

Da: *Ouverture / Arte contemporanea*, a cura di Rudi Fuchs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 dicembre 1984 - 15 giugno 1985), Castello di Rivoli-Comitato per l'arte in Piemonte, Regione Piemonte-Assessorato alla cultura, 1985, pp. 11-121.

Primo piano

Le stanze

Il castello, che non è stato concepito come un museo ma come una dimora, contiene stanze molto diverse l'una dall'altra. La distruzione parziale dell'edificio, dovuta all'incuria e alla guerra, ha rovinato un certo numero di stanze, privandole della decorazione originale: carta da parati, seta, decorazioni in stucco, legni intagliati e cornici dorate, specchi e dipinti dappertutto. I pavimenti originali, in legno o in marmo, non ci sono più. Un certo numero di stanze conserva ancora affreschi nelle volte. Trattandosi di una abitazione, le stanze erano diverse di dimensione e forma perché erano pensate per funzioni diverse. Le stanze da ricevimento erano lussuose e grandiose; quelle da letto intime e semplici. Entrando nella casa per la prima volta, anche se era in rovina, si poteva respirarne l'atmosfera, come se una dama avesse appena attraversato la stanza lasciando aleggiare la traccia di un profumo. Non ho mai visto le stanze con i loro mobili ma, conoscendo altre dimore storiche, certo i mobili accentuavano la differenza tra stanza e stanza, ancora di più. Una casa è diversa dal tipico museo d'arte in cui le stanze devono essere simili l'una all'altra per essere adatte a tutti gli usi artistici. Le opere degli artisti contemporanei sono molto diverse per tipo ed espressione, ma devono essere trattate allo stesso modo. Il museo normale, fatto di stanze simili, evita il problema della cosiddetta differenza di presentazione. Questo castello invece è più difficile. Qualcuno ha detto che in una galleria di antichi maestri i dipinti di Rubens stanno nelle stanze grandi perché sono grandi, mentre quelli di Raffaello stanno nelle stanze piccole perché sono di dimensioni molto inferiori; ma nessuno sano di mente sosterebbe che, per questo, Rubens è più importante di Raffaello. La stessa cosa si può dire per la collocazione delle opere nelle varie stanze di questa dimora.

La luce

Il castello ha finestre su tutti i lati e, dato che è alto su una collina e non bloccato da altri fabbricati, il sole gli gira liberamente intorno. Le stanze del lato nord non ricevono luce diretta; gli altri lati ricevono la luce secondo l'ora del giorno e la stagione. La luce artificiale è fornita da tubi bianchi al neon nascosti dalle cornici delle pareti e diffusa dai soffitti a volta. A seconda però che i soffitti e le pareti siano bianchi o no, l'intensità della luce artificiale che si riflette nell'ambiente differisce da stanza a stanza. Così la luce artificiale, quando è accesa durante il giorno, non cancella le diversità della luce naturale, ma anzi ne segue armoniosamente la fluttuazione. Anche quando fuori è buio la luce delle stanze varia molto a causa delle differenze di riflessione dei soffitti e delle pareti. Non si è fatto nessun tentativo di correggere queste differenze di luce introducendo apparecchiature elettriche che in genere disturbano visivamente le stanze. Che ora la luce sia ineguale è piacevole - diversifica maggiormente ogni stanza. La luce ineguale è più reale, di quella realtà naturale con cui le opere d'arte, che vogliono essere reali anch'esse, devono confrontarsi. Naturalmente non bisogna

mettere un dipinto coloristicamente fragile e raffinato in luce debole. Ma ci sono dipinti che stanno meglio con una luce meno forte della illuminazione controllata elettronicamente di molti musei moderni. Al castello c'è luce, non illuminazione.

