

Da: *Ouverture II. Sul museo*, a cura di R. Fuchs e J. Gachnang, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 maggio 1987 - 12 dicembre 1987), Allemandi, Torino 1987, pp. 9-13.

Relazione di Edy De Wilde

Edy De Wilde

Rudi Fuchs mi ha invitato a raccontarvi delle mie esperienze con un museo di arte moderna. Il suo invito ha naturalmente a che fare con il Castello di Rivoli. Devo dire per prima cosa che era giunto il momento che in Italia un'istituzione si occupasse di arte contemporanea, perché da molto tempo il contributo di questo paese allo sviluppo artistico del mondo occidentale è di grande importanza, e non intendo solo nei primi decenni del nostro secolo ma in particolare negli ultimi venti o anche trent'anni.

Questo contributo italiano è stato esposto nei musei di Francia, Germania, Svizzera e Olanda, ma ben poco nella stessa Italia. La ragione è semplice: in Italia non esiste una sede in grado di presentare al pubblico l'arte contemporanea. La situazione è tuttavia cambiata da quando il Castello di Rivoli ha aperto le sue porte. Qui l'arte italiana è collocata nel contesto dell'arte del mondo occidentale. Il museo ha avuto un brillante avvio, e il Castello si è già guadagnato una reputazione nel mondo dell'arte internazionale. È perciò giunta l'ora di definire la sua politica per un ulteriore sviluppo e ciò significa che vanno prese decisioni per il futuro.

Sappiamo che l'arte del nostro tempo si sviluppa rapidamente. Un museo di arte contemporanea deve seguire questo sviluppo, e un museo funziona nella misura dell'arte che presenta. Di conseguenza un simile museo è sempre in movimento. Spiegherò meglio quello che intendo. Negli anni Cinquanta un museo di arte contemporanea esibiva pitture e sculture che riflettevano idee piuttosto tradizionali, realizzate all'interno di discipline tradizionali: era lo spirito di quel tempo, improntato a una costante evoluzione. La rivoluzione è avvenuta alla fine degli anni Cinquanta e all'inizio degli anni Sessanta. A tutti i livelli della nostra società lo spirito e l'immaginazione sono cambiati. Nell'arte europea sorsero Zero e Nouveau Réalisme, con i loro antesignani Fontana, Yves Klein e Manzoni. Con la Pop Art la volgarità della nostra società consumistica, con la sua pubblicità e i suoi supermarket, è penetrata nell'arte. A New York fu fondata la società EAT (Experiments in Art and Technology), di cui fu vicepresidente il pittore Bob Rauschenberg. Gli allunaggi erano emblematici delle 'grandi aspettative' di quel periodo. Jim Turrell comprò un vulcano spento nel deserto colorato per collocarvi all'interno del cratere un vero e proprio modello di sole, luna e stelle emananti luce: 24 ore al giorno e 365 giorni all'anno, un'arte per gli astronauti. Alla fine degli anni Sessanta gli artisti italiani hanno preso posizione. L'Arte Povera è stata una radicale risposta europea alla vitalità americana. Il mutamento di sensibilità negli anni Sessanta, l'enorme ampliamento di scala dell'immaginazione e della possibilità di realizzazione hanno prodotto un notevole sommovimento delle nostre idee per quanto riguarda un museo.

L'idea del Centre Pompidou è nata in quegli anni. La sua architettura mostra chiaramente lo spirito degli anni Sessanta: è una costruzione che somiglia a un hangar; non ci sono muri; non ci sono più discipline fisse nell'arte; la parola d'ordine è la flessibilità. Ma già al momento di inaugurare l'edificio iniziò a delinearsi una nuova propensione, contraria alle idee di quel decennio: la volontà di oltrepassare i confini ha dato modo di definire questi stessi. Era giunto il momento di difendere

la dignità dell'arte. Ciò prova che l'adattamento dell'edificio di un museo all'arte viva creerà sempre dei problemi. Ora il Centre Pompidou appare molto datato e anche la sua concezione sembra superata.

Il Castello di Rivoli non soffre di questo problema. L'architettura barocca emana la sua peculiare cultura. Le stanze decorate offrono una grande varietà di spazi, che non sono neutri come nella maggior parte degli edifici moderni destinati a museo. Il Castello è un ambiente che invita alla sfida. In questo luogo il veloce sviluppo dello spirito del nostro tempo è posto a confronto con la quieta stabilità della sua architettura.

Esistono sostanzialmente due diverse idee di concepire un museo di arte moderna: una è basata su un modo di pensare rivolto alla storia dell'arte, e ciò significa che l'arte viene divisa in diversi movimenti. Un museo che si basi su un simile approccio espone l'arte in maniera cronologica. Come esempio si può prendere il Museum of Modern Art di New York. Se guardiamo la nuova presentazione della collezione vediamo i primi lavori di Picasso collocati vicino a Toulouse-Lautrec in una stanza e altrove il Picasso cubista insieme a Braque e altri cubisti. Il Picasso surrealista segue nella stanza dedicata al Surrealismo. Così lo sviluppo personale di Picasso è frazionato nell'immagine dei successivi periodi della storia dell'arte. Quello che racconto a proposito della presentazione di Picasso si verifica anche per Braque, Newman o De Kooning. Un tale approccio è, in un certo senso, assai giustificabile, ma le opere d'arte appaiono come le illustrazioni di un libro.

