



Museo d'Arte Contemporanea

Piazza Mafalda di Savoia, 10098 Rivoli (Torino)

tel. 011. 9565222 / 9565220

Quotidiana

***Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo.
The Continuity of the Everyday in 20th Century Art.***

**La mostra è stata sponsorizzata da
Fondazione CRT**



COMUNICATO STAMPA

MOSTRA	QUOTIDIANA. IMMAGINI DELLA VITA DI OGNI GIORNO NELL'ARTE DEL XX SECOLO THE CONTINUITY OF THE EVERYDAY IN 20TH CENTURY ART
CURATORI	DAVID ROSS NICHOLAS SEROTA IDA GIANELLI GIORGIO VERZOTTI JONATHAN WATKINS
UFFICIO STAMPA	MASSIMO MELOTTI
INAUGURAZIONE	4 FEBBRAIO 2000 APERTURA PER LA STAMPA DALLE ORE 11 VISITA CON I CURATORI ORE 17 INAUGURAZIONE ORE 19
PERIODO	5 FEBBRAIO – 21 MAGGIO 2000
ORARIO	DA MARTEDI' A VENERDI' ORE 10-17 SABATO E DOMENICA ORE 10-19 PRIMO E TERZO SABATO DEL MESE ORE 10-22 CHIUSO IL LUNEDI'
SEDE	CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA PIAZZA MAFALDA DI SAVOIA 10098 RIVOLI (TO)
CATALOGO	CHARTA, MILANO



Piazza Mafalda di Savoia, 10098 Rivoli (Torino)
tel. 011. 9565222 / 9565220

COMUNICATO STAMPA

Quotidiana.

Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo

The Continuity of the Everyday in 20th Century Art

Inaugurazione: 4 febbraio. Periodo 5 febbraio – 21 maggio

Catalogo Charta, Milano

Oltre 200 opere di maestri dell'arte moderna e di protagonisti delle tendenze dell'arte contemporanea saranno esposte al Castello di Rivoli in una mostra che vuole essere come un'esauritiva riflessione sull'arte del nostro secolo e su come questa abbia interpretato la vita di ogni giorno. La rassegna, che presenta opere di artisti non solo europei, sancisce, con l'apertura di nuovi spazi espositivi del museo, il ruolo internazionale del Castello di Rivoli.

Con questa mostra infatti viene inaugurato lo spazio espositivo della **Manica Lunga**, la seicentesca pinacoteca di Casa Savoia, così chiamata per il suo sviluppo in lunghezza che ne fa un edificio originale se non unico dalle inusuali dimensioni di 140 metri per 7 metri. Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, con la recente apertura di nuovi servizi per il pubblico e il nuovo allestimento della **Collezione Permanente**, viene così a completare la propria struttura museale che consente di svolgere l'attività di conservazione e di divulgazione dell'arte contemporanea a livello dei parametri internazionali. L'attività espositiva di circa sei mostre all'anno, la Collezione Permanente, i metodi innovativi del Dipartimento Educazione, sono gli strumenti che fanno del Castello di Rivoli il principale luogo in cui, oggi, in Italia sia possibile avvicinarsi all'arte contemporanea cogliendone le molteplici complessità.

Quotidiana vuole porsi come uno di questi strumenti in quanto intende avvicinare il pubblico ad una tematica che attraversa tutta l'arte visiva del Novecento, quella del rapporto fra cultura d'avanguardia e vita quotidiana.

L'arte d'avanguardia è spesso vista come una attività culturale avulsa dalla realtà "banale" dell'esistenza di ogni giorno. La sua caratteristica principale sembra essere quella di elaborare un linguaggio iniziatico, difficile da comprendere appieno. Ciò non corrisponde alla vera intenzionalità degli artisti, e questa mostra intende dimostrarlo.

"La quotidianità, l'esistenza colta nei suoi aspetti più consueti - afferma Ida Gianelli, Direttore del Castello di Rivoli - è stata centrale in molte fra le più importanti ricerche artistiche del nostro secolo."

Questo il concetto di partenza della rassegna, proposta dal Castello di Rivoli, sul quale ha lavorato una équipe di curatori di prestigio internazionale:

David Ross direttore del San Francisco Museum of Modern Art

Nicholas Serota direttore della Tate Gallery di Londra

Ida Gianelli direttore del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Giorgio Verzotti curatore del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Jonathan Watkins direttore della Ikon Gallery, Birmingham

Per David Ross, "Quotidiana offrirà una importante occasione per riflettere sui molteplici modi con cui l'arte tende ad abbattere i confini che la separano dalla vita di tutti i giorni, in una visione utopistica di trasformazione estetica della realtà, che ha il valore di una rivoluzione politica."

Secondo l'indicazione di Nicholas Serota, fatta propria dall'équipe curatoriale, la mostra si apre con le opere del primo Novecento di **Giacomo Balla** per proseguire con i dipinti del Futurismo a cominciare dai lavori di **Umberto Boccioni**. Quest'ultimo, emblematico esempio dello spirito della mostra, elabora il suo rivoluzionario linguaggio su temi in realtà consueti quando non domestici, come i ritratti della madre, che divengono inaspettatamente simboli della "modernità" celebrata dai futuristi.

