eminenza artistica e storica, possedere cioè una specialità come può essere la collezione Mondrian all'Aia. In futuro, il dinamismo dell'Arte Povera per il suo periodo sarà storicamente altrettanto importante quanto Mondrian per il suo tempo.

È importante ora continuare a sviluppare le selezioni acquistando anche lavori successivi di questi importanti artisti: Merz, Kounellis, Anselmo, Paolini, Fabro, Zorio, Penone, e così via. Di questo si è discusso, ma ancora non ha cominciato ad accadere, ahimè.

NS L'esistenza a Torino della Collezione Stein, creata dalla fondatrice di una delle gallerie più coinvolte con l'Arte Povera, ci ha dato l'opportunità di acquisire una raccolta esemplare, formata da una delle protagoniste del movimento. Questa è sembrata un'occasione d'oro per Rivoli e Torino. È molto insolito che un museo sia capace di preservare una collezione di tale importanza e Rivoli ha ricevuto la possibilità di mostrare come le gallerie e i collezionisti giochino un ruolo nella promozione del lavoro di artisti emergenti. A sua volta, una presentazione del genere può incoraggiare collezionisti e galleristi a vedere che una rete di relazioni aiuta a stabilire e poi a conservare l'integrità della cultura nella società.

MB Dopo il primo nucleo riguardante l'Arte Povera, sono seguite le acquisizioni relative alla Transavanguardia e alla pittura italiana degli anni Cinquanta, con le relative mostre al Castello di Rivoli e alla GAM.

Potete spiegare le ragioni di quelle scelte?

NS Come ho detto, la ragione principale alla base della scelta di questi momenti, nello sviluppo dell'arte italiana dagli anni Cinquanta del secolo scorso in poi, era la convinzione che non esistessero raccolte simili in altri musei italiani, e che Torino potesse produrre un vero apporto focalizzando le proprie ambizioni al raccogliere sistematicamente il prodotto dell'arte italiana degli ultimi cinquant'anni. L'esistenza alla GAM di una consistente collezione di arte astratta degli anni Cinquanta era stimolo a svilupparla ed estenderla agli anni Sessanta. L'Arte Povera era un punto di partenza naturale per una raccolta a Rivoli, considerata la storia delle acquisizioni al Museo dalla sua fondazione nel 1984 e l'importanza degli artisti che lavoravano a Torino a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta. Nei musei italiani non c'è nessuna valida raccolta di dipinti della Transavanguardia, ed è stata perciò una mossa naturale per Rivoli considerare di estendere il proprio campo d'azione storico a includere gli anni Ottanta e i primi anni Novanta.

RF Dopo l'Arte Povera, l'arte della Transavanguardia è stata l'evoluzione artistica italiana

successiva a ottenere risonanza internazionale. Qualunque fosse la differenza tra i due stili, era importante per Rivoli costituire un secondo nucleo all'interno della sua collezione, ancorandola in tal modo più solidamente nella storia dell'arte italiana contemporanea.

EV La prima metà di questi dieci anni hanno visto come priorità centrale la restituzione storica di alcuni periodi salienti dell'arte italiana, in seguito avete ritenuto necessaria l'introduzione di alcune specifiche opere di artisti stranieri che avessero avuto contatti, scambi e influenza nell'ambito dell'arte italiana. Spesso però il mercato straniero ha reso difficoltosa l'acquisizione di queste opere specificatamente rappresentative di tali rapporti storici perché legate ad anni e a serie ben precise e limitate. Le scelte talvolta sono sembrate a favore di opere certo molto significative, ma più generalmente rappresentative dell'importanza storica di quegli artisti, più che dei loro rapporti con l'ambito italiano. Oggi, considerate le condizioni del mercato attuale, quali percorsi di ricerca ritenete necessari e perseguibili?

MBV Chiaramente la priorità era inizialmente di organizzare una collezione che riflettesse i

periodi più importanti all'interno dell'arte italiana. Non c'è dubbio che tra la GAM e il Castello di Rivoli si sia allestita una collezione altamente significativa che, grazie alla diversa natura delle due istituzioni, non è riduzionista né eccessivamente lineare. Ad ogni modo, non possiamo ignorare il fatto di vivere in un'era globale, che le scuole nazionali sono una cosa del passato e che non è possibile comprendere l'arte italiana del ventesimo secolo senza stabilire punti di collegamento, affinità e contrasto con ciò che stava accadendo in altre parti d'Europa e del mondo. L'arte "estera" non sempre è più costosa dell'arte italiana. È vero che in anni recenti il mercato internazionale ha toccato livelli che ne rendono impossibile l'accesso a un gran numero di istituzioni pubbliche. In più, il mercato locale ha raggiunto livelli di prezzo estremamente alti, a causa di dinamiche interne al paese in questione. Inoltre, io non credo che ci si debba permettere di essere trascinati dalle fluttuazioni di mercato. La collezione che immagino nel divenire dei prossimi anni, dovrebbe incentrarsi sull'arte italiana, lasciando che si rivelino le prossimità e le differenze con l'arte di altri luoghi e di altri periodi. Inoltre, dovrebbe riflettere le attività (e la memoria) delle due istituzioni in que-

stione e il loro ruolo nel mondo dell'arte del tempo presente. Abbiamo la necessità di ricordare che oltre a essere depositarie di una storia significativa, queste sono istituzioni vive che continuamente riscrivono la storia. Quest'ultima azione si verifica in due direzioni: la prima guardando avanti, scoprendo nuovi artisti, producendone le opere, ecc.; in secondo luogo guardando indietro, a ciò che è già avvenuto, reinterpretando e rivalutando episodi della storia dell'arte moderna ignorati o nascosti.

NS È stata prevista l'acquisizione di un numero selezionato di opere di artisti che lavorano fuori d'Italia per fornire un contesto alle collezioni. Non è mai stata nostra intenzione scegliere soltanto artisti che avessero lavorato in Italia o che avessero forti relazioni con artisti italiani, ma piuttosto dimostrare analogie tra ciò che stava accadendo in Italia e altrove. Ci sono molti punti di sinergia e raffronto, e abbiamo cercato di selezionare opere che dimostrassero tali relazioni.

RF Come diceva il *Manifesto di Berna*, Rivoli (e GAM) sono musei italiani. Ma l'arte italiana (non in particolare dall'Arte Povera) non si è sviluppata senza contatti significativi con l'arte internazionale. Gli artisti viag-

giano e prendono parte a manifestazioni internazionali. Per esempio, Kounellis e Merz si sono trovati presto in contatto con Beuys di cui avevamo cercato di acquistare l'opera *Olivestone*, esposta a *Ouverture* nel 1984. Disgraziatamente la cosa si è rivelata impossibile per diverse ragioni, nonostante il denaro fosse a disposizione. La presenza di Beuys avrebbe aggiunto altro significato ai lavori della prima Arte Povera che sono ora in collezione. Molto più tardi Rivoli ha potuto comprare lavori di Kiefer che aiutano a creare un legame con determinati artisti italiani. L'idea era (almeno nel mio caso) che si dovessero acquistare opere da artisti stranieri che fossero in qualche modo in relazione, spiritualmente, con quel che si faceva in Italia. In riferimento alle importanti selezioni di arte Informale degli anni Cinquanta e Sessanta presenti in GAM (un capolavoro di raccolta da parte di Castagnoli), e oltre ai dipinti di Jorn e Appel, sarebbe stato utile avere la possibilità di raccogliere anche lavori dell'austriaco Arnulf Rainer. I dipinti di Jorn, intanto, si collegano col quadro di Per Kirkeby acquisito da Rivoli nel 1985. Sarebbe bello avere un altro Kirkeby. Altri artisti di cui sarebbe interessante avere le opere sono Baselitz, Penck o Carl Andre e Judd, vi-

cini ma in qualche modo differenti ai contemporanei Merz, Kounellis, Fabro e Pistoletto. Tutti questi artisti italiani sono presenti anche nei più importanti musei d'Europa e Stati Uniti, allora perché non completare il giro al contrario? Perché la Transavanguardia e non Schnabel? Questi sono solo esempi. Non ho tempo o spazio per inoltrarmi in questi argomenti, molto discussi in Comitato senza arrivare però a conclusioni effettive. Il problema rimane. Nelle collezioni ci sono lavori stranieri importanti (Oldenburg, LeWitt, Dibbets e altri), dal mio punto di vista non abbastanza e forse un po' frammentari. Noto che Rivoli (e anche GAM, credo) stanno allargando lo sguardo ma esiste ancora il pericolo che i musei siano troppo italiani. I migliori artisti nazionali ora inclusi nelle collezioni hanno il diritto di essere presentati in un contesto internazionale di alto livello, ciò che li renderebbe migliori e, allo stesso tempo, più speciali. Il problema dei prezzi sul mercato artistico è reale ma non decisivo. Si possono raggiungere accordi, specialmente con gli stessi artisti. Torino è credibile e invitante, il Castello è stupendo. A molti artisti piacerebbe essere rappresentati qui. Si tratta ancora di una grande opportunità.

EV Credo che in passato si sia cercato di acquisire delle opere di Graham Sutherland per le strette connessioni con alcune ricerche italiane e per la sua fortuna espositiva a Torino e in Italia. Nicholas Serota, quali esperienze della storia dell'arte inglese ritiene dovrebbero essere rappresentate all'interno della collezione CRT in ragione della loro influenza e vicinanza con la storia artistica italiana?

NS Abbiamo preso in considerazione Sutherland esattamente per le ragioni che lei cita. Pochi artisti britannici hanno avuto collegamenti molto forti con l'Italia durante gli ultimi trenta o quarant'anni, ma tra questi potrei citare, per lo stesso periodo di Sutherland, Alan Davie, presente nella collezione di Peggy Guggenheim e il cui lavoro è stato esposto a Venezia in numerose occasioni. Prendendo dal periodo più recente, Gilbert e George, Richard Long e Hamish Fulton sono stati tutti esposti regolarmente in gallerie italiane, e hanno forti collegamenti con molti degli artisti dell'Arte Povera, come li ha Barry Flanagan, che ha pure lavorato a Carrara per un certo periodo. Ognuno di questi artisti costituirebbe un interessante complemento alle selezioni di opere di artisti italiani.

EV Secondo lei, Manuel J. Borja-Villel, ci sono delle aree di contatto tra storia artistica spagnola e storia artistica italiana che le piacerebbe veder rappresentate e maggiormente studiate? Una delle ultime acquisizioni CRT prima delle nuove nomine dei direttori è stato un dipinto di Tàpies. Ritene importante quella acquisizione nella restituzione di questi rapporti storici? Quali altre opere ritiene sarebbe possibile aggiungere tenendo conto delle quotazioni di mercato e della disponibilità delle opere?