La scelta

Una scelta, di artisti e di opere, è fatta di ciò che c'è, non di ciò che non c'è. Penso che questa mostra presenti una linea equilibrata e mi prendo la libertà di esprimerla. I critici possono prendersela con la mia scelta, e magari loro avrebbero fatto una scelta diversa, con cui io me la sarei presa. Così succede. Nessuno fa scelte perfette. Ma non ha senso presentarmi i nomi di singoli artisti che ho escluso. Come ho già detto, questa mostra è l'inizio di un lungo processo che tende a costruire una istituzione che rassomigli a un museo. Il numero degli artisti crescerà. Si faranno delle correzioni. A questo punto critico della breve storia contemporanea del Castello di Rivoli questo processo di crescita è altrettanto importante della mostra. La mostra è la prima fase di una operazione che deve tenere presente la situazione generale dell'arte e non gli interessi di un particolare paese. Ogni scelta fatta da un punto di vista nazionale diventa per forza provinciale. Può essere vero che il fare arte è legato in molti modi alle tradizioni e agli interessi artistici di un particolare paese, o persino di una particolare città. Ma le intenzioni dell'arte d'avanguardia contemporanea non si fermano alle frontiere di un paese. A Roma bisogna pensare a Parigi, a Parigi bisogna pensare a New York, a New York bisogna pensare a Vienna. Il punto di riferimento è sempre da qualche altra parte, la pietra di paragone è dietro l'orizzonte. Una volta Parigi è stata il centro dell'avanguardia perché i francesi Braque e Léger non si lamentavano che Picasso veniva dalla Spagna, Mondrian dall'Olanda e Brancusi dalla Romania. E infine, c'era il castello, con un numero limitato di stanze. Non avevo nessuna intenzione di buttare via il castello per inseguire una sovraffollata, dubbia e incompleta idea di completezza.

Le finestre

Le stanze del castello non sono mai chiuse all'esterno. Dall'interno le molte, alte finestre sono uno spettacolo, e mostrano, quando il tempo è chiaro, ai piedi della collina morenica del castello, la città di Rivoli: strade strette, snelli campanili, tetti con le tegole, e piccoli giardini a terrazza. Dal punto più basso della città, la lunga linea di corso Francia porta verso nord-est, oltre Collegno, verso la confusione di Torino. Al di là, sulla collina, si vede la basilica di Superga, progettata anch'essa da Juvarra. Verso sud-ovest l'occhio si perde nella caligine sulla pianura del Po; e più lontano a sud si vede il tenue profilo delle montagne della Liguria. Il resto della vista, a ovest e a nord, al di là della valle di Susa, è dominata dai contrafforti grigio verdi e dalle cime bianche di neve delle Alpi. Non c'è motivo di nascondere questa vista, che non distrae l'attenzione dall'arte. Essa dimostra che il museo, e lo stesso castello, è solo un fabbricato che dà alle opere d'arte un posto dove stare, senza però schermarle dal mondo, di cui sono una parte essenziale, come lo sono gli alberi.

Le pareti

Per lo più le pareti dei musei sono bianche. Ma le pareti sono comunque diverse, non solo in rapporto alla luce, per cui sono più chiare o più scure, o rossastre nella luce del pomeriggio o

azzurrine la mattina presto. Una parete è calda o fredda. Ci sono pareti larghe, alte e lisce, che invitano ad appendere il dipinto. Altre pareti non sono lisce ma rotte da nicchie, interrotte da porte e finestre o, come in questo castello, da caminetti e pannelli. In una delle stanze le pareti sono parzialmente coperte dai resti di un affresco ornamentale. È stato opportuno perciò usare le pareti nude della stanza successiva per un nuovo e morbido dipinto murale di Sol LeWitt - soprattutto dato che la stanza precedente non aveva pareti ma fantasiosi rilievi in stucco, perfetti per articolare una scultura nera di Michelangelo Pistoletto. La stanza frammentariamente decorata, che ha anche un pozzo profondo che fora il pavimento, va benissimo per l'opera di Jannis Kounellis. I pittori di quadri, dal canto loro, sono attratti dalle pareti bianche e diventano nervosi se non le trovano. Un dipinto (su tela, legno o metallo) proclama il proprio mondo di colori e di forme organizzato da leggi interne. La parete bianca, che è la più neutra di tutte, fornisce al dipinto uno sfondo e un sostegno discreti. La parete bianca permette al dipinto di risplendere. In genere i dipinti diffidano di altre pareti, anche se molti di essi si accorderebbero perfettamente anche con altri colori.