L'istanza del quotidiano appare inoltre nell'adozione dell'oggetto comune in ambito dadaista e surrealista, a cominciare dai cosiddetti "Merzbilder" di **Kurt Schwitters** e dai "ready-made" di **Marcel Duchamp**, che tanta influenza hanno avuto sull'arte susseguente. A partire dal secondo dopoguerra si possono poi citare il New Dada di **Robert Rauschenberg**, basato sull'adozione di immagini ed oggetti banali, i film "underground", spesso dedicati alla registrazione di eventi quotidiani in tempo reale, di **Andy Warhol**, le immagini "pop" di **Claes Oldenburg**. Negli anni Sessanta **Michelangelo Pistoletto** raffigura uomini e donne comuni, anonimi, sopra superfici specchianti che interagiscono con il tempo e lo spazio reali, mentre i ritratti di **Gerhard Richter** richiamano e contraddicono il realismo fotografico.

Nel corso degli anni Settanta la dimensione quotidiana ed esistenziale diviene materia di elaborazione poetica nelle fotografie di **Gilbert&George** o negli oggetti d'affezione di **Christian Boltanski**, mentre si fa oggetto di riflessione critica da parte di **Dan Graham** o di **On Kawara**, che si dedicano a procedure sperimentali senza mai abbandonare i riferimenti alla realtà più consueta.

Le tendenze dell'epoca presente sono rappresentate dalle opere di artisti come **Nan Goldin**, **Thomas Struth**, **Grazia Toderi** e **Jeff Wall**, fino ai più giovani, dove la riflessione critica sulla realtà si mescola con una elaborazione fantastica, e le scelte linguistiche si fanno estremamente variegate, dalle slides di **Beat Streuli** ai cumuli di caramelle di **Felix Gonzalez-Torres**, dai ritratti fotografici domestici di **Richard Billingham** alle sculture funzionali di **Andrea Zittel**.

Le opere, oltre ad essere ospitate nello spazio espositivo della Manica Lunga, sono presentate al terzo piano del Castello, ed in altri spazi sia interni che esterni del museo. Seguendo le linee guida della rassegna che punta sul coinvolgimento di un pubblico sempre più vasto, alcune opere e installazioni sono collocate in luoghi emblematici del tessuto urbano di **Rivoli** e di **Torino**, mentre durante il periodo dell'esposizione si terranno rassegne di **video** e di **cinema** e sarà attivo un sito **internet**.

In occasione della mostra il **Dipartimento Educazione** organizza una serie di attività specifiche comprendenti un corso di aggiornamento e visite precognitive per insegnanti, laboratori, programmi specifici per scuole di ogni ordine e grado, week-end per le famiglie. Per informazioni 011 9565213.

**Dall'intervento in video di David Ross
alla conferenza stampa tenutasi il 16 dicembre 1999 a Torino**

(...) Quello che noi intendiamo dire con questa mostra, e che mi auguro sarà chiaro a tutti, è che l'idea di quotidianità corre lungo tutta l'arte del XX secolo sin dagli esordi. Essa è una delle strutture nascoste che informano tutta l'arte del nostro secolo. (...)

In questa mostra abbiamo preso in considerazione opere che vanno da Duchamp per arrivare a lavori più recenti di artisti contemporanei, americani e europei; ma anche, asiatici. Il nostro desiderio era di capire meglio il modo in cui la vita quotidiana è riflessa nel mondo dell'arte.

(...) Questo tentativo, questa intenzione di trattare la vita quotidiana come soggetto, si tratti di artisti come Edward Hopper o Andy Warhol, è corsa lungo l'arte del XX secolo. Soprattutto (si riscontra) nell'arte americana, nel suo impeto, nelle sua intenzione democratica, dove l'arte ha dimostrato una grande attenzione a soggetti apparentemente banali della vita di strada, della vita civile. E, ovviamente, questo è nato nell'arte molto prima delle ricerche contemporanee. Ma quanto adesso possiamo osservare è una presentazione estremamente diretta degli elementi più basilari e fondamentali appartenenti alla vita di ogni giorno, quasi che il ruolo dell'artista non sia solo quello di comunicare i grandi valori spirituali, ma essere veramente uno specchio della vita, a partire dalla loro.

Il compito che questa mostra si propone è quello di guardare ad alcuni degli artisti del nostro secolo che hanno inteso rendere la loro arte uno specchio della vita quotidiana: fin dall'inizio del secolo, dal Dada alla Pop Art, fino all'arte concettuale e all'arte che viene prodotta oggi. Infine questa mostra vuole sollevare un problema e una preoccupazione sentita dagli artisti fino dalla metà del secolo scorso.

Se con l'invenzione della fotografia è ormai possibile riprodurre meccanicamente la realtà, allora qual è il lavoro di un artista? Qual è il nuovo compito dell'artista?

Questa domanda, che intere generazioni di artisti si sono posti, in fondo, è tuttora valida. La questione riguarda quindi la possibilità di permettere alle persone di capire come la loro stessa visione del mondo possa essere resa più profonda. Si tratta di capire che l'arte può aiutare le persone a riconoscere la componente artistica esistente nelle loro vite; a considerare così in quale modo il loro stesso mondo sia strutturato; a capire in quale modo le loro vite si svolgano e far sì che l'arte diventi un momento introspettivo in un ritmo di vita sempre più intenso. Non intendo dire che l'arte sia diventata una sorta di meditazione zen, ma piuttosto che l'arte è diventata una sorta di metodo che gli artisti hanno permesso agli altri di condividere; un metodo che permette di focalizzarsi su quello che c'è di essenziale nelle nostre vite quotidiane.

In questa mostra, se c'è un messaggio, è che noi dobbiamo imparare a vivere le nostre vite nel miglior modo possibile e che l'opera d'arte è un messaggio ma, al tempo stesso, uno stimolo, una fonte di energia.

Un'energia che impieghiamo per capire meglio quanto ci succede quotidianamente e, quindi, il significato della nostra vita.