MBV Il dipinto di Tàpies è straordinario e credo che sia estremamente interessante che faccia parte delle raccolte della CRT. Conosciamo tutti bene i legami storici tra i cosiddetti informali spagnoli e italiani. Il nesso tra Tàpies e Burri è ovvio, così come lo è quello tra Burri e Millares. L'idea di un'arte nazionale chiusa e autonoma è falsa, e l'arte moderna non è semplicemente circoscritta a quell'idea di un mondo eurocentrico che ci è stata venduta. Entrambe le idee sono autoritarie e intellettualmente misere: sono in chiara contraddizione con la natura aperta e intangibile propria di tutte le opere d'arte. Considero fondamentale che le collezioni della CRT istituiscano legami complessi tra artisti italiani e non.

Mi riferisco non soltanto alla Spagna ma anche all'America Latina. L'opera di Lucio Fontana sarebbe ideale a questo riguardo.

EV Una cosa che chiederei a voi tutti è se esistono sensibili differenze tra le necessità acquisitive che avete registrato per GAM e Castello di Rivoli rispetto ai musei da voi diretti nella vostra carriera, in termini di punti di merito delle collezioni, gravità delle assenze, storia collezionistica. Esistono dei macro-andamenti europei nelle scelte operate dai grandi musei d'arte moderna e contemporanea negli ultimi cinquant'anni?

NS C'era a Torino l'opportunità di creare collezioni caratterizzate in rapporto al luogo. Circoscrivendo la nostra attenzione a certi movimenti o artisti dati, siamo stati in grado di concentrare le risorse e di ottenere raccolte esemplari. CRT è stata estremamente generosa nei suoi finanziamenti, ma se noi avessimo deciso di operare raccolte estese a tutti i campi dell'arte contemporanea l'impatto sarebbe risultato molto più limitato.

MBV Qualche tempo fa c'è stata indubbiamente una tendenza da parte di alcuni musei ad acquisire lo stesso genere di opere dallo stesso tipo di artisti in una maniera alquanto passiva.

Questo può essere più vero per i musei americani che per quelli europei. Nondimeno, si dà il caso che il canone modernista sia stato egemonico per un periodo piuttosto lungo, e sembrava che tutti ci si dovessero adattare. Sono state registrate variazioni locali, ma appunto “variazioni” su un nucleo sostanziale. Questa tendenza è cambiata nel corso degli ultimi decenni, che hanno visto una nuova valutazione della diversità e della differenza. Queste però sono state spesso ridotte dalle forze di mercato a un Postmodernismo onnicomprensivo (semplicemente un'altra forma di omogeneizzazione) piuttosto che a ogni altra forma di fondamentale differenza. Le pressioni del mercato sono state fortissime durante questi ultimi anni. Nel suo desiderio vorace di trasformare ogni cosa in merce, il mercato ci ha fatto credere che la molteplicità fosse il risultato di un'autentica eterogeneità d'idee, quando in realtà derivava dal bisogno di aprire i mercati e generare nuovi prodotti con i quali commerciare. In questo senso il museo come luogo di conoscenza può essere in declino, perché quello che ora è importante non è rivelare esperienze o contrastare antagonismi, ma riconoscere marchi commerciali. Per me, l'importanza delle collezioni alla GAM e al Castello di Rivoli si situa nel-

l'esatto opposto di ciò; nel fatto che resistono a tale omogeneizzazione. È la loro diversità, il fatto che sono molto differenti dagli altri musei, mentre sono allo stesso tempo basate su una realtà storica e politica molto specifica, che crea un'esperienza di conoscenza e arricchimento personale.

RF Domanda difficile. Non c'erano molte differenze, a parte il fatto che nel corso della mia carriera ho sempre potuto agire in piena indipendenza. A Torino il Consiglio di Amministrazione non ha mai interferito, credo, con l'autonomia dei direttori di museo. Nell'ambito dei limiti di bilancio (che tutti abbiamo) i direttori erano liberi, in caso contrario il Comitato avrebbe protestato. Il vero problema, però, era l'atteggiamento dei musei nei confronti della natura internazionale dell'arte. È qualcosa che si riscontra anche nella cultura italiana. All'inaugurazione della mostra di Mario Merz a Rivoli negli anni Ottanta erano presenti sei o settecento persone. Quando si è aperta la mostra di Arnulf Rainer (artista di uguale calibro) ce n'erano a malapena cento. Ogni tanto penso che qualche volta sia difficile per gli italiani accettare che ci siano altri grandi artisti oltre a quelli nazionali. Comunque la situazione cambierà con le nuove generazioni, più aperte a una visione internazionale.

EV Rudi Fuchs lei è stato il primo direttore del Castello di Rivoli. In questi dieci anni il Castello ha incrementato considerevolmente la collezione iniziata sotto la sua direzione grazie al contributo fondamentale della Fondazione CRT. Dal punto di vista specifico di quel singolo museo come giudica quanto fatto sin ora?

RF Naturalmente sono particolarmente emotivo nei confronti di Rivoli. Il museo si è sviluppato molto bene. Io avrei predisposto un diverso programma di esposizioni. D'altra parte, sono andato via, che dire allora... Ho visto il nuovo allestimento della collezione (firmato da Beatrice Merz) e penso che sia molto buono. Il museo è entrato ora in una fase nella quale ha acquisito un'identità sua propria, molto valida, sorprendente e contemporanea a livello internazionale. Molto bene. Anche GAM sta operando in maniera efficace. I due musei si valorizzano grandemente a vicenda. Ciò significa che anche il progetto della CRT ha avuto pieno successo. Mi sembra di capire che ora il Consiglio di Amministrazione abbia intenzione di investire ancora su più iniziative locali e su altre istituzioni. Non so che dire. Il livello di attività a Torino è molto aumentato nel corso dell'ultimo decennio, all'incirca. E credo

che il motore di tutto questo sia stato il successo di GAM e di Rivoli, con l'aiuto della CRT. Per questo si deve pensare molto bene a come continuare. E' possibile che le posizioni di GAM e Rivoli si indeboliscano. Vi incito dunque a continuare a sostenerle nel loro meraviglioso sviluppo. Rivoli è ora un museo conosciuto e rispettato nel mondo, GAM ancora un po' meno, ma ci arriverà; la forza sta nella loro unione.

MB Per tornare all'arte italiana ci sono poi acquisizioni che riguardano gli artisti attivi in questi ultimi decenni e acquisizioni di opere di artisti internazionali coevi all'Arte Povera e alla Transavanguardia. A questo punto è forse opportuno approfondire una questione metodologica. È meglio dotare i musei di opere che possono essere viste solo lì e in nessun altro museo oppure è meglio interessarsi a opere in grado di tracciare un percorso, dando così un'indicazione dello sviluppo delle ricerche artistiche? In altre parole è meglio privilegiare l'esperienza o l'interpretazione? Nicholas Serota, nel 1996 lei ha tenuto un'importante *lecture* a questo proposito (28th Walter Neurath Memorial Lectures) intitolata appunto "Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art".

NS Le questioni che lei solleva sono quelle che ogni museo deve affrontare. Non esiste un'unica risposta dal momento che, come credo, i musei debbano soprattutto essere un prodotto del luogo nel quale sono situati e delle circostanze legate al loro sviluppo. A Torino c'era la possibilità di concentrare l'attenzione su quattro o cinque specifici momenti o gruppi di artisti, indirizzando su ognuno le acquisizioni con una certa precisione e conservando una visione d'insieme sulla tendenza. In questo modo siamo stati capaci di bilanciare interpretazione ed esperienza. Chiunque visiti oggi la GAM o Rivoli sarà impressionato, spero, dalla qualità delle singole opere e dall'esperienza che può dalle stesse ricavare, come pure imparare qualcosa sulla storia dell'evoluzione dell'astrattismo in Italia, o sull'Arte Povera a Torino o sulla Transavanguardia in Italia. Spero che l'equilibrio sia stato raggiunto.

EV A questo proposito ci sono un paio di domande che vorrei rivolgere a voi, ma che poi girerò anche agli attuali direttori dei due musei. Quale tipo di equilibrio ritenete ideale tra acquisizioni che mirino alla restituzione della storia dei decenni passati e acquisizioni volte a registrare l'attualità più stretta?

MBV Questa dicotomia è una delle più grandi falsità che i musei d'arte si trovano ad affrontare al giorno d'oggi: optare per una rappresentazione del passato o focalizzarsi sul futuro, sull'arte prodotta negli "ultimi cinque minuti"? Queste due posizioni apparentemente antagonistiche sono nei fatti intercambiabili e sono le due facce della stessa medaglia. Da un lato questo punto di vista considera che la collezione debba riflettere l'origine e le costanti storiche di un paese, ciò che la rende unica; dall'altro lato, identifica il buono col nuovo, con ciò che è appena avvenuto o che è in procinto di avvenire. In entrambi i casi esso colloca la storia in un ambito mitico e perciò al di fuori della storia stessa. Un museo, comunque, deve creare modelli storici che ci mettano in condizione di comprendere meglio il mondo nel quale viviamo, il mondo di cui il museo stesso costituisce una parte. Che ci piaccia oppure no, ogni collezione è sempre contemporanea. Detto questo, tuttavia, il presente senza il passato non esiste, dato che, come ci faceva notare Aby Warburg, le immagini del passato vivono nel nostro mondo come fantasmi; ne fanno parte e sono essenziali per una sua comprensione. Il passato non è un mondo ideale al quale si possa semplicemente

ritornare, ma è piuttosto immerso nella realtà del nostro tempo presente. In quanto storici dell'arte e direttori di museo, noi dobbiamo essere capaci di ricreare, rivivere e interpretare sia la contestualità della storia che la storia del presente.

RF È una questione di programma. In generale non sono a favore di acquisizioni volte a riempire lacune del passato. Ma gli eventi artistici dal 1984 sino ad ora costituiscono dal mio punto di vista una storia sola. L'equilibrio è di conseguenza vago. Bisognerebbe stare molto concentrati sulla scena contemporanea. Con prudenza però, e intelligenza e sensibilità. Non dimenticate che quello che Kou-nellis o Anselmo stanno facendo *oggi* è altrettanto contemporaneo di quanto stanno facendo i giovani artisti. Riuscire a centrare un buon equilibrio (che non deve essere disturbato dalla moda) è esattamente ciò che definisce un buon direttore di museo. Noi del Comitato, un poco in disparte, siamo pronti a dare consiglio e aiuto.

NS Secondo la mia esperienza i musei devono impegnarsi sull'attualità, se hanno intenzione di raccogliere una adeguata storia del passato. Con questo intendo che se non si raccoglie l'attuale si finisce sempre per cercare di

mettersi in pari trascinandosi all'inseguimento, e si è obbligati a erogare, per acquisizioni che si sono nel frattempo avvalorate, cifre molto più consistenti del dovuto. Nondimeno, è utile di tanto in tanto guardarsi indietro e acquisire un'opera chiave del passato, perché questa illuminerà moltissimo ciò che è seguito.