La messa in scena

Chiunque faccia mostre viene ogni tanto accusato dai critici di essere un manipolatore: di forzare gli artisti in posizioni sgradite e sviare il pubblico verso percezioni false. La preoccupazione dei critici per gli artisti è commovente. I critici naturalmente non manipolano mai. All'accusa di manipolazione non si deve mai replicare perché indica soltanto che chi la fa desidera manipolare e sviare in maniera diversa. Ma la parola manipolazione non mi piace: è una parola che offende la serietà che chiunque lavori in arte dovrebbe cercare di raggiungere. È vero però che chi fa mostre è un regista: questo è un fatto inevitabile ed è stupido non accettarlo. Se uno mette un oggetto in una stanza o contro una parete, non può evitare di decidere dove metterlo. Se si mettono due oggetti nella stessa stanza, anche dello stesso autore, la decisione si complica enormemente. Ancora più difficile è mettere due oggetti di autori diversi nella stessa stanza - e la cosa si complica ancora se nella stanza accanto ci devono essere oggetti completamente differenti. Questo è il problema che si presenta in una mostra collettiva. Dedicare le proprie energie a mostre personali non fa che evitare il problema e sfuggire alla realtà dell'arte, che consiste nel fatto che gli artisti non lavorano in completo isolamento, ma in un mondo in cui ci sono altri artisti, e sono consapevoli l'uno del lavoro dell'altro. Che Kounellis abbia scelto di presentare un'opera in cui c'è il fuoco ha anche a che fare, credo, col fatto che, due stanze prima, Joseph Beuys lavorava con pietre e olio d'oliva; e che l'opera di Kounellis non sia tanto un oggetto ha a che fare con il grosso oggetto di Pistoletto la porta accanto; e la 'semplicità' materiale del pezzo di Kounellis era in rapporto con la 'semplicità' geometrica della pittura murale di Sol LeWitt nell'altra stanza contigua. Che queste opere siano state raggruppate è la mia messa in scena: ho pensato che potesse essere interessante avere vicino quattro artisti diversi, più o meno della stessa generazione. Ciò che voglio dire è che se non si può evitare di mettere un'opera accanto o davanti ad un'altra è meglio farlo consapevolmente. Per il cinema, anni fa, fu coniato il termine 'film d'autore'. Va bene anche per le mostre. Non c'è un modo automatico, logico, di mettere le opere d'arte insieme. Bisogna assumersi la responsabilità per come le opere d'arte, anch'esse, guardano l'una all'altra.

La permanenza

Alcune delle opere ora al castello (Sol LeWitt, Lothar Baumgarten, Nicola de Maria, Niele Toroni)

se si spostano vengono distrutte, perché sono state concepite per le stanze e per le pareti in cui sono adesso. Altre opere (Daniel Buren, Gilberto Zorio, Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Gilbert & George) potrebbero essere spostate senza distruggere la loro sostanza ma sarebbe difficile trovare spazi così adatti come quelli dove stanno ora. Altri artisti (Mario Merz, Giulio Paolini, Marisa Merz) hanno inventato 'ensembles' in dialogo con la stanza, ed anche se consistono di opere singole indipendenti, rompere l'insieme sarebbe una perdita. Ma questo è solo un aspetto del problema della permanenza. Spesso gli artisti contemporanei usano materiali estremamente fragili e deperibili, ma questo non vuol dire che loro vogliano effettivamente che le loro opere periscano. La carta è fragile, ma possiamo ancora vedere arte egiziana su carta dopo 2000 anni. L'artista usa i materiali secondo le sue idee estetiche. In termini di tempo tutti i materiali sono fragili: il ferro si corrode, il legno marcisce, la pietra si fessura, i tessuti si consumano. Il punto è che l'artista si aspetta giustamente che la cultura tratti la sua opera in modo tale che non perisca e resti visibile nella storia. Il secondo punto è che nel nostro tempo il museo è la sede permanente dell'arte, proprio come le chiese o gli edifici pubblici sono stati la sede permanente di gran parte delle migliori opere d'arte della storia. Ancora oggi si costruiscono chiese ed edifici pubblici, ma i migliori artisti non lavorano più lì. Oggi essi lavorano nei musei o in connessione con i musei. Questa, se si vuole, dovrebbe essere la morale del Castello di Rivoli.

