

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 148-153.

Torino e il museo d'arte contemporanea

Giorgio Verzotti

Il ruolo svolto dai Musei Civici di Torino, e in particolare dalla Galleria Civica d'Arte Moderna, nel periodo storico preso in esame da questa mostra, è stato di notevole qualità, in termini di promozione dell'arte contemporanea, e altrettanto riconosciuto, perfino a livello di opinione pubblica.

Tale ruolo, che, va detto subito, raramente troverà precedenti in Italia, può essere meglio compreso se gettiamo un breve sguardo retrospettivo, e forzatamente generico, sui rapporti fra istituzione pubblica e creatività artistica, in vista della formazione di raccolte pubbliche d'arte contemporanea. A Torino, per la prima volta in Italia, viene fondata nel 1842 un'istituzione come la Società Promotrice delle Belle Arti, sul modello francese della Société des Amis des Arts, costituita come una società per azioni.¹

La quota che i soci versano dà diritto all'accesso all'esposizione che annualmente la Promotrice organizza, ma soprattutto consente l'acquisizione di opere d'arte poi sorteggiate fra gli azionisti. Lo statuto (29/3/1842) si pone infatti come scopo quello di "...eccitare fra gli artisti una lodevole emulazione, di propagare la notizia delle loro opere e di aiutarne lo spaccio, acquistandone in proporzione dei fondi sociali".²

Una clausola però imponeva che il sorteggio fosse subordinato all'acquisto da parte di privati cittadini, o di acquirenti pubblici, come la Corte stessa, il Municipio, o i ministeri dell'Istruzione e dei Lavori Pubblici. La cosa riveste evidentemente un certo interesse, perché sembra di poter dire che l'intento principale cui si tendeva vertesse sulla sensibilizzazione del mercato privato e soprattutto di quello pubblico, in vista sia di una promozione ottimale degli artisti espositori (anche i più giovani, visto che alla Promotrice vengono ospitate le mostre dei diplomati dell'Accademia Albertina) sia di un arricchimento delle collezioni civiche. Con l'Unità il governo centrale tramite la Corte si farà carico della promozione istituendo due generi di finanziamento, quello ministeriale a incremento delle collezioni museali e quello basato sugli acquisti, questi ultimi effettuati con il patrimonio della Corona, con valore demaniale o personalmente da parte della famiglia reale.³

L'interessamento del governo centrale diminuisce tuttavia, a partire dal 1880, per terminare nel 1923, ridimensionando il raggio d'azione della Promotrice alla Municipalità, oltre che ai privati, e dunque a esclusivo incremento dei Musei Civici. L'esclusivo orizzonte cittadino non implica però che le esposizioni tocchino soltanto a personaggi locali. Dall'inizio della sua esistenza alla Promotrice vengono esposti artisti non solo piemontesi, e del resto la città diviene sede di mostre nazionali (la prima nel 1884) e di una Esposizione Internazionale di Arti Decorative nel 1902, mentre la Promotrice stessa inaugura in quello stesso anno la prima delle sue Quadriennali. I committenti privati e pubblici hanno dunque possibilità di conoscere molti fra i migliori artisti italiani, da Fontanesi (un gruppo di sue opere viene donato in lascito ai Musei Civici nel 1905) a Pellizza (che alla Quadriennale presenta il suo *Quarto Stato*), da Signorini a Previati, da Nomellini a Mosè Bianchi.

In effetti Torino non resta isolata dal dibattito e anche dalle polemiche che via via caratterizzano l'attività artistica in Italia, anche se reagisce a volte sordamente agli stimoli più nuovi. Così, Casorati avrà modo di contrastare il clima asfittico della città negli anni Venti, anche se le iniziative pubbliche del mecenate Gualino con il Teatro di Torino non godranno del riscontro che avrebbero meritato. L'accusa di conservatorismo mossa a istituzioni come la Promotrice (e, con più ragione, al Circolo degli Artisti) come riflesso di queste contraddizioni trova piena giustificazione soprattutto con il secondo dopoguerra, quando l'urgenza di nuove scelte in campo culturale porterà a contrasti difficili da sanare e a battaglie di retroguardia (basti pensare al rifiuto opposto nel 1948 dalla Municipalità all'idea di ospitare a Palazzo Madama la collezione di Peggy Guggenheim). Ciò che sembra invece un tratto positivo, e costante, dunque emblematico, nel rapporto che la Promotrice per prima instaura fra creatività artistica e collettività è la sensibilizzazione della committenza pubblica, subito chiamata in causa come punto di riferimento privilegiato. Ciò comporta la messa in questione del museo come ambito non solo preposto alla conferma dei valori già accertati, ma aperto al nuovo. Il limite, il conservatorismo che Albino Galvano giustamente imputa alla Promotrice,⁴ non sta in questa indicazione di metodo, ma nei contenuti (localistici, anacronistici) che finirà per difendere. Il nuovo, i nuovi valori estetici che la contemporaneità fonda, e che la nostra in particolare rende aporie irriducibili, vengono su queste indicazioni assunte fino a mettere in discussione l'istituzione stessa, o per meglio dire, come lucidamente afferma Rosanna Maggio Serra, fino a renderla operativa come polo di una dialettica non (ancora) risolta.⁵