Dal testo in catalogo di Giorgio Verzotti

(...)

Le neo-avanguardie dal secondo dopoguerra in poi sono state attraversate dalla generosa utopia del superamento dell'arte come dimensione separata, elitaria ed incapace di trasformare la vita. Nel caso esemplare di On Kawara, l'opera si basa interamente sulla registrazione della propria esistenza colta nel suo mero divenire nel tempo e nello spazio, realizzata per semplice accumulo e catalogazione di dati. Una simile attitudine presuppone un tempo liberato, scandito in modo discontinuo e indipendente da ogni costrizione poiché incarna l'utopia di cui l'arte si fa portatrice. La fusione fra arte e vita qui si fa piena e letterale, e non comporta atti drammaticamente dirompenti. Il pathos prometeico delle neo-avanguardie viene così un po' raffreddato nella scelta di un agire completamente radicato nel tempo quotidiano, ma non per questo diminuisce il suo valore. Tuttavia la "vita" che assorbe in sé la polarità "arte" e con essa fa tutt'uno, come in un movimento di superamento dialettico, resta una categoria incriticata, in questa e in molte ricerche coeve. Rimane in esse come un residuo idealistico che ipotizza la vita come un territorio libero, atto perciò stesso a consentire la piena realizzazione della *s/definizione* dell'arte, senza aprire contraddizioni con l'assetto sociale e politico. Possiamo ascrivere questo limite ideologico anche alla figura più significativa in questo senso, quella di Joseph Beuys.

Una istanza davvero anti-idealistica, più che nelle esperienze comportamentali (e facendo le dovute eccezioni, incarnate non a caso dalle donne, da Martha Rosler a Yayoi Kusama a ValieExport), si manifesta sul piano dell'approccio analitico, quando gli artisti si rivolgono al sistema dell'arte, di cui scandagliano il funzionamento, come a una parte integrante del più generale sistema delle informazioni, a sua volta inteso come legittimazione ideologica della struttura socio-economica. Se Hans Haacke propone nel 1971 un lavoro sulla speculazione edilizia newyorkese, Dan Graham si rifà al linguaggio standardizzato dell'architettura popolare inteso come sistema di regole condizionanti il vissuto degli abitanti delle sconfinite periferie urbane americane. Nei suoi interventi sulle riviste d'arte e poi nelle sue fotografie pone a confronto quei moduli costruttivi con le coeve poetiche minimaliste. Jeff Wall si muove in una prospettiva analoga quando mette in opera strutture significanti fra loro incongrue come i mezzi tecnici impiegati dalla pubblicità, il richiamo colto alla pittura di Poussin o Cézanne, e i contenuti relativi, soprattutto nelle prime opere, alle condizioni di vita del proletariato suburbano o degli emarginati. Così la contraddizione emerge in primo piano e, si può dire, sovrintende alla costruzione stessa dell'opera. La luce del *lightbox* invece di materializzare l'aura che circonfonde la merce ne enfatizza il rovescio, rappresentando gli effetti della divisione sociale del lavoro sul piano della vita quotidiana nelle città del tardo capitalismo.

Accanto agli alberi superstiti su un terrapieno che sostiene il ponte di una superstrada si dipana il racconto dello *Storyteller*, il narratore, le cui parole restituiscono una identità al suo sparuto pubblico di emarginati. E' in nome delle condizioni di vita che il soggetto prende coscienza della propria collocazione sociale e tramite questa della propria storicità. Ed è una storia di vita quella che si rivolge al soggetto nella sua unicità biografica, irriducibile ad ogni generalizzazione o categoria. La coscienza dell'unicità di ogni *io* matura nel confronto col quotidiano e solo così trova un legame organico con la collettività di cui fa parte. La narrazione di sé ricongiunge alla storia dei molti e alla storia *tout court*, senza che nulla, nessun "residuo", venga più taciuto. *Possa ciascuno essere il proprio storico*: l'augurio di Jean-Luc Godard alla fine del suo film *Tout va bien* è lo stesso di molti artisti che hanno operato nello scavo della memoria individuale per ricomporre quella collettiva. Christian Boltanski ha riunito immagini ed oggetti che ricostruivano la sua infanzia senza porre differenze fra eventi salienti ed altri privi di importanza, per intensificare così i processi di identificazione da parte del pubblico. Mescolando la verità con la finzione, la memorialistica con il *récit*, i documenti con gli oggetti e i segni allusivi, il suo lavoro ha aperto ad una riflessione sulla storia collettiva recente che vede nell'Olocausto, nella sua realtà quanto nel suo valore di metafora del negativo, un punto dolente tuttora irrisolto. Lo ha fatto con un linguaggio significativamente neutro, generico, anonimo, non espressivo, per meglio chiamare in causa la

collettività. Lo *Storyteller* non a caso dispone solo della parola, il mezzo espressivo più semplice, per comunicare, la ridondanza dei messaggi mass-mediali non gli compete.

Nel cuore stesso della società dello spettacolo, gli artisti adottano mezzi semplici, e possibilmente immediati, per costruire narrazioni. L'arte di oggi è spesso volontà di raccontare, di fondarsi su strutture narrative che chiamano in causa realtà esistenziali, forse per contrastare il senso di de-realizzazione che comporta l'ormai imperante cultura della virtualità, e l'immaterialità della tecnologia digitale.