I pavimenti

I pavimenti sono di un materiale di copertura sintetico, grigio uniforme o rossastro uniforme, abbastanza opaco da non riflettere il suo colore sulle pareti. Un pavimento (nella stanza di Pistoletto) ha il marmo originale con un disegno geometrico bianco e nero, ed è bello. Due altri pavimenti di marmo sono rifacimenti. Quello che regge l'anello di pietra di Richard Long dà alla scultura una forte identità. È abbastanza duro da dare alla scultura un risalto che probabilmente non avrebbe sul pavimento sintetico. Abbiamo provato ma non andava bene. I pavimenti sintetici sembrano un po' sabbia asciutta, e sono perfetti per i dipinti sulla parete perché non distolgono l'attenzione visiva, ma per la scultura sembrano troppo morbidi. Questa impressione può essere la conseguenza del loro delicato colore pastello. I pavimenti del terzo piano (quello delle mostre temporanee) hanno il colore della sabbia chiara, ma sembrano più duri, come di pietra. Il pavimento grigio morbido non va male per le pietre di Joseph Beuys perché la superficie si imbeve dell'olio che esce dalla scultura, e il pavimento macchiato ne è parte. Ma il pezzo in acciaio di Carl Andre andrebbe meglio con un pavimento più duro: così tende a sprofondare. Nello stesso modo la secchezza di Habitat di Luciano Fabro risalterebbe meglio con un pavimento di legno lucido. Dato che le stanze sono diverse, ciascuna con un carattere suo proprio, forse anche i pavimenti dovrebbero esserlo, alla fine...

Secondo Piano

Percorsi / punti di vista

La disposizione delle stanze nel Castello di Rivoli è piuttosto simmetrica. Ma ci sono anche molte porte (anche se abbiamo dovuto chiuderne alcune) che permettono al visitatore di vagabondare invece di seguire un percorso prestabilito. Stabilire i percorsi è una preoccupazione importante dei curatori di musei, non solo dal punto di vista del controllo dell'affollamento, ma anche perché

questo permette loro di costruire una sequenza visiva di ciò che si vuole mostrare al pubblico. Il Castello consente, anzi invita, il pubblico a vagabondare. La mostra non ha una sequenza o una gerarchia precisa, anche se c'è un certo raggruppamento delle opere. Tuttavia, vagabondando, il pubblico può costruirsi la propria sequenza, a seconda dei gusti, di quello che gli piace o non gli piace. Anziché un viale delimitato da begli alberi, questa mostra è un paesaggio: una raccolta di incontri e di scorci, di opere d'arte e di stanze e di sguardi attraverso le stanze in altre stanze, in modo da alimentare l'immaginazione e la memoria.

Il restauro

Il Castello di Rivoli è un edificio storico costruito da un importante architetto barocco (Juvarra) in una zona non ricca di meraviglie architettoniche, ed è ampiamente danneggiato. L'edificio ha perciò un serio e delicato problema, quello del restauro. Di solito l'obiettivo del restauro è quello di riportare l'edificio al suo stato originario, dopodiché vi può essere ricollocato quanto conteneva. Così il pubblico può vedere com'era l'edificio quando fu costruito. Il Castello di Rivoli però non fu mai realmente finito. Mancano per esempio il blocco centrale e l'ala occidentale. La parte centrale era appena cominciata quando i lavori furono interrotti, e l'ala occidentale non fu mai iniziata. Il progetto includeva anche terrazze e giardini che non furono mai realizzati. Ciò che resta è un rozzo, incompleto frammento un po' desolato, ma maestosamente situato su una collina. E ci si chiede se i Savoia si siano mai preoccupati troppo di rifinire gli interni del frammento come ha fatto con altri palazzi, più belli, nei dintorni di Torino. Dato che molto è scomparso, il castello resterebbe per sempre mutilato se l'arte contemporanea non venisse accettata come una forma di restauro - o piuttosto come la naturale continuazione della vita del castello nel presente. Non è necessario rimuovere nulla di quel che c'è, ma non bisognerebbe neppure aggiungere nulla per copiare o falsificare l'antico. L'arte contemporanea e l'applicazione dell'arte contemporanea: ambedue sono reali e concrete e si accompagnano bene con un aspetto molto reale del castello com'è ora: la frammentarietà.