Un altro tratto positivo che possiamo desumere da quell'antico statuto, e dalla conseguente politica, è lo stimolo rivolto al mercato privato, riconosciuto partner qualificante nella promozione dell'arte contemporanea. La nascita della Galleria Civica d'Arte Moderna viene a Torino per così dire preparata da una collaborazione fattiva fra committenti privati e strutture pubbliche o comunque aperte alla fruizione collettiva entrambi "sensibilizzati" dall'operato di persone come Luigi Carluccio, per citare solo una delle figure di maggior rilievo operanti a Torino in questo senso. Carluccio diviene, dal 1947 al 1955, direttore della Galleria La Bussola, che oltre agli artisti locali espone Klee e Kandinsky, e si fa organizzatore di rassegne più ampie e ambiziose, come il "Gran premio Saint-Vincent per la Pittura e la Scultura" (1948 e 1949) e le sette edizioni della rassegna, promossa e presieduta da privati, "Pittori d'oggi. Francia-Italia" realizzate fra il 1951 e il 1961 in luoghi pubblici come Palazzo Madama e la Promotrice, che aprono la città al confronto con l'arte internazionale, sia pure limitata all'area francese (del resto, punto di riferimento privilegiato per Torino) e in una prospettiva di "scambio ineguale", nel senso che alla valorizzazione italiana dei francesi non corrisponderà lo stesso impegno per gli italiani in Francia.⁶ E una volta aperta la Galleria Civica d'Arte Moderna, è ancora Carluccio a farsi tramite fra il museo e l'associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea, che promuove grandi mostre ideate e curate dal critico, spaziando dal Simbolismo (1969) al Blaue Reiter (1971) al Surrealismo (1967) fino alle ricerche artistiche più recenti ("Combattimento per un'immagine", 1973).

Prima dell'apertura del nuovo museo la necessaria convivenza dell'arte antica con la moderna nello spazio di Palazzo Madama, sede delle collezioni del Museo Civico, aveva consentito di organizzare in un decennio solo due mostre dedicate alla modernità, la retrospettiva di Chagall nel 1953 e la rassegna dedicata all'Espressionismo e all'arte tedesca di questo secolo l'anno seguente. La carenza di spazi e la necessaria continuità della politica di mostre temporanee spinge allora il direttore Vittorio Viale a usare la sede espositiva del quotidiano «La Gazzetta del Popolo», messa a disposizione per interessamento del suo critico d'arte, Marziano Bernardi. Fra le altre, si tiene in quella sede nel 1947 la mostra di Fontanesi che, dice Angelo Dragone, "aveva offerto l'occasione per verificare l'interesse dei torinesi per le loro istituzioni culturali". Un interesse positivo, se l'occasione determina la nascita degli Amici del Museo, un ente di privati patrocinatori e una

formula presto adottata anche da altri musei cittadini.⁷

Il museo d'arte contemporanea nasce insomma a Torino in un clima di cooperazione fra privati, anche coinvolti nel mercato, e struttura pubblica, e non all'insegna della demonizzazione del primo da parte della seconda, carattere questo invece precipuo delle istituzioni artistiche italiane e principale concausa del disinteresse e della diffidenza nutriti dal potere politico (per non parlare del mondo accademico) nei confronti dell'arte contemporanea, L'ingerenza del mercato viene piuttosto regolamentata con norme statutarie, come nota Maggio Serra, che limitano la possibilità di acquisto da parte del Museo Civico solo all'ambito delle mostre pubbliche.⁸