Una sensibilità vicina a tutto ciò spinge artisti come Nan Goldin o Wolfgang Tillmans a usare la fotografia per rappresentare il proprio essere nel mondo, come in un ininterrotto diario visivo. Ciò che le immagini restituiscono è una soggettività fondata quasi integralmente, e costruita giorno per giorno, nell'insieme di relazioni con gli altri, con l'*altro* che con la sua pura istanza determina quella dell'*io*. Anche qui, la fotografia restituisce il senso del tempo quotidiano nel sovvertimento di ogni scala di valori che distingue fra evento ed evento, fra personaggio e personaggio. Altri criteri valutativi sono infatti necessari, a partire da un sapere fondato sull'affettività. Così l'immagine si fa attestato di un rapporto intimo, condiviso unicamente fra i rappresentanti della comunità di cui si ritraggono gli stili di vita, e nello stesso tempo diviene documento di una dinamica sociale storicamente connotata.

Esiste una tendenza messianica nell'arte moderna e contemporanea, ed esiste una tendenza che le si contrappone. Da Kazimir Malevich a Yves Klein a Anselm Kiefer la prima chiama in causa il cosmo, il mito, il trascendente o, nelle sue variazioni secolarizzate, le visioni del mondo organiche, le grandi tradizioni e l'ideologia. La seconda si rifà invece alla terra, intesa come l'orizzonte mondano colto nella sua inevitabile banalità, alla materia, al corpo e alla sessualità, alla vita quotidiana, e, nelle sue valenze progettuali, al sapere scientifico. Dall'Espressionismo alla Body Art molti artisti hanno voluto reintrodurre nell'arte contemporanea la dimensione primordiale del sacro e la sua correlata violenza offrendo l'esperienza del cerimoniale che origina lo shock psicofisico. In altri casi l'artista-martire, incarnando la figura eroica dell'eversore e dell'emarginato, ha voluto testimoniare con il suo esempio del vero senso della vita.

Molti altri artisti hanno invece consapevolmente rifiutato sia i ruoli eroicizzanti che le ideologie complessive, ed hanno costruito con il pubblico una relazione paritaria. In nome di quest'ultima, gli artisti hanno messo in discussione il concetto stesso di avanguardia inteso come ambito aristocraticamente separato dai linguaggi correnti nel mondo, e hanno fatto ricorso a pratiche linguistiche semplici e ampiamente socializzabili, dall'uso ludico dello spazio e del tempo reali aperto al coinvolgimento del pubblico come nell'Happening di Kaprow, Rauschenberg e Oldenburg alle azioni di riconoscimento del proprio e dell'altrui corpo operate da Vito Acconci. In Europa, Pistoletto con gli *Oggetti in meno* pone le basi del ribaltamento della visione individualistica ed eroicizzante dell'artista-demiurgo che sfocia, negli anni più recenti, in un'attività in parte basata sulla collaborazione. Franz West realizza invece sculture che assumono una funzione utilitaria quali sedie, poltrone, divani ed altri elementi di arredo con materiali grezzi e con l'abilità costruttiva di un bricoleur neo-primitivo. L'opera viene così a radicalizzare ogni "estetica della ricezione" in quanto il fruitore diviene il fattore attivo che attribuisce senso all'opera, che la fonda come tale, semplicemente usandola, ponendo nient'altro che il suo proprio esserci. Si può dire in questo caso che l'artista e l'osservatore insieme ridefiniscono il lavoro artistico a partire dalla sfera dei bisogni, della più immediata quotidianità. Molti artisti più giovani trovano in Pistoletto e West dei precedenti, nel senso che le loro operazioni vanno nella direzione da loro già indicata. Andrea Zittel, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo e altri ancora creano dispositivi che inducono relazioni con il pubblico, invitato tramite l'opera a intessere pratiche di comunicazione interpersonale il cui motore è l'emotività colta nella sua immediatezza, ancora al di qua del suo possibile diventare pensiero.

Continuità di realismo e quotidiano **di Jonathan Watkins**

Il realismo ottocentesco, e la successiva, inarrestabile avanzata impressionista, hanno segnato un inequivocabile rifiuto del romanticismo e dell'accademismo nell'arte. Il realismo esprimeva allo stesso tempo una sorta di agnosticismo estetico e un'accresciuta fiducia nel valore dell'esperienza al di là dei confini di un mondo artistico paludato. Figure convenzionali in paesaggi immaginari cedevano il posto al qui-ed-ora, alla rappresentazione di eventi di cui si poteva davvero essere stati testimoni, eventi che coinvolgevano individui fin troppo umani. In breve, il quotidiano veniva proposto come necessario e sufficiente.

Un analogo slittamento di paradigma si è avuto alla fine del XX secolo. Si è trattato in certa misura di una reazione agli eccessi del primo postmodernismo, alla sua teatralità, alle tendenze esoteriche e simboliche, e a quell'ossequio per le teorie poststrutturaliste che oggi appare assurdo. La presunta liberazione insita nell'avvento del postmodernismo si è presto rivelata un *cul-de-sac* di nostalgia e mediazione gratuita, che svigoriva i gesti artistici con un'ossessiva tendenza alla citazione. La recente ripresa di interesse artistico per il quotidiano, in sintonia con il movimento realista ottocentesco, costituisce un antidoto schietto ed efficace.