I colori

Una caratteristica particolare delle stanze del castello è la grande varietà dei colori. I colori erano molto interessanti, ma allo stesso tempo presentavano un problema pratico. Alcune convenzioni espositive rendevano impossibile appendere certi dipinti su certe pareti colorate. Perciò sono stato felice, quando è stato possibile, di imbiancare le stanze: questo risolveva il problema. Però sembra che alle stanze bianche manchi qualcosa: sono molto efficaci, ma manca loro il colore. In qualche modo l'essere solo bianche non si accorda con le loro proporzioni; è una concessione. C'è un dipinto, un quadrato grigio di un metro di lato, di Alan Charlton, che è la summa del tipo di dipinto fatto per essere appeso su una parete bianca. Per ragioni pratiche è dovuto andare su una parete verdina. Il verde era il colore originale della parete e la Soprintendenza fortunatamente non ha permesso che venisse imbiancata. Con sorpresa di tutti, il dipinto di Alan Charlton stava benissimo sulla parete verde. Questo fa pensare che forse anche altri dipinti possono stare su pareti colorate. Alle pareti bianche bisognerà ripensare.

La bellezza

Un aspetto che può dar fastidio di questa mostra è la sua evidente bellezza, addirittura il suo splendore. Normalmente le mostre di arte moderna sono più reticenti e fredde nello sfruttare lo spazio. Il più delle volte lo spazio in sé è relativamente nudo, cosa che si può spiegare con la tendenza prevalente dell'arte moderna ad evitare la bellezza classica. La sua perfezione sembra consistere di più in un equilibrio interno di mezzi formali e intellettuali. Ma se la bellezza della mostra è un turbamento, è anche un premio, perché mostra l'altissima capacità dell'arte contemporanea di competere con qualsiasi forma d'arte precedente. La inconsistenza dell'arte contemporanea è un mito. Rendersene conto dovrebbe cambiare il modo di organizzare le mostre. Ma perché è bella questa mostra? Non lo so. Forse perché stando in questa solida dimora diventa solida anch'essa.

Il museo

Il museo è arrivato a significare una certa codificazione di sé, di un'idea diventata sempre più immobile. I musei di tutto il mondo occidentale, che sono parte della stessa cultura dell'arte moderna, sono diventati uguali. I musei e le gallerie tipici sono stati concepiti e costruiti verso la fine del secolo ed hanno ingressi e foyer spaziosi (che danno spazio ai borghesi per incontrarsi), che immettono in una fuga di stanze quasi identiche, almeno identiche in spirito, spesso disposte simmetricamente. Di fronte ai mutamenti di stile e di intenzioni nell'arte, il museo ha assunto una posizione di neutralità, che è stata la risposta alla complessità stilistica e ideologica dell'arte del ventesimo secolo. Il museo lasciava fare all'arte più o meno ciò che voleva. I musei costruiti di recente hanno continuato questo atteggiamento di neutralità con un'architettura più contemporanea, e spesso lo hanno accentuato. Questo vuol dire che le condizioni in cui le opere d'arte vengono viste sono diventate standardizzate, cosa abbastanza strana in un periodo della storia in cui le forme d'arte sono diventate sempre più diverse. Un certo numero di artisti hanno prodotto opere che non si adeguano a questa formula di presentazione nei musei, ma la maggioranza di essi ne ha invece tenuto conto. Cosa perfettamente lecita, naturalmente. Ma resta il problema se i musei non debbano cercare di sviluppare condizioni diverse offrendo agli artisti tipi di presentazione differenziati. Si tratterà certo di un processo lento e dovrà tener conto, ad esempio, delle convenzioni formali del mercato dell'arte, di cui anche gli artisti e i musei sono parte. Avrà anche bisogno di una riflessione prolungata e radicale sul ruolo dell'arte nel mondo - un soggetto che non viene affrontato spesso, con la scusa che l'arte contemporanea, a differenza di quella antica, è espressione della libertà individuale. Se è così, l'idea di libertà è in conflitto con le convenzioni che governano i musei e il mondo dell'arte nel suo complesso. Può darsi che il Castello di Rivoli, che è una dimora e non un museo standard, possa indicare possibilità diverse, senza cadere in una nuova convenzione.