Ciò non determina una scarsità delle acquisizioni, al contrario dal 1863, anno di fondazione del Museo Civico, le raccolte moderne aumentano quantitativamente al punto da porre seri problemi logistici, solo in parte risolti nel 1895 con il loro trasferimento nel padiglione di Calderini, edificato in occasione della IV Esposizione Internazionale di Belle Arti del 1880. Qui vi restano fino al 1942, ordinate dal direttore Vittorio Avondo, e poi risistemate nella ristrutturazione degli spazi voluta da Vittorio Viale, direttore dal 1930, Il 21 novembre del 1942 il padiglione viene bombardato durante un'azione di guerra, per un caso che Viale non esita a definire "veramente provvidenziale".⁹ L'accrescersi delle acquisizioni, soprattutto da quando, dopo il 1928, lo statuto non obbligava più la Galleria ai soli acquisti di arte piemontese, e l'incremento che Viale stesso aveva dato alla biblioteca e all'archivio fotografico rendevano infatti il padiglione, già non ottimale, assolutamente insufficiente.

Nel 1950 si giunge alla decisione di bandire da parte del Comune un concorso nazionale per l'edificazione di un nuovo museo. Nel bando e nella delibera comunale si raccomanda di seguire i criteri della più avanzata museologia e di guardare alle esperienze dei musei stranieri che dagli anni Trenta al dopoguerra si erano costruiti o ristrutturati, come il Museum of Modern Art di New York, il Guggenheim Museum, che si inaugura nello stesso anno del museo torinese, il Musée National d'Art Moderne di Parigi o i musei olandesi. Il progetto vincitore del concorso, firmato dagli architetti Carlo Bassi e Alfredo Boschetti, rispondeva alle esigenze di una struttura in cui "l'esposizione permanente, spaziosa e selezionata, necessitava di zone di deposito, l'attività continua di mostre temporanee imponeva spazi di particolare flessibilità e indipendenza e il porsi come luogo privilegiato dello studio delle collezioni o dell'argomento specifico rendeva d'obbligo la presenza della biblioteca, delle raccolte fotografiche di confronto, di una vera e propria aula per conferenze e lezioni".¹⁰

La costruzione si articola poi in corpi separati e collegati che distinguono le diverse funzioni (uffici, depositi, spazi espositivi, luoghi di studio), nel mezzo di un'area verde in via Magenta.

Il museo si inaugura dunque nel 1959, con una mostra curata da Marco Valsecchi e, significativamente, dedicata ai "Capolavori d'Arte Moderna in raccolte private". A suggello del positivo rapporto da sempre coltivato a Torino fra privato e pubblico, vengono presentate opere dei maggiori artisti italiani, da Modigliani, Carrà, de Chirico, Martini e Morandi a Scipione, Licini, Manzù e Soldati.

La programmazione della Galleria Civica d'Arte Moderna per quanto riguarda la politica delle mostre temporanee dal 1959 al 1978 ha tenuto fede alla natura, prevista e voluta, di "cassa di risonanza" dell'arte contemporanea e luogo di comunicazione culturale,¹¹ Nella stesso tempo la qualità di quelle iniziative ha collocato il museo a un livello non inferiore ai parametri consueti delle grandi strutture internazionali (senza ovviamente trovare corrispettivi in Italia), eppure sapendosi radicare organicamente alla città e a quanto in essa si era prodotto, ai più alti livelli. Basta scorrere brevemente l'elenco delle mostre realizzate per sincerarsene: da un lato il Secondo Futurismo torinese nel 1962, Balla e Spazzapan nel 1963, Casorati nel 1964, il Gruppo dei Sei nel 1965, Mastroianni e Gallizio nel 1974; dall'altro De Staël nel 1960, Hans Richter e Bacon nel 1962,

Franz Kline nel 1963, Vieira da Silva nel 1964, Sutherland nel 1965, Hartung e Motherwell nel 1966, Yves Klein nel 1970 testimoniano la volontà di storicizzare i protagonisti internazionali (ivi compresi i maestri italiani Fontana, Burri, Melotti, presentati nel corso degli anni Settanta), partendo da ciò che Torino aveva indicato, anche per opera delle gallerie private, con particolare attenzione all'area informale tanto difesa da Tapié e Pistoì.