La mostra *Quotidiana* è particolarmente preziosa in quanto accosta visioni contemporanee del quotidiano e antecedenti modernisti. Sarebbe fuorviante sostenere che il realismo abbia stabilmente dominato la successiva storia del modernismo, ma ne è stato senza dubbio un ininterrotto filo conduttore. In precedenza aveva esercitato influenze isolate, contribuendo, per esempio, all'eccezionalità di Goya e della pittura olandese del XVII secolo. Nelle sue manifestazioni ottocentesche il realismo finì per subire la reazione romantica - si pensi all'arte per l'arte e altre forme di estetismo - per poi restare nell'ombra fino agli sconvolgimenti della prima guerra mondiale. L'inaudito cataclisma non solo ha recuperato il realismo, ma lo ha rafforzato, imprimendogli quello slancio che l'avrebbe sostenuto nei successivi decenni modernisti.

La continuità nella storia del realismo è analoga alle forme di continuità attraverso cui il realismo stesso si definisce, forme che si sono precisate nettamente con la guerra. E' quasi un'ovvietà che il modernismo più radicale si sia manifestato all'inizio del movimento moderno, e che la sua forma specifica sia stata determinata in misura significativa dal dogma estetico che esso soppiantava. Artisti quali Giacomo Balla, Umberto Boccioni e Marcel Duchamp hanno enfaticamente negato, ciascuno a modo suo, le convenzionali distinzioni tra arte e vita - fondate sull'idea di una qualità artistica intrinseca e trascendente - tra artisti e filistei, tra luoghi consacrati all'arte e il volgare mondo circostante. Il realismo aspira a cancellare le linee tracciate tra questi presunti opposti.

I futuristi italiani, tra cui Balla e Boccioni, abbracciarono un ipermodernismo particolarmente aggressivo nel liquidare la tradizione artistica. Auspicavano la demolizione dei musei, mentre le loro opere assorbivano il quotidiano in termini di contenuto - dinamiche scene di vita urbana - nel contempo incarnando la tendenza a estendere il futurismo ad ambiti artistici non eccelsi, quali gli abiti di tutti i giorni, l'arredo stradale e gli oggetti da cucina. Collocandosi politicamente tra una megalomania immatura e un idealismo ricco di buone intenzioni, questi artisti furono storicamente vitali non per volontà di potere, bensì perché seppero insistere sulla necessità di dare all'arte l'occasione di ripartire da zero e godere di ordinaria rilevanza umana. Sotto molti aspetti furono i precursori di artisti contemporanei esposti qui, quali Andrea Zittel, Daniel Buren e Rirkrit Tiravanija.

Le imprese dadaiste di Duchamp sono state assai meno stravaganti, ma hanno influenzato direttamente e in modo assai più profondo la pratica artistica moderna. I suoi *ready made*, come *Porte-Bouteille (Scolabottiglie)* del 1914, sovvertivano ogni concezione dell'opera d'arte come risultato di intenzione artistica, sensibilità e tocco personale, con ciò spalancando le porte dell'universo artistico. Il quotidiano vi faceva irruzione. Come soggetto, si fondeva con gli

strumenti della sua rappresentazione - in altre parole, il quotidiano e gli strumenti della sua rappresentazione diventavano una sola cosa - e di conseguenza il mezzo artistico veniva percepito in continuità con tutto il resto, non come qualcosa di prezioso e separato.

Il *ready made* è ormai scontato - presente in mostra anche nelle opere di Tony Cragg, Bill Woodrow, Sarah Lucas, Ceal Floyer e Felix Gonzalez-Torres - ed essenziale soprattutto per comprendere il lavoro di Richard Artschwager, Andy Warhol, Robert Gober, Jorge Pardo, Charles Ray, Fischli & Weiss. Al pari delle dichiarazioni futuriste, l'introduzione del *ready made* da parte di Duchamp ha prodotto un realismo che implica un movimento a doppio senso tra arte e non-arte, ma, viste le sue implicazioni per qualsivoglia esperienza artistica, ha avuto una portata più vasta. Un'opera d'arte va dunque fondamentalmente interpretata come invenzione umana che occupa il proprio posto accanto ad altri fenomeni terreni, e come tale va valutata. Dalla seconda guerra mondiale in poi, culminando forse nell'opera di Carl Andre, astrazione "concreta" è il compendio di tale realtà ineludibile.

Non è un caso che il collage, con la sua incorporazione di manufatti che ne evidenziano la natura materiale complessiva, abbia esordito proprio durante l'evoluzione di futurismo e dada.(...)

L'artista thailandese contemporaneo Udomsak Krisanamis, che attualmente lavora a New York, usa il collage per comunicare la sua esperienza quotidiana di immigrato recente. Ritagli di giornali e riviste, meticolosamente coperti di colore - salvo i vuoti della lettera "o" - alludono al lento e faticoso processo di imparare a vivere in una cultura straniera.

Virtualmente il collage funziona allo stesso modo dell'appropriazione di immagini - l'appropriazione di immagini è virtualmente collage, *ready made* - ed entrambe appartengono al repertorio pop art. La sfida dada alla nozione convenzionale di paternità artistica si è incarnata in questo movimento, che parallelamente riformula il rapporto tra arte pura e cultura popolare. Celebrazione e critica di quest'ultima, la pop art paradossalmente affermava artificio e superficialità, mascheramenti di altre realtà, riflettendo inoltre una sorta di filosofico scetticismo al cuore del realismo. Warhol, per esempio, tratta sostanzialmente nello stesso modo le immagini della minestra Campbell, di incidenti automobilistici, di sedie elettriche, e i ritratti di celebrità, con ciò ribadendo che il quotidiano non si trova necessariamente in strada, abietto o dozzinale. (...)