EV Nell'ambito delle scelte compiute nei passati dieci anni, un progetto particolare è stato dedicato alla creazione per GAM di un Archivio del Documentario sull'Arte Moderna e Contemporanea. Sembra aver riempito un vuoto considerata l'attenzione che ha registrato da parte del pubblico e anche di alcune Università particolarmente attente allo studio e alla funzione educativa di questo tipo di materiali. Pensate ci sia lo spazio per continuare a sostenere quel progetto? Quali sono le vostre considerazioni rispetto ad un suo possibile sviluppo?

RF L'Archivio è importante. La storia dei due musei nel campo dell'arte contemporanea è ancora piuttosto recente. Questo vale per la maggior parte dei musei italiani. L'Archivio aiuterà a procurare una focalizzazione nella storia, a fornire criteri di giudizio in qualche modo oggettivi e ad aggiungere retroscena; per tutti

questi motivi io credo debba essere collegato con l'Università.

MB Quali sono le vostre opinioni e eventuali indicazioni relativamente al Castello di Rivoli a proposito della presenza di un Archivio?

NS Gli archivi vanno assumendo un'importanza crescente nei musei, in parte a causa della maniera in cui gli artisti ora lavorano a livello concettuale. Abbiamo visto da parte degli utenti un interesse crescente verso il materiale d'archivio e, a Tate, questo gioca un ruolo sempre maggiore nelle esposizioni che andiamo facendo della collezione. Penso perciò importante che sia Rivoli che GAM vogliano raccogliere materiale d'archivio e documentario relativo alle loro collezioni.

MBV L'archivio è inseparabile dal museo. Infatti senza di esso un museo d'arte moderna e contemporanea perderebbe significato. Dobbiamo ricordare che il materiale documentario è essenziale se si vogliono comprendere molte delle consuetudini degli anni Sessanta e Settanta, e che inoltre riviste, opuscoli e materiali informativi costituiscono un'area separata che richiede di essere analizzata per ricavarne una visione più completa e complessa dell'arte del ventesimo secolo. Questo è per i musei un campo d'interesse in crescita e il

mio consiglio è che diventi una delle indicazioni strategiche della GAM e del Castello di Rivoli durante i prossimi anni.

EV A proposito di acquisizioni rivolte alla stretta contemporaneità, un buon numero di queste sono avvenute in occasione delle diverse edizioni della fiera Artissima. Quali sono i lati positivi e, se ce ne sono, i lati problematici, nell'acquistare opere nell'ambito fieristico? Quali indicazioni suggerite in merito per il futuro?

NS L'obiettivo dell'acquisizione di opere ad Artissima era, in parte, un incoraggiamento per le gallerie a portare in Artissima lavori importanti. Non è mai facile decidere quasi all'istante di acquistare un'opera per un museo, ma speriamo che gli acquisti effettuati ad Artissima per le collezioni della GAM e di Rivoli abbiano rafforzato sia la fiera che le collezioni.

MBV Una collezione pubblica ha una logica molto differente rispetto a una privata e non risponde agli stessi impulsi. Una fiera d'arte ha sempre il potenziale di offrire qualcosa di sorprendente o almeno qualche novità, ma per definizione è improbabile che possa offrire opere in sfida alla logica di mercato, in altre parole vere innovazioni. Io credo che il museo debba perseguire i propri

meccanismi di ricerca e quando necessario sostenere la produzione di lavori. Se tali meccanismi includono la fiera d'arte, penso appropriato che il museo compri in fiera. Temo tuttavia che ciò sia poco probabile.

RF In origine l'idea di acquistare lavori ad Artissima era per aiutare la fiera ad affermarsi. Il problema, naturalmente, era che l'offerta era prestabilita dai mercanti. In generale i musei dovrebbero essere completamente liberi nella loro selezione. Io ho sempre preferito stare in contatto diretto con l'artista e andare nel suo studio. Saltuariamente le cose ad Artissima coincidevano. Bene, ammetto che qualche volta è stato difficile spendere i soldi. È tutta una questione di pratica. La Fondazione CRT trovava importante (per ragioni torinesi) assegnare denaro *extra* per gli acquisti alla fiera. Sta a loro decidere.

Manuel J. Borja-Villel È stato direttore della Fondazione Antoni Tàpies a Barcellona dalla sua inaugurazione nel giugno 1990 al luglio 1998. Successivamente, fino al gennaio 2008 ha diretto il MACBA, Barcellona. Dal gennaio 2008 è il direttore del MNCARS, dove ha curato numerose mostre tra cui *Deimantas Narkevičius, La modernidad interpelada* e *Aby Warburg*. Attualmente è presidente del CIMAM (International Committee for Museums and Modern Art Collections, legato ad ICOM) e membro di numerosi organismi internazionali tra cui

l'American Center Foundation.

È membro del Comitato Scientifico della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea — CRT dal 2009.

Rudi Fuchs Storico dell'arte e curatore, è stato direttore artistico di documenta 7, 1982. Ha studiato all'Università di Leida dove si è laureato nel 1967 e ha lavorato come assistente nell'Istituto di Storia dell'Arte fino al 1975. Dal 1962 collabora come critico per diverse riviste specialistiche. Dal 1975 al 1987 è stato direttore dello Stedelijk Van Abbe Museum di Eindhoven e, dal 1984 al 1990, primo direttore artistico del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Dal 1987 al 1993 è stato direttore del Gemeentemuseum Den Haag, L'Aja e, dal 1993 al 2003, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam. È Visiting Professor all'Università di Amsterdam.

Nicholas Serota È direttore di Tate dal 1988. In precedenza, dopo l'iniziale incarico di curatore all'Arts Council, era stato direttore della Whitechapel Art Gallery a Londra e del Museum of Modern Art di Oxford. Ha studiato storia dell'arte a Cambridge e al Courtauld Institute di Londra, dove ha presentato una tesi sui viaggi di Turner in Svizzera. Ha curato numerose esposizioni, in particolare alla Whitechapel e a Oxford, partecipando anche alla curatela della mostra *A New Spirit in Painting* alla Royal Academy nel 1981. Nella sua attività di curatore, continua a lavorare a stretto contatto con gli artisti, come nel caso di *Donald Judd, Cy Twombly e Howard Hodgkin*, di cui ha recentemente curato le mostre alla Tate.

Una collezione, due musei Per un sistema dell'arte contemporanea

SECONDA PARTE

Conversazione con Andrea Bellini e Beatrice Merz co-direttori del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea e Danilo Eccher direttore della GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

Elena Volpato Tutti voi eravate già a conoscenza di quanto la CRT stava realizzando a Torino prima della vostra nomina a direttori. Osservando dall'esterno il progetto della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT quali erano le vostre considerazioni in merito?

Andrea Bellini Il progetto della Fondazione CRT, in un contesto come quello italiano, rappresenta un esempio straordinario

di sostegno integrato ad un polo museale. Dall'esterno mi è sempre sembrato quindi un caso "molto speciale" e molto raro di mecenatismo. La Fondazione infatti non solo sostiene il museo con importanti contributi destinati alle attività culturali, ma mette a disposizione fondi per l'ampliamento e la costruzione della sua collezione.

Danilo Eccher La Fondazione per l'Arte Contemporanea – CRT è un progetto molto noto in Italia ed è sicuramente un tratto distintivo di quel modello torinese ben noto e ammirato ben oltre i confini regionali, anzi, devo aggiungere, che proprio il progetto per l'arte contemporanea – CRT è stato uno degli elementi importanti per decidere la candidatura alla Direzione della GAM.

EV Nei primi incontri col Comitato Scientifico quali criteri di selezione e quali indirizzi vi siete dati per le future acquisizioni?

DE La GAM ha una collezione molto ricca e molto articolata. È quindi naturale che i criteri di qualunque tipo di acquisizione non possano non tenerne conto e quindi non attingere a quello straordinario patrimonio che esiste alla GAM e che si è consolidato nella politica di acquisizioni degli ultimi dieci anni. Pertanto, in accordo con il Comitato Scientifico, la GAM intende proseguire nelle sue diverse articolazioni, una politica di acquisizione volta a consolidare l'esistente e incrementare una prospettiva internazionale e percorrere le strade dell'innovazione e della sperimentazione.

AB Credo sia corretto a questo punto fare una premessa. Anche quando le risorse economiche lo permettono, le acquisizioni fatte dai singoli direttori, per quanto capaci, non sempre risultano automaticamente coerenti e ben calibrate con il resto della collezione. Il problema non è tanto quello di decidere di comprare questa o quell'altra opera nei prossimi tre anni: è

necessario piuttosto elaborare un piano di acquisizioni a lungo termine, condiviso con il Comitato Scientifico. Credo insomma sia oggi importante, dato che non è mai stato fatto, redigere un vero e proprio "scope of collections statement", come viene chiamato negli Stati Uniti. Si tratta insomma di definire e precisare, in modo formale, lo scopo della collezione, la sua identità, le possibilità di sviluppo e arricchimento della stessa, così come le possibili direzioni che questa potrebbe prendere in futuro. Questo consentirebbe di: 1) individuare i punti di forza e i punti deboli della collezione attuale, 2) elaborare un'analisi sul "gap" esistente tra collezione reale e collezione ideale che si vorrebbe avere rispetto al nostro "collections statement", 3) fissare una lista di priorità per le acquisizioni, 4) calibrare e definire la direzione delle acquisizioni del Castello di Rivoli in largo anticipo, rispetto a quelle che invece potrebbe compiere la GAM.

EV Nei dieci anni trascorsi i direttori dei due musei con l'apporto del Comitato Scientifico individuarono alcuni nuclei storici (Anni Cinquanta e Sessanta, Arte Povera, Transavanguardia, Fotografia Italiana

del secondo dopoguerra) a cui volgere l'impegno collezionistico del progetto CRT assicurando alle collezioni una maggiore continuità di narrazione storica. È vostra opinione che l'individuazione di altri nuclei omogenei sia necessaria e che alcuni di quei nuclei debbano essere considerati tuttora prioritari?

DE Personalmente ritengo che attuare una politica di acquisizioni eccessivamente caratterizzata per nuclei storici sia oggi molto più difficile di qualche anno fa sia dal punto di vista dell'individuazione delle opere sia sotto un profilo più concettuale nell'individuazione di nuclei o tematiche molto strutturate da un punto di vista storico-artistico. Certamente è prioritario mantenere e consolidare la fisionomia delle collezioni e quindi rafforzare il piano dei gruppi individuali ma è più complesso pensare ad una internazionalizzazione della collezione e a una sua maggiore contestualizzazione nella contemporaneità operando per aree circoscritte.

AB Come dicevo poco fa, solo ed esclusivamente un "collecting plan" può assicurare una vera coerenza ed un controllo "intellettuale" sulla collezione.