Il ruolo maggiormente informativo sulle nuove o nuovissime tendenze viene svolto dalle mostre collettive, da quella che riunisce Moore, Fontana, Mastroianni, Mirko e Viani nel 1960 a "Struttura e Stile" curata due anni dopo dallo stesso Tapié, alla proposta del "Museo sperimentale d'Arte Contemporanea", nel 1967, dalla rassegna dedicata da Luigi Mallè nel 1969 al New Dada e alla Pop Art, fino a "Conceptual Art", Arte Povera, Land Art", curata da Celant nel 1970.

A questo ruolo propositivo spinto fino a esporre le tendenze più radicali degli anni Settanta nel momento del loro farsi, fa da contrappeso una più prudente politica per quanto riguarda le acquisizioni a incremento delle raccolte permanenti.¹²

Qui prevale piuttosto quel concetto di "medio", di produzione media su cui insiste Fossati parlando delle acquisizioni relative al periodo 1945-65.¹³ Con questo si vuole intendere forse il privilegio accordato a un concetto di storia dell'arte documentata piuttosto dai linguaggi più generalizzati e tipici delle varie epoche che a una storiografia basata sui capolavori e le grandi personalità, ma è presumibile che abbiano concorso in questa scelta fattori soggettivi come appunto la prudenza nel "legittimare" personalità e movimenti ancora in fieri e oggettivi come le difficoltà finanziarie, solo in parte, ovviamente, superate con le donazioni. Resta il fatto che la Galleria si pone l'obiettivo di documentare al meglio possibile gli sviluppi dell'arte italiana di questo secolo e di colmare il vuoto, presente in tutti i musei italiani d'arte contemporanea, per quanto riguarda la documentazione dell'arte straniera, secondo le indicazioni già espresse fin dal 1957 da Venturi e Pallucchini. Riuscendo egregiamente nel primo intento e meno nel secondo, ma annoverando comunque fra le opere possedute autori come Chagall e Utrillo (entrati già dal 1953 e 1954), Léger, Picasso, Albers, Hartung, Tobey, Wols, Hans Richter, Zadkine, Masson e altri.

La clausola che limita le possibilità di acquisto in occasione di rassegne pubbliche preposte all'uopo consente per lo meno di orientare le scelte verso quelle manifestazioni a scadenza fissa, come le Biennali veneziane e le Quadriennali di Roma che almeno per statuto documentano l'evoluzione delle ricerche artistiche con puntualità e con i loro migliori rappresentanti, consentendo al museo di partecipare a questa stessa evoluzione. Soprattutto consente di rivolgersi a istituzioni cittadine, come la Promotrice o le mostre di "Francia-Italia", animate da Carluccio con la collaborazione di Viale, come a un fattore di mediazione fra museo e mercato privato, che vengono a trovarsi in un rapporto selettivo, dunque "prudente" nel senso di razionale (cercando, per esempio, di acquisire secondo proporzioni credibili opere di artisti di rilevanza locale, nazionale, internazionale). Così, Marco Rosei può dire che, almeno relativamente al rapporto con le sette edizioni di "FranciaItalia", "la formula di cogestione pubblica-privata della cultura di arte contemporanea, nei suoi aspetti promozionali e in quelli pragmatici [...] non ha in questi anni paragone in nessun altro centro italiano".¹⁴

Con tutto questo, abbiamo comunque, estremizzando un po' il discorso di Fossati, una collezione "media" e per contro una attività di mostre temporanee di alta e a volte spregiudicata qualità...

Va detto chela Galleria, da tutti salutata con entusiasmo al momento dell'apertura, non ha trovato solo alleati fra gli intellettuali, gli operatori del settore, i rappresentanti politici della città. Soprattutto nei confronti delle acquisizioni (fossero di Morlotti e Viani o di Tobey) non si è esitato e creare qualche forzoso scandalo, e un critico influente come Marziano Bernardi, già parte del consiglio direttivo della Galleria stessa, non perdeva occasione di attaccare le sue scelte in nome della disumanità dell'"arte astratta". Dunque, difficoltà poste dall'esterno, dalla parte dei fruitori, ma

anche difficoltà interne, dovute alla complessità delle funzioni che il museo d'arte contemporanea deve affrontare, in un periodo storico (gli anni Sessanta-Settanta) in cui il museo e l'arte stessa vengono, da parte degli artisti, messi radicalmente in discussione.