Io ho un'idea di museo radicalmente diversa. Secondo me l'irripetibile creatività di un artista è più importante dello sviluppo del clima artistico e intellettuale del nostro tempo. Ho sempre voluto sottolineare il percorso personale dell'artista. Questo 'point de vue' ha molte conseguenze per la politica di acquisizione come pure per il programma espositivo: tra le due diverse attività esiste una stretta relazione. Ciò che è importante per il programma espositivo è naturalmente considerato importante anche per la collezione. È chiaro che il momento migliore per confrontare un'opera con un'altra e per decidere di un'acquisizione è il momento in cui si organizza una mostra. Nello Stedelijk Museum ho cercato di organizzare prime mostre collettive dell'arte emergente, come la Pop Art americana nel 1964, Zero nel 1965, la 'colour field painting' nel 1967, l'Arte Povera nel 1969, la 'fundamental art' nel 1975. Queste mostre erano adatte a individuare le figure chiave del nuovo spirito, delle quali abbiamo organizzato mostre personali.

Il programma espositivo costituisce un elemento vivo e dinamico, ma la collezione permanente è essenziale per l'identità di un museo. Nella scelta della collezione il museo prende chiaramente posizione: essa costituisce il manifesto della convinzione del museo.

Al momento del mio arrivo allo Stedelijk Museum - nel 1963 presi una decisione di cui non mi sono mai pentito: decisi, in teoria, di non comprare arte precedente al 1960. L'alternativa è sempre la stessa: si può passare una vita a completare le lacune di una collezione o si può procedere a un nuovo inizio. Ho scelto un nuovo inizio, 'in teoria' come ho detto, perché i dogmi non si adattano alla politica di un museo. Mi sono perciò sentito libero di comprare un grande 'papier découpé' di Matisse e quadri di Picasso, Newman, Dubuffet e così via, che sono lavori precedenti al 1960. Quelle acquisizioni hanno costituito delle eccezioni, ma erano vitali, vitali in rapporto all'arte dei nostri giorni. Non ho mai cercato, però, di raccogliere una collezione completa. I musei che tendono alla completezza sono tutti simili, non hanno carattere. Preferisco una collezione con molte lacune, ma che rappresenti significativamente artisti ben scelti, a una collezione ispirata al criterio di esibire un po' di tutto.

C'è un punto che mi sembra essenziale per un museo di arte moderna, ed è il buon rapporto con gli artisti. Considero l'artista il più stretto collaboratore di un museo; in primo luogo egli si deve sentire a casa. Una buona mostra di un artista vivente non può essere allestita senza la sua cooperazione. Egli è anche la guida migliore per quanti operano nel museo, perché detiene le più dirette

informazioni sugli artisti suoi amici; un buon artista vi mette sempre in contatto con un altro buon artista, e una discussione con lui ci mantiene la mente più sveglia che non la lettura dei soliti saggi di critica dell'arte.

Vorrei ricordare un ultimo aspetto: non penso che la politica di un museo possa essere realizzata all'interno delle consuete procedure democratiche, che sono normalmente basate sulla maggioranza dei voti, perché esse inducono a compromessi. Di solito un buon artista suscita resistenze nell'uno ed entusiasmo nell'altro; egli trova poco spazio in una scelta di compromesso. Sono perciò del parere che un comitato può funzionare se i suoi singoli membri condividono solo approssimativamente le opinioni degli altri.

Desidero concludere il mio intervento con alcune osservazioni pratiche. Sono stato per ventidue anni direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam. Amsterdam ha una cosa in comune con Torino: è una città di antica origine, con molti monumenti storici. Amsterdam ha tratto vantaggio da tale qualità ed attrae più turisti di tutto il resto dell'Olanda. I politici sanno molto bene che le istituzioni culturali, e cioè i musei, sono elementi importanti della capacità attrattiva di una città. Un istituto indipendente per ricerche di mercato ha condotto un'inchiesta tra i visitatori dello Stedelijk Museum, che assommano a mezzo milione l'anno. I risultati sono i seguenti: in aprile il 37 per cento dei visitatori sono stranieri, in agosto l'87 per cento. Il 40 per cento dei visitatori stranieri hanno programmato la loro visita allo Stedelijk prima di lasciare il proprio paese. Il soggiorno medio ad Amsterdam di un turista dura tre giorni; il 65 per cento dei visitatori hanno meno di trentacinque anni. È evidente che questi dati non hanno solo un significato culturale. Gli amministratori della città hanno perciò voluto conoscere il valore economico delle istituzioni culturali di Amsterdam nel loro complesso e si sono rivolti alla facoltà di Economia dell'Università perché sovrintendesse a una seria ricerca che ha richiesto due anni. È emerso che i proventi indiretti procurati dalle attività degli istituti d'arte ad Amsterdam ammontano a più di 500 milioni di dollari l'anno. Va ricordato che la popolazione di Amsterdam è molto meno numerosa di quella di Torino.

Oggi vengono a Torino per le mostre al Castello artisti, critici d'arte e operatori di museo. Domani arriverà il turista. È quanto desideriamo, perché un museo deve essere usato dal pubblico. Ma è perfino più importante che il museo sia un luogo vivo e stimolante per l'artista. A questi il museo deve offrire una sede di confronto, sempre in evoluzione, con le idee vitali dei suoi colleghi. In tal modo egli diventa consapevole della propria identità in quanto artista. Una simile funzione del museo è sempre trascurata, eppure essa è essenziale per un centro d'arte.

Una politica coerente e un'attività continua sono evidentemente necessarie per la funzione e il prestigio di questo museo. Ho potuto verificare in concreto come i musei degli altri paesi abbiano disperatamente bisogno di un serio partner in Italia per condividere mostre e per organizzarle insieme. Il Castello di Rivoli potrebbe diventare quel partner. La condizione è una solida base per la sua struttura organizzativa e finanziaria.

Relazione tenuta dal prof. Edy De Wilde in occasione della presentazione al pubblico del programma 1987 del Castello di Rivoli.