Per quanto possibile le acquisizioni museali non dovrebbero essere guidate dall'intuito o dai gusti personali di questo o quel direttore o curatore, ma seguire sempre il significato profondo della missione che il museo si è data. In questo senso al fine di garantire una maggiore continuità di narrazione storica io credo sia importante per noi continuare con l'impostazione data in passato dai precedenti direttori. Quindi alcuni di quei nuclei rimangono certamente ancora prioritari. Un museo d'arte contemporanea tuttavia scrive la propria storia quotidianamente e deve necessariamente anche guardare al futuro. In questo senso l'individuazione di nuovi nuclei, che rappresentino l'attività espositiva in corso, è assolutamente necessaria.

EV La restituzione del quadro italiano è tuttora il vostro obiettivo primario?

DE In questi ultimi anni, l'individuazione di parametri nazionali è molto sfumata. Molti artisti hanno scelto di vivere e lavorare in nazioni diverse e certamente l'affacciarsi di nuove realtà multietniche ha profondamente mutato l'idea stessa di un quadro nazionale. Ciò non di meno un museo

non può prescindere da un suo contesto territoriale e nazionale a cui fa sempre riferimento e di cui è testimone.

Marcella Beccaria La relazione tra Torino e l'arte contemporanea è una storia lunga e importante. Dopo la fondazione della Galleria Civica d'Arte Moderna nel 1959, gli anni Sessanta coincidono con la nascita e l'espansione di molte gallerie private, spazi espositivi, fino alle attività del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea voluto da Eugenio Battisti nell'ambito della Galleria Civica. Galleristi, curatori, critici, mecenati, collezionisti e soprattutto artisti rendono la città di Torino e la regione Piemonte una fucina di sperimentazione continua anche negli anni Settanta, in un nodo che intreccia la cultura locale non solo con l'Italia ma anche con l'estero. Ci sono però state anche altre vicende, penso al momento in cui la collezione di Panza di Biumo sembrava dovesse essere ospitata al Castello di Rivoli, prima che nascesse il museo. Riallacciandoci alla prima parte di questa conversazione, l'impegno di CRT nei confronti dell'Arte Povera ha evitato la dispersione di un altro patrimonio, restituendo alla collettività quanto in un certo

senso la cultura locale ha prodotto. Ma come fare a evitare di disperdere le tante storie che Torino ha prodotto nel campo dell'arte contemporanea? Penso agli studi degli artisti – basti citare come esempio l'unicità di quello di Carol Rama – oppure alle biblioteche degli studiosi, agli archivi delle gallerie. In questa città c'è un patrimonio di immenso valore legato all'arte contemporanea e alla sua storia. Come occuparsene? Ci sono considerazioni che il comitato sta esaminando a questo proposito?

Beatrice Merz La storia dell'arte contemporanea a Torino è complessa e si è sviluppata nei decenni. Fin dalla fine degli anni Sessanta il ruolo del privato (collezionisti, gallerie...) ha supportato gli artisti dell'avanguardia locale e ha accolto quella internazionale nei propri luoghi espositivi lanciando così Torino in poco tempo a livello globale. Questa spinta del privato ha accelerato il riconoscimento pubblico sia nazionale che internazionale della cultura artistica che l'epoca stava sviluppando (ad esempio la mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla GAM nel 1970, e le grandi rassegne internazionali hanno esposto da subito i nostri artisti).

Anni dopo l'amministrazione regionale e partner privati hanno creato il Castello di Rivoli.

L'attuale impegno della CRT a sostenere i due musei è la conferma e la continuazione di come il privato possa offrire sostegno al mondo della cultura artistica.

Oggi è auspicabile non perdere la storia di questo percorso frastagliato ma ricco di eccellenze. Per far questo ritengo necessario mantenere lo stretto rapporto che si è venuto a creare negli anni tra gli artisti, il circuito delle gallerie, le numerose collezioni, gli archivi e i musei, rapporto che ha permesso il crescere delle collezioni museali con acquisti di interi fondi o di concludere progetti specifici. Il compito del museo, rispetto alla nostra città, è anche quello di identificare e di raccogliere i diversi elementi per ricomporli in un quadro complessivo e articolato. Anche per questo stiamo lavorando ad un progetto di acquisizioni legate agli archivi storici e fotografici. Questo quadro permette anche di potersi rapportare a livello internazionale con un qualcosa in più: un sistema.

MB Tuttavia anche la vocazione internazionale della collezione per i due musei è molto importante. Come articolare la

vocazione tra locale e globale? Quali sono le differenze o le affinità in questo senso tra la missione di Rivoli e GAM e la conseguente fruizione della collezione?

BM Per non perdersi nel clima globalizzato lo scambio di esperienze curatoriali diverse è di fatto essenziale ed è difficile da sostenere oggi che ci troviamo di fronte ad un divario tra il locale e il globale. Per questo al Castello stiamo imboccando un percorso espositivo legato alla collezione finalizzato ad alcuni progetti specifici, per poter offrire al nostro pubblico strategie espositive nuove, portando il Museo alla sua naturale funzione di "antenna" del mondo contemporaneo, seguendo i movimenti internazionali e radicali dell'arte in un dialogo costante tra la storia e l'attualità.

EV Quale rapporto mirate a costruire tra acquisizioni per la collezione permanente e programma espositivo dei vostri musei?

BM Le acquisizioni sono il più delle volte parte integrante dello sviluppo dell'attività espositiva e di supporto ai singoli progetti. Parallelamente alle grandi esposizioni tempo-

ranee s'intende far ruotare la collezione costruendo percorsi e approfondimenti tematici rendendola così maggiormente fruibile. Inoltre con l'intento di accrescere ulteriormente il prestigio e la conoscenza del nostro museo non solo sul territorio, si sta lavorando ad una fitta rete di scambi internazionali per offrire la nostra collezione esportandola.

DE Uno dei criteri per la definizione di una politica di acquisizioni è anche il rapporto stretto e costante fra programma espositivo e incremento del patrimonio. Il ruolo di committente che sempre più spesso investe il museo può essere un ulteriore rafforzamento del rapporto fra area espositiva e area conservativa.

EV Al fine del rafforzamento dell'identità di GAM e Castello di Rivoli quale tipo di equilibrio ritenete ideale tra acquisizioni che mirino alla restituzione della storia dei decenni passati e acquisizioni volte a registrare l'attualità più stretta?

BM Una delle specificità della collezione del Castello di Rivoli è lo stretto rapporto che s'instaura con gli artisti, è per noi fondamentale poter scegliere con loro le opere che più

li rappresentano e con loro esporle al meglio. Questo stretto rapporto tra il museo e l'artista ha portato negli anni a produrre delle grandi installazioni permanenti ed è con questo criterio che vogliamo continuare ad arricchire il Castello di sale progettate specificamente oltre al costante impegno ad acquisire singole opere seguendo quattro concetti cardine: l'aderenza all'attività museale, la rilevanza internazionale, la ricerca dell'attualità e la selezione di *masterpiece* nella produzione dell'artista.

DE Va innanzi tutto sottolineato che le acquisizioni svolte con il sostegno della Fondazione per l'Arte Contemporanea — CRT, costituiscono un unicum cioè un corpo unitario che viene affidato ai due musei ed è quindi difficile se non pericoloso pensare di definire l'identità del museo attraverso un comodato. Il problema dell'identità della GAM è quello di proseguire attraverso le acquisizioni una politica più che secolare che ha permesso alla GAM di essere oggi uno dei più ricchi musei d'Italia e che proprio per questo le impone di porsi in un'ottica internazionale proprio per rappresentare al meglio il proprio paese.

EV In termini di acquisizioni legate alla contemporaneità, un ruolo importante in passato furono gli acquisti in occasione delle diverse edizioni della fiera Artissima. Quali sono i lati positivi e, se ce ne sono, i lati problematici nell'acquistare opere nell'ambito di una fiera d'arte? Che criteri di scelta attuereste al ripresentarsi di questa possibilità?

AB Acquistare in fiera significa fare una corsa contro il tempo: si hanno poche ore a disposizione per guardare le opere e per sceglierle. In questo senso il rischio è quello di fare delle scelte che possono risultare rapsodiche e casuali rispetto alla direzione e al senso della collezione del museo. E questo non è il solo problema: alla fiera di Torino – in generale – non è semplice trovare opere adatte al Castello di Rivoli, dove si tende ad installare lavori di grandi dimensioni per ogni stanza. Detto questo io penso sia una sfida interessante anche cercare di acquisire opere ad Artissima, si tratta di una fiera stimolante e di grande qualità.

DE Individuare le fiere d'arte come possibile ambito per le acquisizioni museali presenta non poche opportunità e ovviamente, qualche rischio. Le

opportunità sono quelle di rivolgersi a un mercato estremamente dinamico e flessibile e in un contesto di facile contrattazione; i rischi sono soprattutto quelli di un condizionamento da parte del sistema economico dell'arte. Non va trascurato un elemento di promozione della fiera che attraverso le acquisizioni si attua ma che anche in questo caso deve rispondere ad alcuni requisiti. In particolare, a titolo esemplificativo se si vuole promuovere e incentivare la presenza di artisti e grandi professionisti alla fiera è necessario che le acquisizioni siano limitate alle opere effettivamente esposte.

EV Individuate delle fondamentali distinzioni tra il tipo di opere che vi proponete di acquisire con i fondi della CRT e le opere che programmate di acquisire con gli altri fondi a disposizione del vostro museo? La creazione con i fondi della CRT di una collezione comune ai due musei che sia unitaria in sé e dotata di un'identità specifica è uno dei vostri criteri? L'idea, anche solo a livello di traguardo ideale, di uno spazio espositivo comune dove restituire almeno in parte questa unitarietà (come quella della ormai sfumata ipotesi OGR) agirà in qualche modo nelle vo-

stre scelte? Questo aspetto è ancora vivo nella vostra programmazione del futuro?

AB Attualmente, per diverse ragioni, non abbiamo a disposizione altri fondi per le acquisizioni.

Per quanto riguarda la “collezione comune” come lei la chiama, io non credo sia corretto pensare ad una collezione “unitaria”. Insomma lo è dal punto di vista della proprietà formale dei lavori, ma ogni museo deve poter acquisire secondo logiche precise e secondo una precisa politica culturale, e queste scelte devono poter essere direttamente individuabili nella collezione delle due diverse istituzioni.

DE La collezione acquisita dalla Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea – CRT per Rivoli e GAM ha ovviamente un’unica proprietà ed è quindi naturale che debba avere uno spirito unitario. È questa una risorsa per i due musei, un ulteriore elemento di forza e di prestigio per entrambe le istituzioni ed è auspicabile che questo patrimonio possa un giorno essere esposto in un unico spazio e che questo possa diventare volano per lo sviluppo complessivo dei due musei.