Marta Rosler spirandosi anche al repertorio di immagini antinaziste di John Heartfield, in un periodo in cui il marxismo era ancora spendibile, affronta i temi della guerra e del patriottismo, della politica sessuale, delle differenze di classe, dei senza casa e del consumismo. Preoccupata di rendere accessibile la sua opera al maggior numero possibile di persone, richiamando un vasto pubblico non specialista, Rosler aderiva a un realismo ai cui strumenti quotidiani facevano da contrappeso messaggi politici radicali - nello sforzo di cambiare realmente la vita quotidiana.

Rosler e molti artisti della sua generazione non si sono limitati a usare la fotografia, ma ne hanno fatto un mezzo artistico per antonomasia. In questa mostra le opere fotografiche risalgono al 1966, con la serie *Tract Houses (Case a schiera)* di Dan Graham. A partire dallo stesso periodo, con l'eccezione delle opere (non pittoriche) di Udomsak Krisanamis e On Kawara, la pittura scompare dalla selezione, con ciò suggerendo che, nella storia del realismo artistico, la pittura sia stata spodestata dalla fotografia. Si tratta naturalmente di un'estrema semplificazione, soprattutto alla luce dell'attuale fioritura della pittura processuale e della pittura interna alla tradizione concretista, ma non c'è dubbio che nella pratica artistica si sia giunti a una conclusione importante, e ciò ha probabilmente a che fare più con le esigenze del realismo che con la ridondanza della pittura.

Il realismo è stato accelerato dalla continuità di immagini ottenute automaticamente con la fotografia, e analogamente attraverso l'uso di film e video - anche qui le immagini stesse sono *ready made* - ed è senz'altro inconcepibile un'inversione di tendenza. Il ruolo della pittura si è dunque modificato attraverso varie fasi e movimenti, il più reazionario dei quali è stato forse il

neoespressionismo - che a un certo punto apparve come stile inevitabile del postmodernismo e antitesi del realismo - una forma estrema di romanticismo. La retorica che accompagnava il neoespressionismo enfatizzava l'individualismo attraverso un "ritorno" alla pittura, sostanzialmente comunicando l'impressione di un tormentato e profondo solipsismo (maschile). Il primo postmodernismo era anche caratterizzato da un'estetica taglia-e-incolla nettamente distinta dal collage modernista e dall'appropriazione pop art - distinzione forse antagonista in quanto dettata dalla convinzione, presa a prestito dalla filosofia estetica corrente, che l'innovazione artistica non fosse più possibile e che la cultura occidentale fosse destinata a un futuro pieno del suo stesso passato. Così il postmodernismo si adeguava alla tendenza neoespressionista all'introspezione e il distacco. Dilagava, tanto in pittura quanto nel fotomontaggio al computer, l'appropriazione di immagini dalla storia dell'arte, così che i gesti artistici venivano esplicitamente confusi con gesti precedenti compiuti da altri - era un postmodernismo accademico, molto libero all'interno di limiti angusti. Un postmodernismo *fin de siècle*, già concluso nel 1990.

Oggi la pittura è molto meno rigida. Minimalismo e astrattismo, quasi fuori legge fino a poco tempo fa, si inseriscono naturalmente in una varietà postmoderna più autentica, e, in generale, c'è spazio per opere più dirette e con un fondamento teorico meno esplicito. Nel caso della fotografia, questo si manifesta in particolare nella recente diffusione di istantanee, a colori, di soggetti non in posa. Principali esponenti di questo tipo di realismo sono Nan Goldin, Fischli & Weiss, Richard Billingham, Wolfgang Tillmans e Beat Streuli. Altre opere fotografiche recenti esposte qui, di Maria Hedlund, Sam Taylor-Wood, Hannah Starkey, Sarah Jones, Thomas Struth e Gillian Wearing, sono più costruite ma altrettanto preoccupate di coinvolgere l'osservatore con la loro familiarità.

Fotografia, video e cinema si prestano naturalmente a questo tipo di rappresentazione. Considerandola di per sé, ne ricaveremmo forse un'idea troppo letterale del realismo contemporaneo, come se nei quadri cercassimo semplicemente gente come noi. Il valore e la sfida del realismo consiste piuttosto nella continuità che esso afferma a diversi livelli, compreso quello pittorico, verso un'integrazione autentica dell'arte con il quotidiano. Le opere di questa mostra indicano che ciò è possibile.

Barcellona, ottobre 1999

(dal testo in catalogo, traduzione di Fausto Galuzzi)

Il quotidiano: conversazione tra Nicholas Serota e David Ross

Nicholas Serota Cos'è secondo te che rende interessante l'idea di una mostra sul quotidiano nel ventesimo secolo?

David Ross Ancora una volta c'è qualcosa nell'aria, come direbbero i situazionisti, che riguarda l'idea di quotidiano. Durante questo secolo del resto non ha mai perso di attualità, e se dovessi trovare un ambito teorico unificante, ammesso che esista, nell'arte del ventesimo secolo, sarebbe questa tensione tra l'idea di quotidiano e il suo opposto, che ha accompagnato il progredire di questo secolo strano, favoloso e orribile.

Nicholas Serota Secondo me ha avuto inizio nella prima parte del ventesimo secolo, quando l'artista si è reso ancora più indipendente da ogni forma di mecenatismo, fino ad arrivare a scegliere ciò che desiderava effettivamente presentare.

David Ross Vuoi dire che è una questione di libertà, di indipendenza dell'artista?

Nicholas Serota Credo che sia soprattutto una questione di disponibilità dell'artista a esprimere una posizione personale che rifletta la sua visione del mondo.