I soffitti

Molto spesso il soffitto è il punto dominante della stanza - non solo per l'altezza ma anche perché un certo numero di essi è dipinto, con decorazioni e con figure allegoriche. I soffitti del castello differiscono in altezza ma sono in maggioranza alti. Una volta i visitatori del castello si sedevano, un po' all'indietro nelle loro sedie, e gli occhi si alzavano a contemplare le scene didattiche. Il principe sdraiato a letto vedeva la propria glorificazione. Le pareti, i soffitti, i pavimenti, ed anche la vista dalle finestre una volta prendevano parte allo spettacolo visivo della stanza nel suo

complesso. Oggi usiamo solo le pareti e i pavimenti, qualche volta in combinazione. Nel sistema artistico attuale le altre aree non sono abbastanza rappresentative. Ma avendo a disposizione un castello con la sua particolare atmosfera e una potenzialità di ricchezza visiva, e non un museo in cui il soffitto è solo una sorgente di luce diffusa, si poteva tentare una maggiore densità visiva in ciascuna stanza usando e implicando anche il soffitto, dove possibile. Alcuni artisti lo fanno: Gino de Dominicis, Gilberto Zorio, Daniel Buren, Lothar Baumgarten, Giuseppe Penone e, nel suo progetto, anche Claes Oldenburg. Non si potevano far progettare i pavimenti agli scultori e i soffitti ai pittori? Donald Judd, tra gli altri, avrebbe voluto farlo. Le immagini allora non solo salirebbero dal pavimento e girerebbero intorno alle pareti, ma scenderebbero anche dai soffitti...

La mostra

Le mostre sono intraprese pratiche, più che intellettuali, e non capisco perché bisognerebbe intellettualizzarle, dato che le operazioni che le costituiscono sono semplici. Queste operazioni tuttavia richiedono un occhio abbastanza sottile che, nelle battaglie ideologiche e intellettuali su movimenti, stili e novità che in genere circondano le mostre, generalmente si perde. Fare una mostra può voler dire adattare uno spazio ad un tipo di arte e adattare un'arte ad un tipo di spazio. Nel Castello di Rivoli si trattava inevitabilmente della seconda alternativa. Anche se il castello e le sue stanze erano in gran parte in rovina, il complesso era troppo forte per non tenerne conto. La dimora diventava una condizione in sé. La mostra è la ricerca dello spazio disponibile da parte delle opere d'arte, ed ha un senso e una pratica propri, diversi da quelli di un museo. Il museo implica l'idea di permanenza mentre la mostra è basata su quella di temporaneità; è uno sguardo e non uno spettro completo (se mai questo è realizzabile). Quindi una mostra include l'idea di mutamento e quella di discussione e di critica: non solo sulla scelta delle opere ma anche, ed altrettanto se si vuole essere seri, sulla pratica della presentazione della mostra. Un artista può dirmi: devi fare qualcosa di nuovo; ed un altro può dirmi: sì, qualcosa di insolito, ma vorrei vedere il mio dipinto in mezzo a una parete bianca. È questo che intendo per pratica.