MB Veniamo al modo in cui questo patrimonio in dotazione ai musei funziona. Come sappiamo, per ogni museo la collezione è la propria carta d’identità. La collezione deve essere mostrata al pubblico e può essere parzialmente importata ad altri musei per importanti occasioni espositive. È anche importante che sia “riletta” e valorizzata attraverso mostre tematiche, personali, cataloghi scientifici, utilizzata quale “laboratorio continuo” per progetti educativi e per attività collaterali quali conferenze, seminari e giornate di studio. Ad oggi se non sbaglio, queste sono state alcune tra le linee che hanno guidato e che guidano le attività di GAM e del Castello di Rivoli in relazione alle collezioni da loro ospitate. Ci sono altri possibili modelli oppure strategie flessibili che i musei potrebbero sviluppare? Nel corso delle riunioni del Comitato sono emerse altre idee o suggerimenti che sarebbe utile riportare in questa sede?

AB La collezione è al centro della vita del museo, ne costituisce l’identità e ne caratterizza la strategia culturale. In questo senso la collezione offre infinite possibilità per l’elaborazione di nuove strategie, è una sorta di filo di Arianna

che può condurci in zone inesplorate senza farci perdere il senso e la direzione del percorso. Con il comitato ci siamo riuniti al momento una sola volta, ma intendiamo confrontarci con esso anche su questo tipo di tematiche.

EV Ritenete che l'organizzazione di occasioni espositive comuni ai due musei sulla base delle opere della Collezione CRT possa avere un ruolo e una funzione importante nei vostri programmi e nella relazione con le altre istituzioni museali italiane ed estere?

BM Ogni esperienza di collaborazione rafforza il singolo. Ritengo auspicabile costruire delle occasioni espositive in comune. Il patrimonio di opere della collezione CRT può permettere ai due musei sia individualmente sia congiuntamente di relazionarsi alle più importanti istituzioni nazionali e internazionali per costruire quella rete di scambi di cui già accennato.

EV Esistono opere o periodi della produzione di alcuni artisti che nel disegno ideale del vostro museo ritenete dovrebbero essere rappresentati per ragioni di significatività storica e in relazione alla natura della

vostra collezione, ma che sapete non potranno essere acquisiti perché difficilmente disponibili sul mercato o per quotazioni non avvicinabili? Pensate ci sia un modo per trasformare i cosiddetti "buchi" che affliggono ogni collezione, per quanto grande, in qualcosa di produttivo per il museo e per il suo pubblico?

DE Non esiste oggi museo in grado di raccogliere o testimoniare tutto ciò che appare nel mondo dell'arte. L'idea del museo contenitore onnicomprensivo è ormai tramontata da molti anni e anche i più grandi musei internazionali convivono e accettano l'evidenza dei "buchi" nelle proprie collezioni. A maggior ragione dobbiamo farlo noi che per ragioni storiche, di bilancio e politiche abbiamo una collezione fortemente frammentata e disomogenea. Non penso che ciò possa essere trasformato in una risorsa ma certamente è una condizione dalla quale partire e sulla quale costruire la propria attività museale. Non va poi dimenticato che una collezione è tale nel momento in cui offre gli spunti per uno studio più approfondito e sistematico dell'opera di alcuni artisti o di specifici momenti storici ed è dunque dalla collezione, con

tutti i suoi limiti e carenze, che può e deve partire un grande progetto museografico volto alla catalogazione, alla ricerca e allo studio dei singoli aspetti del proprio patrimonio. La GAM infatti intende promuovere proprio partendo dalla propria collezione un progetto di archiviazione e catalogazione di alcuni importanti figure dell'arte contemporanea.

BM Ogni collezione ha troppo o troppo poco. O si crea una sua specificità tematica o si sceglie di tentare di spaziare senza lasciare buchi, cosa impossibile.

La storia della collezione del museo ha avuto un suo percorso legato alla sua attività espositiva e alle scelte curatoriali, oggi questo percorso continua, si cercherà anche di colmare delle mancanze se sarà possibile economicamente ma non è motivo di afflizione se ciò non sarà, la storia di una collezione d'arte contemporanea si compone guardando il presente, la storia, la memoria, la società e soprattutto si proietta nel futuro.

Andrea Bellini Dal 2010 è stato co-direttore, con Beatrice Merz, del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Storico dell'arte, critico e curatore indipendente, è stato U.S. editor di Flash Art International dal 2004 al 2007, curatorial advisor del PS1-MoMa dal 2007 al 2009, e direttore della Fiera Artissima di Torino dal 2007 al 2009.

Beatrice Merz Dal 2010 è direttore del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Dal 2005 al 2009 ha presieduto e diretto la Fondazione Merz, centro espositivo da lei ideato e fondato insieme al padre. Accanto a numerose esperienze curatoriali e di ricerca legate principalmente agli artisti dell'Arte Povera, dal 1986 anno di fondazione della casa editrice hopefulmonster al 2005, l'attività principale è stata quella editoriale.

Danilo Eccher Dal 1989 al 1995 è stato Direttore Artistico alla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento. Nel 1993 è stato membro del comitato artistico della 49. Biennale di Venezia. Dal 1996 fino al 2000 è stato Direttore Artistico della Galleria d'Arte Moderna di Bologna e dal 2001 al 2008 Direttore del MACRO di Roma. Nel 2009 è stato nominato Direttore alla GAM di Torino. Dai primi anni Novanta ad oggi è stato curatore di numerose esposizioni personali; dai primi anni del Duemila le molte mostre collettive includono *L'Ombra della Ragione*, *Appearance* e *China Art*, prima mostra di arte contemporanea cinese in un museo italiano.

Immaginare il futuro

**I dieci anni di attività della
Fondazione per l'Arte
Moderna e Contemporanea –
CRT. Conversazione
con Fulvio Gianaria,
Franco Amato, Matteo
Viglietta, Massimo Broccio.**

A cura di Marcella Beccaria
ed Elena Volpato

Domanda Questo catalogo documenta la collezione costruita a partire dal 2000 dalla Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT, che in questi dieci anni è cresciuta al punto di diventare tra le più importanti raccolte private di arte contemporanea in Italia. Iniziamo la conversazione ricordando le ragioni di tale scelta.

Risposta Una Fondazione come la nostra ha il dovere di impegnare le proprie risorse al

servizio della comunità che abita e lavora nel suo territorio; per questa ragione – giusto o sbagliato che sia lo diranno le prossime generazioni – abbiamo innanzitutto pensato che l'arte contemporanea sia un motore di creatività che può portare al territorio innovazione e sviluppo. Precisiamo che secondo noi, innovazione vuol anche dire capacità di leggere il presente in modo non omologato, di interpretare il reale con strumenti diversi dai luoghi comuni, di immaginare il futuro liberi da paure e rimpianti. Ebbene noi abbiamo pensato che l'arte contemporanea, e cioè i prodotti creativi del presente, siano uno strumento forte per alimentare l'indispensabile bisogno di innovazione e di cambiamento che sono peraltro anche le premesse indispensabili per lo sviluppo.

D In che modo questa visione ha tenuto conto della realtà esistente?

R È ovvio che questo indirizzo nasca dal contesto nel quale ci troviamo: Torino e il Piemonte che per storia passata e per vivacità del presente rappresentano un distretto di eccellenza che merita ogni sforzo di potenziamento di questi caratteri e se è vero che bisogna investire nei settori portatori di qualità già riconosciute, non abbiamo sbagliato.

D Come è nata l'idea di dar vita ad una collezione d'arte contemporanea?

R Come spesso accade nella realizzazione di grandi progetti, l'inizio ha preso avvio in modo occasionale, su suggerimento dell'associazione di appassionati torinesi Arte Giovane che ha segnalato la possibilità di acquisire alle collezioni pubbliche torinesi un consistente nucleo di opere di Arte Povera proveniente dalla collezione Stein.

La Fondazione CRT del presidente Andrea Comba, stimolata dall'intuito di Giovanni Ferrero, ha saputo cogliere l'occasione e trasformare un'acquisizione in un progetto di attualità ancora vivissima.

D In che modo l'acquisizione di un primo tassello di collezione è diventata un progetto culturale?

R Innanzitutto la Fondazione non ha mai pensato di nascondere nelle proprie stanze i capolavori acquisiti ma ha deciso che la collocazione naturale delle proprie opere fosse il comodato presso i due grandi musei di arte contemporanea del territorio, la GAM — Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea e il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.

Fu infatti chiaro fin dall'inizio che le opere già acquistate e le future acquisizioni dovevano essere messe a disposizione della collettività e che i contenitori ideali per consentire questa fruizione pubblica dovevano essere i due musei della città che, pur diversi per caratteristiche e tradizione, potevano e dovevano gestire di comune accordo la loro conservazione e la loro valorizzazione.

Certo è, va detto, che senza la disponibilità dei due presidenti del tempo, Giovanna Cattaneo e Cesare Annibaldi, e senza l'entusiasmo dei due direttori, Giovanni Castagnoli e Ida Gianelli, oltre a Carolyn Christov-Bakargiev, questa collaborazione virtuosa non avrebbe potuto realizzarsi.

D Da allora, quali sono stati i passaggi istituzionali che sono stati effettuati?

R Innanzitutto la Fondazione

madre ha dato vita ad una Fondazione per l'Arte destinata a gestire un progetto di ampio respiro che ha utilizzato la dedizione di consiglieri come Antonio Marocco, l'impegno di Giovanni Ciarlo (a lungo segretario della Fondazione CRT) e Cristina Mundici, oltre che le rilevanti risorse messe a sua disposizione. Data la delicatezza del compito, si è ritenuto di richiedere la collaborazione di un comitato scientifico di eccezione composto da grandi protagonisti del mondo dell'arte che sono poi anche diventati ambasciatori del nostro lavoro nel mondo: Rudi Fuchs, allora direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam e già primo direttore di Rivoli, David Ross allora direttore del San Francisco Museum of Modern Art, Sir Nicholas Serota direttore di Tate in Gran Bretagna e Manuel J. Borja-Villel direttore del Reina Sofia di Madrid.

Il fatto che tutte le opere che si possono scoprire in questo catalogo siano state scelte dai direttori della GAM e di Rivoli con l'aiuto ed il consenso di un comitato così qualificato, ci permette di dirci orgogliosi del lavoro fatto e dell'assoluta eccellenza della nostra collezione. Così come siamo convinti di aver operato bene utilizzando la Fiera di Artissima come momento di acquisizione dei lavori degli artisti più giovani.

D Questo catalogo che documenta il corpo delle opere a oggi acquisite racconta di un impegno ormai concluso o rappresenta il primo passo di un programma destinato a durare?