David Ross È un punto di vista molto controverso. Nel senso che ci si è svincolati da un sistema di mecenatismo per scivolare in un altro che sembrava offrire libertà illimitata, ma che si è presto rivelato un'analogia struttura di ricompensa e protezione, con un colore diverso e forse una trasparenza che per qualche tempo ne ha reso più difficile l'individuazione. Ma ho sempre pensato che le vere radici di ciò di cui stiamo parlando risalgano all'Ottocento, anche se il periodo esula da questa mostra. Se pensiamo all'invenzione della fotografia nel 1839, le radici di questa mostra affondano nei cambiamenti avvenuti nell'arte in generale in seguito all'invenzione di quello strumento particolarmente rivoluzionario.

Nicholas Serota Credo che dovendo organizzare una mostra sul quotidiano che risalisse così indietro comincerei con Courbet.

David Ross Penso che l'invenzione della fotografia abbia cambiato il compito dell'artista. La nuova tecnologia ha messo radicalmente in questione ciò che un artista doveva fare per arricchire il complesso delle conoscenze dell'epoca, costringendolo a chiedersi "e adesso?" E adesso che tipo di domande sul mondo hai intenzione di porre, ora che siamo coscienti della sua riproducibilità?

Nicholas Serota Ma c'è un'ulteriore rottura nel primo decennio del ventesimo secolo.

David Ross All'inizio del ventesimo secolo si è potuto mettere in pratica per la prima volta in maniera concertata quello che durante gli ultimi trenta o quarant'anni dell'Ottocento era avvenuto sporadicamente; unificando le risposte al progresso tecnologico, sia ai radicali cambiamenti sul luogo di lavoro provocati dal sistema di fabbrica sia ai cambiamenti nei rapporti delle persone con il lavoro, che a loro volta hanno cambiato il rapporto dell'artista con il suo lavoro. L'artista ormai aveva un rapporto curiosamente antiquato con il proprio lavoro di studio. Cominciava a rappresentare qualcosa di nostalgico, mentre si andava verso il sistema della fabbrica l'artista aveva ancora questo antico luogo di lavoro che rimandava a un'età molto diversa.

Nicholas Serota Qual è stato allora il contributo peculiare di Picasso e Braque nel far nascere il concetto di quotidiano?

David Ross Beh, volevano aprire il regno dell'arte al mondo esterno e mostrare che l'arte come attività umana non solo poteva, ma doveva abbracciare il mondo, non solo attraverso una semplice rappresentazione ma con una vera integrazione. Doveva abbracciare la vita delle persone che vivevano il proprio tempo. Passiamo dallo specchio delle Folies Bergère a uno specchio molto diverso, a un ritaglio di giornale.

Nicholas Serota Oppure passiamo, per esempio, al bicchiere di assenzio nelle sculture di Picasso, in cui il bicchiere "diventa" una scultura, compreso il cucchiaino con cui si versa lo zucchero nell'assenzio. Per me, quelle sculture e i relativi collage in rilievo sono cruciali per il suo concetto di quotidiano.

David Ross E il significato letterale dell'assenzio? A un livello diverso c'è anche un rapporto molto diretto con il distacco dalla realtà di tutti i giorni.

Nicholas Serota Sono sicuro che Picasso fosse consapevole di questo paradosso.

David Ross Non era una tazza di caffè.

Nicholas Serota E non erano carte su un tavolo. Era un oggetto simbolico, oltre che un oggetto preso dall'esperienza quotidiana.

David Ross Dunque la poesia del quotidiano.

Nicholas Serota Già.

David Ross L'evocazione per metafora, non dell'esperienza ma delle sensazioni o dell'esperienza psichica del quotidiano, più che la semplice, muta evocazione letterale del quotidiano.

Nicholas Serota Penso che questo sia il filo che lega molti degli artisti presenti in questa mostra. Non abbiamo incluso artisti che rappresentano il quotidiano come tale.

David Ross Non abbiamo evitato solo quel livello di realismo ma anche i surrealisti, la cui risposta al quotidiano è stata di spostarsi nella quotidianità sperimentata nel sogno. Abbiamo deciso di privilegiare il pensiero cosciente rispetto a quello inconscio e all'idea del sogno e del pensiero represso.

Nicholas Serota Perché?

David Ross Forse abbiamo scelto un compito più impegnativo: osservare il quotidiano e riconoscere che in realtà è il riflesso di una mente sveglia e di una mente addormentata. Che la mente conscia e quella inconscia sono entrambe un riflesso della nostra vita quotidiana. Se volessimo giustificare logicamente la nostra scelta di eliminare non solo certi artisti ma certe tendenze artistiche, e definire il quotidiano, potremmo concludere che siano partiti dalle pratiche contemporanee per ripercorrere e ridefinire il quotidiano nel corso di questo secolo.

Nicholas Serota Beh, questa mostra si svolge alla fine degli anni Novanta e riflette una visione della storia che è senza dubbio modellata su quello che gli artisti fanno oggi.

David Ross Non è modellata soltanto su ciò che tutti facciamo oggi in campo artistico. Quando esci da questo museo che ruolo gioca l'arte nella tua vita? Stiamo discutendo di artisti che parlano di cambiare il modo in cui dovremmo guardare le cose. Tutto esprime un desiderio di re-integrazione della vita. C'è una preoccupazione insita nella società per il grado di frammentazione raggiunto dalle nostre vite. Non solo vita e arte, questo è troppo semplice, ma tutti gli elementi che uno riconosce potrebbero far vivere più pienamente la vita.

Nicholas Serota Pensi che questo sia accaduto in certi momenti del ventesimo secolo, e che ci siano altre fasi in cui questo non ha costituito una preoccupazione per gli artisti?