Le due facce della Galleria, le mostre d'avanguardia e la "medietà" delle collezioni, sono da leggere come una parziale risposta al problema fondamentale e non ancora risolto del ruolo del museo d'arte contemporanea: volgersi alla "conservazione", con il rischio di divenire davvero una struttura conservatrice, o alla sperimentazione di nuove modalità di comunicazione culturale, con il rischio di una perdita di identità. Il problema emerge drammaticamente con la mostra del 1967 sul "Museo Sperimentale", la collezione d'arte italiana donata da Eugenio Battisti alla Galleria di Torino, una volta fallito il suo progetto di farne il nucleo del museo d'arte contemporanea di Genova.¹⁵ Secondo i desideri di Battisti, la collezione doveva essere costantemente accresciuta, esposta in luoghi non deputati, intorno a essa dovevano compiersi eventi di animazione coinvolgenti direttamente gli artisti e il pubblico. Ma il problema di come il museo possa documentare e storicizzare l'opera d'arte contemporanea, a Torino viene chiuso ancor prima che possa porsi in senso operativo. Qui, il destino della Galleria d'Arte Moderna, così particolare, unica nel panorama nazionale, subisce invece le sorti tipiche di troppe istituzioni culturali italiane. Un'attenzione eccessiva ai valori architettonici dell'edificio, a scapito della funzionalità, da parte dei progettisti e un sistema di illuminazioni che non si rivela, come sembrava, ottimale (ma questo invero non è un problema solo italiano), la mancanza di fondi che impedisce la creazione di tutti i locali previsti, una realizzazione del progetto non controllata e non fedele rendono la Galleria impraticabile fino al punto da imporre la chiusura degli spazi in vista del restauro che ha comportato più di un decennio di assenza dell'istituzione dalla sua normale attività pubblica.¹⁶ Ora, in vista della sua non più lontana, prossima riapertura, arricchita di nuove acquisizioni e di donazioni importanti come la collezione e il lascito finanziario, finalizzato a ulteriori acquisti, di Ettore De Fornaris, e in un panorama nazionale non molto migliorato, ci auguriamo che il museo torinese possa giocare il ruolo che è già stato suo e forse risolvere il dilemma che ha finora potuto soltanto impostare.

¹ M. Mimita Lamberti) "La Società Promotrice di Belle Arti in Torino" in AA.VV., *Cultura figurativa e architettura negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, vol. II, Torino 1980, p. 681.

² A. Dragone, "Le arti visive", in AA.VV., *Torino città viva. Da capitale a metropoli, 1880-1980*, Torino 1980, p. 686.

³ *Ibid.*, p. 567.

⁴ È la polemica fra Galvano e Vittorio Viale pubblicata dalla «Nuova Stampa» il 25 e 28 maggio 1946, ricordata da Rosci nel suo "Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte Moderna dopo il 1945", in AA.VV., *1945-1965. Arte italiana e straniera*, Milano 1987, p. 20.

⁵ Cfr. R. Maggio Serra, "Una promessa difficile da mantenere e la mostra di oggi", in *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, Milano 1984.

⁶ A. Dragone, *op. cit.*, p. 676.

⁷ *Ibid.*, p. 673.

⁸ R. Maggio Serra, "La ricostruzione della Galleria Civica d'Arte Moderna (1952-1959). Un appunto per la storia della museologia italiana", in AA.VV., *Arte italiana e straniera, op. cit.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

¹² Cfr. in proposito R. Maggio Serra, "La Galleria d'Arte Moderna di Torino nel ventennio 1920-40. Storia minuta della politica degli acquisti", in AA.VV., *Materiali: arte italiana 1920-1940 nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, Torino 1981; M.T. Roberto, "Torino 1945-53, politica dell'arte: esposizioni, acquisizioni, concorsi", in AA.VV., *Arte a Torino 1946-1953*, Torino 1983; M. Rosci, "Vicende esemplari di una Galleria Civica d'Arte Moderna dopo il 1945", in AA.VV., *Arte italiana e straniera, op. cit.*

¹³ Cfr. P. Fossati, "I percorsi della Galleria Civica d'Arte Moderna", in AA.VV., *Arte italiana e straniera, op. cit.*

¹⁴ M. Rosci, *Vicende...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ Cfr. R. Maggio Serra, *Una promessa...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ R. Maggio Serra, *La ricostruzione...*, *op. cit.*, p. 46.