R Il primo presidente Giovanni Ferrero e i suoi consiglieri hanno lasciato a noi il compito di proseguire il lavoro iniziato. Noi cerchiamo e cercheremo di dare il meglio: anche innovando, anche rivolgendoci e collaborando con tutto il sistema dell'arte contemporanea del Piemonte grazie, innanzitutto, al sostegno dei nuovi direttori di GAM e Rivoli: Danilo Eccher, Beatrice Merz e Andrea Bellini. Questa elencazione di personaggi prestigiosi e la non celata soddisfazione per quanto si è fatto, non devono però distogliere dalla riflessione sul contenuto e sugli scopi della nostra attività.

D Si tratta di un punto importante. Potete dirci di più a tal proposito?

R Gli amministratori e gli organi della Fondazione CRT e, primo fra tutti, il segretario generale Professor Angelo Miglietta, ritengono che una via qualificata per realizzare quella che deve essere la funzione sociale di una Fondazione sia quella di supportare i motori di cultura

del territorio; di qui nasce l'attenzione prioritaria, nel settore dell'arte contemporanea, per le collezioni.

Pontus Hulten, noto direttore del Moderna Museet diceva che "una collezione non è un rifugio in cui ripararsi, ma una fonte di energia, tanto per il curatore che per il visitatore" e la definiva "la spina dorsale" di qualsiasi istituzione che vive e opera nel presente. Questo progetto non è immaginato per congelare la storia dell'arte ma per dare vita, stimoli ed ispirazione alla comunità che vuole e vorrà usufruirne.

Un esempio. Grazie alle nostre acquisizioni la GAM ha costruito la più ricca raccolta di video d'artisti del nostro paese; a questo patrimonio si è affiancato un secondo filone di materiali costituito da documentari sull'arte e sugli artisti realizzati dagli anni Trenta sino ad oggi. Se a questo migliaio di titoli si aggiungono i raffinatissimi video d'artista raccolti per Rivoli si mette a disposizione di pubblico, artisti e critici una massa di lavori che costituiscono già di per se un primato; forse non un primato utile ad occupare le pagine patinate dei rotocalchi ma certamente un giacimento di grande qualità, un'opportunità straordinaria radicata nei musei del nostro territorio, una banca della conoscenza utilizzabile, oggi e domani, da chiunque. Questo è il senso del nostro impegno.

D Adesso, con questo catalogo che ci avete affidato, il progetto culturale intrapreso trova una formula ulteriore di comunicazione pubblica.

R Il catalogo, che come si può vedere è anche un segno di alta professionalità di tutti coloro che hanno collaborato alla sua realizzazione, è un dovere. Anche se la Fondazione non è un ente pubblico, essa ha l'obbligo di dare conto ai cittadini del modo con il quale impegna le proprie risorse ed ha l'obbligo di esporsi al giudizio della propria comunità sulle scelte che compie. Dunque il catalogo è un dovuto rendiconto del lavoro fatto.

D È corretto dire che l'incremento delle collezioni di GAM e Rivoli è la missione del progetto sull'arte contemporanea della Fondazione CRT? Recentemente avete dato vita anche a altre iniziative culturali.

R Sì, è la missione principale, ma non solo. Le istituzioni, gli spazi e i laboratori dove si lavora per l'arte contemporanea non devono essere mondi chiusi ed elitari, ma devono aprirsi sempre di più ad un pubblico che a sua volta non può limitarsi ad essere spettatore passivo delle raccolte e degli eventi ma deve essere informato, coinvolto e partecipe. Di qui la scelta di investire nei vari settori dell'educazione e

della formazione. Abbiamo a questo fine deciso di metterci al servizio di tre progetti innovativi che il sistema ha saputo sviluppare manifestando una forte volontà e capacità di collaborazione fra tutti i soggetti coinvolti: ZONARTE (ogni primavera uno spazio e un tempo dove il pubblico incontra e si immerge nel mondo della creatività), RESO (un programma di formazione per giovani artisti che lega Torino ad importanti centri di residenza internazionali) e GIORNO PER GIORNO (un mese di ogni anno dedicato all'arte contemporanea organizzato in un festival serale per opera della Fiera Artissima e del suo Direttore). Tre progetti che si sviluppano in rete al servizio degli operatori del settore e di tutti gli appassionati in modo da potenziare il tessuto creativo esistente. In sintesi, questo è il quadro complessivo nel quale la nostra istituzione ha scelto di impegnarsi. Con determinazione ed entusiasmo.

Fulvio Gianaria Presidente,
Fondazione per l'Arte Moderna
e Contemporanea – CRT

Matteo Viglietta Vice Presidente,
Fondazione per l'Arte Moderna e
Contemporanea – CRT

Franco Amato Consigliere Delegato,
Fondazione per l'Arte Moderna
e Contemporanea – CRT

Massimo Broccio Segretario del
Consiglio, Fondazione per l'Arte
Moderna e Contemporanea – CRT

Schegge per una storia della collezione

Dalla parte di uno dei (due) musei: il Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea

Marcella Beccaria

Analizzando la propria pratica artistica e la propensione alla collaborazione per sviluppare opere pubbliche, destinate allo spazio urbano, Vito Acconci osserva: “Se desideri che qualcosa sia pubblico forse può iniziare in privato. Se qualcosa inizia in privato è possibile che rimanga privato. Se davvero vuoi che qualcosa sia pubblico forse è opportuno che provenga da un pensiero elaborato in gruppo e deve perlomeno provenire da una situazione parzialmente o quasi pubblica. Ciò che è davvero pubblico inizia con il numero tre: uno è un assoluto, due è una coppia o un’immagine speculare, la terza persona pone gli elementi per una discussione, pubblica.”¹ L’antitesi privato/pubblico e l’intenzione di svilupparne una sintesi, è tra i punti alla base dell’operazione culturale condotta dal 2000 ad oggi dalla Fondazione per l’Arte Moderna e Contemporanea —

CRT di Torino. Se è vero che la costruzione di una collezione d’arte appartiene alla tradizione degli enti di origine bancaria, è altrettanto vero che l’idea di sviluppare una collezione in accordo con i musei del territorio e di metterla a loro disposizione rappresenta invece un modello innovativo. Invece di restare nel campo sicuro di esempi già esistenti, in questi dieci anni di attività la Fondazione ha lavorato sviluppando un metodo inedito, consoni allo stesso oggetto del proprio operato. In altre parole, riconoscendo l’arte contemporanea quale ambito del proprio agire, la Fondazione ne ha adottato la naturale capacità di elaborare il nuovo e operare al di fuori dei modelli consolidati, creando una collezione che, pur restando di proprietà privata, è destinata ad un continuo utilizzo pubblico. In qualità di comodato offerto al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino e alla GAM — Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, Torino, la collezione vive come parte del contesto collettivo al quale per natura appartengono i due musei.

La stretta relazione con l'ambito museale riguarda anche il metodo sviluppato dalla Fondazione per definire le acquisizioni. In accordo con l'idea, usuale nelle istituzioni di respiro internazionale, che il confronto a più voci sia la strada più indicata per l'ottimizzazione dei risultati, la Fondazione si è dotata di un Comitato Scientifico, composto da Nicholas Serota, direttore di Tate in Gran Bretagna, Rudi Fuchs, primo direttore del Castello di Rivoli e già direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam e David Ross, già direttore del San Francisco Museum of Modern Art, al quale dal 2009 è subentrato Manuel J. Borja-Villel, direttore del Reina Sofia di Madrid. Al Comitato la Fondazione ha affidato il ruolo di ratificare ciascuna acquisizione, valutando proposte sviluppate in dialogo con i direttori del Castello di Rivoli e di GAM – rispettivamente Ida Gianelli fino al 2008, Carolyn Christov-Bakargiev nel 2009, Andrea Bellini e Beatrice Merz dal 2010 per il Castello, e Pier Giovanni Castagnoli fino al 2008, cui è succeduto Danilo Eccher per GAM. La collezione fino ad ora raccolta dalla Fondazione va pertanto interpretata anche in relazione alle collezioni già conservate presso ciascuno dei due musei e, pur nella sua unitarietà, include nella propria storia ele-

menti rapportabili alle relative identità, aree di competenza e programmazioni espositive.

Come detto, i primi dieci anni della collezione CRT sono ugualmente legati al percorso di GAM e a quello del Castello e alla professionalità delle persone il cui lavoro ha contribuito allo sviluppo delle rispettive missioni dei due musei. La relazione rispetto a GAM è oggetto del testo di Elena Volpato; le considerazioni che seguono sono incentrate su quella con il Castello. Più che cercare di fornire una storia completa, esse si soffermano su alcuni esempi, *case studies* scelti tra i tanti possibili per dare indicazione del modo in cui la collezione CRT si integra con l'indirizzo culturale a oggi seguito dal Castello di Rivoli.

Come spiegato anche negli altri contributi raccolti in questo volume, la collezione CRT è iniziata nel 2000 con l'acquisto di un nucleo di diciassette opere di Arte Povera, provenienti dalla collezione privata di Margherita Stein, integrato dalla stessa collezionista con una donazione di altri tre lavori. L'importanza dell'intero nucleo – con lavori di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto

Zorio – ha permesso di avere accesso a uno specifico gruppo di opere realizzate tra il 1966 e il 1971, storicamente riconosciuti come gli anni cruciali nello sviluppo iniziale della poetica poverista. Fondato nel 1984, il Castello non può vantare i primati storici e, soprattutto attraverso le vicende del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, la relazione di contemporaneità che lega GAM all'Arte Povera. In questa sede, è però opportuno ricordare che gli artisti dell'Arte Povera, attraverso le loro opere, sono tra coloro che hanno contribuito in maniera determinante alla formazione dell'identità del Castello. Molti di loro sono già presenti nel 1984 in *Overture* – l'allestimento d'esordio messo in atto da Fuchs come primo progetto di collezione – e altri, come Kounellis, Fabro, Merz, Paolini, Penone e Calzolari sono stati protagonisti di mostre personali sia durante la direzione di Fuchs, dal 1991, di Gianelli².

Per il Castello, l'acquisizione del nucleo Stein è anche stata un'importante occasione per rafforzare il proprio ruolo a livello internazionale, secondo la forte spinta impressa al museo in questo senso dalla direzione di Gianelli. In collaborazione con GAM e grazie al sostegno della Fondazione CRT, nello stesso

anno dell'acquisizione, il Castello tenne presso la propria sede la mostra *Arte Povera in collezione*, il cui relativo catalogo includeva alcuni tra i più rilevanti testi – tra cui quelli di Germano Celant – scritti negli anni di formazione del nuovo linguaggio artistico. Primo atto nella costruzione delle sinergie tra i due musei, la mostra raccolse circa cinquanta opere, incluse opere storiche provenienti in parte da GAM e prestiti ottenuti anche dagli artisti. Inoltre, dal momento che nel corso degli anni Novanta, una strategia di prestiti mirati, acquisizioni e costante collaborazione con gli stessi artisti, aveva assicurato al Castello la presenza di importanti opere, tra cui installazioni sviluppate appositamente, nella mostra fu possibile dare spazio ai percorsi individuali intrapresi dagli artisti dell'Arte Povera negli anni più recenti. Fu così possibile rendere anche conto del lavoro di altri protagonisti, come Marisa Merz e Pier Paolo Calzolari, le cui opere erano già parte della collezione del Castello ma non erano incluse nell'originario nucleo Stein³. Sempre in accordo con una visione internazionale, a partire dal nucleo Stein, negli anni successivi il museo poté incrementare la propria funzione di promotore culturale, organizzando mostre itineranti sull'Arte Povera sviluppate in collaborazione con

altri musei all'estero, tra cui il Museum of Contemporary Art di Sydney nel 2002 e lo Château de Villeneuve a Vence, nel 2004.

Un discorso non dissimile può essere fatto anche a proposito dell'ingresso in collezione CRT delle opere di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, i protagonisti della Transavanguardia portati a un indiscusso ruolo storico grazie alla visione di Achille Bonito Oliva. Nel 2002, le acquisizioni relative – opere cruciali scelte in modo da rappresentare la ricerca degli artisti negli anni tra il 1979 e il 1985 – insieme a prestiti provenienti da musei, gallerie e collezioni private, in Italia, Germania, Olanda, Stati Uniti, Svizzera, permisero al Castello, ancora con il sostegno della Fondazione, l'organizzazione di una mostra di ampia portata e la pubblicazione di un catalogo inclusivo di approfondite riletture storiche, tra cui quella dello stesso Bonito Oliva. Per il Castello, la mostra rappresentò l'occasione di un'approfondita riflessione riguardante un aspetto del contesto storico-artistico relativo ai primi anni della propria attività. Come nel caso dell'Arte Povera, anche qui, per il museo le acquisizioni e la mostra rafforzarono anche alcune scelte già intraprese. Chia, Cle-

mente, Cucchi e De Maria erano presenti in *Ouverture*, e Cucchi, in una mostra personale del 1993, aveva anche animato le sale del Castello con i propri racconti di impeto mitologico. Quanto a De Maria, già nel 1985 aveva condiviso il proprio lirismo con una sala del museo, creando *Cinque o sei lance spezzate a favore del coraggio e della virtù*, ambiente riportato alla luce nel giugno 2010, nell'ambito del riallestimento della collezione permanente del Castello ideato da Beatrice Merz⁴.

Il riferimento a De Maria apre a sua volta un capitolo fondamentale che riguarda il Castello e le scelte che concernono sia la collezione del museo sia le opere entrate in CRT a seguito di proposte portate in comitato dalla direzione del Castello. Alla tradizione del museo, favorito dalla collocazione in un edificio di altissimo valore storico – incluso dal 1997 tra i siti protetti dall'Unesco – appartiene la possibilità di invitare gli artisti a sviluppare opere in dialogo con le sale, secondo una metodologia che, come sopra indicato, l'attuale direzione del museo intende proseguire. Chi frequenta il museo conosce la varietà di decorazioni, stucchi, affreschi, l'enigmatico senso di non-finito, così come la proporzione maestosa, o a tratti intima, che ne

definisce gli ambienti⁵. Fin dal suo arrivo, Fuchs utilizzò tali peculiarità come argomento da sviluppare con gli artisti: *Yurupari - Stanza di Rheinsberg* di Lothar Baumgarten, permanentemente allestita al secondo piano dal 1984, è un esempio imprescindibile a tale proposito, così come lo è *Panels and Tower with Colors and Scribbles*, opera ideata per una sala del Castello da Sol LeWitt nel 1992. Dimostrando grande sensibilità nei confronti di tale aspetto, e riconoscendolo come parte integrante dell'identità del Castello, in questi dieci anni il Comitato ha avallato l'ingresso in collezione di opere appositamente realizzate per gli spazi del museo, come *Made to Produce a Spark* di Lawrence Weiner ideata nel 2006 per lo scalone di ingresso, *Seeing Knowing* di Joseph Kosuth allestita sempre dal 2006 al terzo piano e sul tetto della Manica Lunga o *Your circumspection disclosed* ideata da Olafur Eliasson nel 1999 per una sala della stessa. Un ulteriore caso è poi rappresentato *Mutterseelenaillein*, 1989 di Reinhard Mucha, opera che include in sé elementi desunti dall'architettura della sala nella quale è attualmente esposta. Ciò non significa che in questi dieci anni sia stato l'edificio a dettare i programmi del museo e i relativi acquisti. Per inciso, si può ricordare che l'opera di Wei-

ner è nata come parte di un ciclo di mostre teso a esplorare momenti e protagonisti dell'arte concettuale; Eliasson è stato il primo protagonista di una serie di *project-room* sviluppate invitando gli artisti a creare nuove opere specifiche per il museo; Mucha è stato invitato nell'ambito di una programmazione relativa a importanti esponenti delle ricerche artistiche a partire dagli anni Ottanta. Piuttosto, questi esempi possono dimostrare che, nell'ambito di un articolato programma – attento alla storia e al contesto internazionale e impegnato a riconoscere il ruolo presente di alcuni protagonisti così come a dialogare con le ricerche delle nuove generazioni – la collezione non è cresciuta in base a un'idea astratta. Rispettando la necessità della relazione tra le opere e il patrimonio rappresentato dall'edificio, molte delle opere entrate in collezione CRT dimostrano che, per coloro che vi hanno lavorato e oggi ci lavorano, il Castello non è un contenitore ma è esso stesso un contenuto. *Made to Produce a Spark*: le parole dell'opera di Weiner che accolgono i visitatori al loro ingresso nel Castello acquistano un significato particolare, se citate a questo proposito⁶.

Ripercorrendo gli anni compresi tra il 2000 e il 2009, l'attività del

Castello ha incluso l'allestimento di mostre collettive atte a interpretare l'attualità e, accanto ad esse, mostre personali e percorsi sviluppati in relazione alla collezione del museo, incentrati su artisti e tematiche specifiche. Nell'ambito del quadro cronologico relativo a questo scritto, analizzando in particolare le opere portate in collezione CRT da Ida Gianelli e poi da Carolyn Christov-Bakargiev, emerge la volontà di storicizzare l'attività del museo ma di farlo attraverso scelte precise. Oltre agli artisti già citati, in ambito internazionale si possono anche ricordare le opere di Jan Dibbets, Dan Graham, Roni Horn, così come la presenza in collezione CRT di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, il cui *Dropped Flower* fu appositamente realizzato dagli artisti per la loro retrospettiva nel 2006, purtroppo l'ultima alla quale poterono lavorare insieme. In ambito italiano, la collezione include importanti opere di Gianni Colombo, Gino De Dominicis, Marco Bagnoli e Ettore Spalletti, quest'ultimo presente con un ricco corpus di lavori che abbraccia quasi vent'anni di attività. Le opere di Mario Airò, Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Monica Bonvicini, Grazia Toderi, artisti presenti nella programmazione espositiva e nelle collezioni sia del Castello sia di GAM, indicano a loro volta le si-

nergie sviluppate tra i due musei nell'ambito dell'arte italiana delle generazioni successive. Per il Castello, il quadro include poi le opere di Vanessa Beecroft e Maurizio Cattelan, presenti nella collezione permanente del museo. Ancora, nell'ambito delle programmazioni effettuate dal museo nel corso del decennio, la collezione CRT include oltre a Eliasson, Franz Ackermann, Roberto Cuoghi, Thomas Demand, Teresita Fernández, Goshka Macuga, Paola Pivi, Yang Fudong, artisti presenti in cicli di personali e programmazioni da me curate, e opere di Pierre Huyghe, Tacita Dean, Susan Philipsz, inizialmente presenti in personali e collettive curate da Carolyn-Christov Bakargiev. Come scrive Kirk Varnedoe a proposito della collezione del MoMA "i curatori propongono e i comitati dispongono"⁷, e in questo senso, la direzione di Gianelli, oltre a rafforzare la struttura interna del museo, ha dato ampio spazio alla ricerca curatoriale, sostenendone il lavoro e portando al tavolo del Comitato CRT numerose proposte relative.

Come premesso, questi sono solo alcuni esempi (certo legati a un punto di vista personale) e non la storia completa. Un ulteriore approfondimento sarebbe da dedicare all'imprescindibile

apporto personalmente dato dagli artisti, senza i quali l'attività del museo non potrebbe esistere. Quanto forse si può ancora aggiungere per fornire altre indicazioni riguardanti la relazione tra la collezione CRT e il Castello riguarda le opere di valorizzazione della stessa intraprese dal museo. Ho citato, oltre alle mostre, l'impegno nell'ambito della produzione continuativa di cataloghi scientifici e possono essere anche menzionati percorsi tematici (come le mostre *Dalla Terra alla Luna: metafore di viaggio*, 2007 e *Una stanza tutta per sé*, 2008 che Ida Gianelli mi aveva chiesto di ideare attingendo alle due collezioni, sviluppate anche con nuove opere di Anselmo e Paolini che sono poi entrate nelle collezioni di CRT e Rivoli). Proprio perché chi scrive è un curatore di museo, è però doveroso aggiungere che acquisizioni e mostre e cataloghi relativi, non sono gli esclusivi atti di valorizzazione che un museo può intraprendere con le collezioni che gestisce. A monte c'è la continuativa, silenziosa e laboriosa opera di conservazione, cura e le relative attività di ricerca e studio delle opere. Dietro alle quinte c'è anche il costante lavoro di aggiornamento concernente le pubblicazioni relative agli artisti presenti nelle collezioni del museo svolto dalla biblioteca del Castello. Di fronte al pubblico c'è poi il la-

voro del dipartimento educazione, instancabile laboratorio sempre teso a offrire innumerevoli forme di mediazione culturale sviluppate per le diverse tipologie di visitatori. Anche se quest'ultime sono osservazioni che solitamente non entrano nei libri di storia dell'arte, credo siano attribuibili alla storia della cultura, la storia che le tante implicazioni del progetto per l'arte portato avanti da CRT fino ad oggi, contribuiscono a scrivere.

¹ Conversazione con l'artista, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino, 10 novembre 2007.

² Dati sulle mostre citate in questo saggio, così come l'elenco completo dei relativi cataloghi pubblicati dal Castello di Rivoli dal 1984 al 2004 sono inclusi in *Castello di Rivoli. 20 anni d'arte contemporanea*, a cura di I. Gianelli, con M. Beccaria, Castello di Rivoli, Rivoli-Torino, Skira, Milano, 2005. Per le mostre e i cataloghi dopo il 2004 si veda il sito del museo www.castellodirivoli.org.

³ In data successiva al 2000, sono poi stati acquisiti anche per la collezione CRT lavori di entrambi gli artisti. Si veda la sezione *Opere* di questo catalogo.

⁴ Il restauro è stato guidato da Luisa Mensi.

⁵ Il restauro del Castello di Rivoli è stato operato da Andrea Bruno. Nel 2005, grazie al sostegno della Fondazione CRT, alcune delle sale sono state oggetto di ulteriori restauri conservativi.

⁶ "Fatto per creare una scintilla".

⁷ K. Varnedoe, *Introduction*, in *Modern Contemporary. Art Since 1980 at MoMA*, a cura di K. Varnedoe, P. Antonelli, J. Siegel, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

Per una maggiore ricchezza del discorso storico sull'arte

Le scelte acquisitive per la GAM

Elena Volpato

Ripensando quanto è stato fatto in questi dieci anni di acquisizioni della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea – CRT in relazione alla collezione della GAM, appare chiara l'accuratezza delle scelte programmatiche e il criterio di muoversi per movimenti ed esperienze storiche come la pittura astratta degli anni Cinquanta e l'Arte Povera. Ma un'osservazione condotta in profondità, permette di rilevare un aspetto forse ancora più importante: un vero e proprio metodo unitario di scelta, che sembra affermare qualcosa la cui validità va oltre la specificità dei singoli movimenti storici e dell'arco cronologico circoscritto alle raccolte GAM. Cercando di sintetizzare in poche parole il senso di tale

metodo, si potrebbe definirlo un procedimento volto all'amplificazione e all'arricchimento del discorso storico sull'arte, in risposta allo schematicismo del racconto solitamente accreditato.

Pier Giovanni Castagnoli, direttore della GAM nei primi dieci anni di acquisizioni CRT, sostiene da sempre, come storico dell'arte, la necessità di ripensare i criteri di storicizzazione del pensiero moderno, mossosi con troppa rigidità lungo l'asse dettato dalla sequenza temporale delle avanguardie. Il suo discorso si è spesso riferito ad un passaggio fondante di tale meccanismo di semplificazione: a quel momento storico, tra ottocento e novecento, quando il tempo lungo delle ricerche artistiche del Simbolismo si sovrappose al frenetico ritmo di avvicendamento delle avanguardie. La storia dell'arte ha

registrato quasi esclusivamente questo secondo aspetto, restringendo arbitrariamente l'incidenza del Simbolismo ad una breve fase temporale che meglio si attagliasse a una sequenza modulare di progressione nel tempo.

Il medesimo ordine d'osservazioni può essere applicato all'intera storia artistica del novecento che, per non dissimili principi di schematizzazione, si è soliti suddividere in decenni, all'interno dei quali si tende a riconoscere un'unica linea di ricerca principale, ritenuta più innovativa e interessante delle altre, e non di rado si giunge ad una progressiva cancellazione di quanto risulta estraneo a quella individuazione.

Castagnoli ha condotto – con il supporto del Comitato Scientifico CRT – scelte collezionistiche volte a restituire una più ricca e veritiera modulazione della storia artistica dal secondo dopoguerra ad oggi.

Le scelte fatte nel campo della pittura astratta tra il 1945 e il 1963 mostrano in che modo, anche all'interno di esperienze d'indubbia unitarietà, e fra le più ampiamente riconosciute e celebrate del novecento, sia necessario dar conto, con ampiezza ed estensione, della complessità delle ricerche espressive da cui erano composte.

Prima delle acquisizioni CRT, gli autori rappresentati in collezione relativi a quella stagione erano in numero sensibilmente inferiore. Per alcuni artisti le opere provenivano esclusivamente dal Museo Sperimentale, formatosi grazie alla determinazione di Eugenio Battisti e alla generosità degli artisti. Pur nell'indubbia eccezionalità, quella raccolta era per natura priva di criteri unitari di scelta. Di necessità, raccoglieva un'unica opera per ciascun autore, e talvolta non la più rappresentativa in termini cronologici o stilistici. Altre opere provenivano dalle diverse edizioni di *Pittori d'oggi, Francia – Italia* o dalle Biennali veneziane, ma anche in quelle occasioni difficilmente era prevista l'acquisizione di più opere di un medesimo artista. Questo fu possibile nel caso di alcune rilevanti acquisizioni della Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris e, grazie ai fondi CRT, divenne procedura usuale. Si tratta di un aspetto da non trascurare, se si considera l'importanza di poter leggere ciascuna opera nel suo valore particolare, senza trasformarla in un "esemplare", in una sorta di compendio dell'intera storia artistica di un autore, deprimendo in tal modo i valori unici che potrebbe esprimere a pieno se posta a fianco di altri lavori dell'artista.

Sono le acquisizioni dedicate all'arco temporale che si è soliti identificare con le ricerche dell'Arte Povera e dei quindici anni immediatamente successivi, a rendere ancor più manifesto il metodo che si cerca qui di restituire.

Accanto alle acquisizioni comuni a GAM e Rivoli di opere di notevole valore storico appartenenti all'indirizzo poverista, Castagnoli ha selezionato opere di artisti che hanno saputo offrire attraverso ricerche, affini o complementari, prove d'indubbio valore. Nel campo della pittura si sono acquisiti lavori, datati tra il 1969 e i primi anni Settanta, di Marco Gastini, Salvo e Claudio Verna, mentre altri pittori come Griffa, Olivieri e Satta sono ora rappresentati grazie all'impegno della Città di Torino. Nell'ambito della scultura e delle opere ambientali, si sono acquisite *Cultura Mummificata*, 1972, di Eliseo Mattiacci e *Travaso di Luce*, 2007 (1970), di Maurizio Mochetti, che sono andate ad aggiungersi alle opere di Gianni Piacentino, acquisite dalla Fondazione De Fornaris, esempi quest'ultime di ricerche che condivisero in tutto le origini dell'Arte Povera, ma che la vulgata storica, fabbricata con attitudine manualistica, non annovera oggi nel medesimo capitolo riducendo la possibilità di comprensione di una stagione di eccezionale ricchezza.

La generazione successiva, che la storiografia assegna come territorio di pertinenza alla Transavanguardia, è stata rappresentata con lavori di artisti di cui non sembra essere messo in discussione il valore, ma per i quali gioca a sfavore la mancata omologazione delle tecniche e dei materiali, come nel caso delle terrecotte e i gres di Nanni Valentini, sempre ai margini del racconto complessivo, sempre riconosciuto nella storia della ceramica.

Viene da pensare che nonostante l'apertura ai più eterogenei linguaggi avvenuta dopo la metà degli anni Sessanta, per una curiosa forma di ritardo sia rimasta registrata nella memoria storico-artistica una classificazione obsoleta, che vuole la terracotta parte di un discorso a sé. Un vizio di prospettiva che, al di là delle numerose dichiarazioni, ci si porta dietro senza troppa consapevolezza, come se ancora si allungasse nel nostro campo di visione l'ombra lontana della distinzione in arti minori e maggiori.

Se le più antiche incrostazioni della catalogazione artistica possono ancora determinare la gravitazione di un artista all'interno o all'esterno del cerchio di luce del dibattito critico, è inevitabile chiedersi se l'avvenuto riconoscimento dei nuovi linguaggi, fosse davvero fondato su un pensiero e un esercizio delle critica concettualmente solidi e liberi dalle affettazioni del nuovo per il nuovo.

In un più ambiguo gioco di aperture e chiusure, la critica e, a ruota, una sempre più dimenticata storiografia, s'incaricano di far sembrare inconcepibile dipingere durante gli anni dell'Arte Povera, non dipingere durante la maturazione della Transavanguardia, usare la terracotta o qualsiasi altra tecnica almeno fino a quando un diverso corso non venisse imposto. Da un tempo lunghissimo ormai, l'arte contemporanea s'interroga sull'eredità del modernismo. Lo evoca, lo celebra, ne fa molteplici versioni ironiche, lo decostruisce e lo riassembla, ma non sembra per il momento poter rinunciare a questo dialogo. Viene da domandarsi se questo procedere per schematizzazioni storiche, sempre più cronologicamente abbreviate, e sempre più avare di sfumature, non possa essere una delle ragioni di tale *impasse*. Ci si chiede se la mancanza di complessità del racconto storico con cui le nuove generazioni di artisti si pongono a confronto non possa aver determinato la poca libertà e a tratti la scarsa convinzione dell'arte presente. Come i frutti di unioni tra poche famiglie e tra consanguinei anche gli artisti, eredi di una decimata genealogia di genitori e avi, sembrano soffrire di qualche forma di debolezza congenita.

C'è un ultimo aspetto del criterio collezionistico operato da Castagnoli che offre tacitamente delle suggestioni non banali: anche quando l'acquisizione riguarda artisti universalmente riconosciuti come figure capitali della storia dell'arte contemporanea, sembra di poter registrare una predilezione per l'acquisizione di opere più segrete, opere che risuonano di note più profonde e lente. E non si tratta di una semplice inclinazione formale. Per Melotti, ad esempio, a fronte del suo lavoro più razionalista, già presente in collezione, si è proceduto all'acquisizione di opere di natura più raccolta, come *La ballata del cervo* e *Balançoire aux violettes*. Di Burri si è acquisito un piccolo, meditato collage da affiancare ai sacchi, al ferro e alle grandi tele in collezione, quasi come un momento di studio. Di Fontana, di cui la GAM possedeva già due diverse "Attese", dopo aver assicurato un *Concetto spaziale* riconducibile alla produzione dei buchi, si sono scelte due opere della serie dei "teatrini" che è forse tra le ricerche di Fontana quella più sfumata e pensosa, dove la fuoriuscita in uno spazio amplificato è raggiunta attraverso due diversi livelli – della cornice e dei fori – e l'apparizione, appena accennata, di una linea disegnativa che mette in vibrazione

più soffusa la perentorietà della lacerazione della tela. Di Tancredi si è potuto recuperare *A proposito di Venezia* del 1958, un dipinto di una luce quieta e splendente, esempio tra i più importanti di un periodo di riflessione dell'artista, di ripensamento delle origini culturali della sua pittura. Anche il dipinto di Antoni Tàpies, *Painting no. XLV*, del 1957, rappresenta un periodo particolare della sua ricerca, un desiderio di silenzio, la necessità di una riflessione immersa nel sottile spazio pulviscolare del cosmo. Questa scelta ribadisce, ad un ulteriore livello, la necessità di amplificare l'intreccio delle trame storiche. Significa non limitarsi alle opere manifesto, alle opere urlate, alle serie ingessate nei sempre più semplificati significati a loro attribuiti. Sono opere nelle quali l'artista sembra voler sostare per ritrovare un nuovo spazio di autenticità, un discorso sussurrato con l'opera, al fine di ricaricarsi delle energie spese ad affermare le proprie posizioni, la propria poetica, e a volte persino la propria ideologia. Anche queste scelte riportano sul piano della storia artistica di ciascun autore, la stessa chiara volontà di modulazione e arricchimento di un racconto troppo adesivo ad un rigido asse di progressione.