David Ross Non saprei giudicare il ciclo storico a quel livello. Penso che in qualsiasi momento della storia del nostro secolo si trovino artisti che se ne sono preoccupati.

Nicholas Serota Certamente sì, ma anche all'interno della nostra mostra si trovano momenti particolarmente intensi.

David Ross Di che genere?

Nicholas Serota Per esempio artisti operanti negli anni Sessanta, che hanno introdotto il quotidiano nella loro opera in maniera molto più energica di quanto accadesse, per esempio, con gli espressionisti astratti.

David Ross Stiamo dunque parlando di una storia-ombra del modernismo? Quale filone stiamo seguendo qui?

Nicholas Serota Un filone che riconosce il mondo in un granello di sabbia e crede che non si debba necessariamente trattare dell'eroico o dello spirituale per esaminare l'essenza della vita. Il filo che collega questi artisti è un'attenzione al particolare.

David Ross Ma come può un'opera "particolare" di un "particolare" artista, che si rivolge così specificamente alla realtà di un individuo, un artista che riflette forse un'esperienza profondamente personale, andare al di là di quella situazione definita e comunicare le qualità essenziali del quotidiano? Come agisce in pratica? Come diventa qualcosa di più di una semplice annotazione diaristica? Specialmente in un contesto in cui c'è tanta autoconsapevolezza, non solo da parte dell'artista ma anche tra il pubblico?

Nicholas Serota Beh, qui non stiamo parlando di confessioni autobiografiche. Voglio dire, non stiamo parlando di artisti che affrontano questioni di identità per mezzo di riferimenti aneddotici alla propria vita. Trattiamo di artisti che distillano e selezionano e si concentrano sull'inavvertito, sul troppo familiare. Questi artisti lo mettono in rilievo astraendo dal contesto l'articolo di giornale o la fotografia, si tratti di un avvelenamento da tonno avariato o del ritratto di una figura sconosciuta.

David Ross Warhol mette in rilievo lo spettacolo con un evidenziatore fosforescente e Carrà lo immerge in un'azione ripetitiva con una concentrazione di tipo zen sulla giornata che elimina ogni qualità particolare. Secondo me qui opera un altro fattore. L'idea di antispettacolo, di considerare la forma spettacolare in cui la vita è stata proiettata dal dopoguerra in poi come un'ulteriore estensione, un ulteriore allontanamento, un ulteriore diaframma tra la vita che vivi e la tua capacità di riconoscerla. Ma stiamo cercando di creare una mappa che permetta alla gente di capire la traiettoria modernista dalla prospettiva di quel bevitore di assenzio. La persona che vuole scollegarsi e collegarsi allo stesso tempo.

Nicholas Serota Penso che la mappa non sia davvero un'alternativa nel senso che non è antimodernista. Sarebbe difficile sostenere che molti degli artisti sono completamente al di fuori della traiettoria modernista, ma credo che le inclusioni riflettano una prospettiva che è molto diversa dalla convenzionale strada maestra del modernismo (...).

Elenco delle opere in mostra

MANICA LUNGA

Richard Artschwager

The Tree (L'albero), 1971
acrilico su cellox con cornice metallica 159 x 232 cm

Giacomo Balla

Il lavoro, 1902
olio su tela 174 x 124,5 cm
La giornata dell'operaio, 1904
olio su carta 106 x 145 cm con cornice dipinta dall'artista

Richard Billingham

Untitled (Senza titolo), 1994
fotografia a col. su carta Fuji montata su alluminio 105 x 158 cm
Untitled (Senza titolo), 1996
fotografia a col. su carta Fuji montata su alluminio 120 x 80 cm
Untitled (Senza titolo), 1996
fotografia a col. su carta Fuji montata su alluminio 105 x 158 cm

Umberto Boccioni

Ritratto di Sophie Popoff, 1906
olio su tela 200 x 96 cm
Mattino, 1909
olio su tela 60 x 55 cm

Georges Braque

Verre, bouteille et journal (Bicchiere, bottiglia e giornale), 1912
carboncino, tappezzeria su carta 48 x 62 cm
Pipe, verre, dé, journal (Pipa, bicchiere, dado, giornale), 1914
acquarello, matita, collage 50 x 65 cm

Marcel Broodthaers

Cercle de moules (Cerchio di cozze), 1966
legno dipinto, cozze, resina scura Ø 160 cm
Grande casserole de moules (Grande pentola di cozze), 1966
pentola, cozze, pittura 65 x 75 x 70 cm
Tableau, oeufs noirs (Quadro, uova nere), 1966
uova e olio su tela 70 x 100 x 10,5 cm

Sophie Calle

No Sex Last Night (Niente sesso ieri sera), 1992
video, colore, sonoro, 75' 58"

Vija Celmins

Hot Plate (Piastra elettrica), 1964
olio su tela 63,5 x 89 cm
Lamp (Lampada), 1964
olio su tela 63,5 x 91 cm

Larry Clark

Kids (Ragazzini), 1994
film 35 mm, colore, sonoro

Bruce Conner

A Movie (Un film), 1958
film 16 mm, b/n, muto, 12'

Tony Cragg

Spectrum (Spettro), 1984
frammenti di plastica colorata 200 x 350 x 30 cm

Guy Debord

The Naked City (La città nuda), non datato
serigrafia su carta 33 x 48 cm

Philip-Lorca diCorcia

Mexico City, 1998
fotografia a colori su legno 76 x 101,5 cm
New York, 1998
fotografia a colori su legno 76 x 101,5 cm
Tokyo, 1999
fotografia a colori su legno 76 x 101,5 cm

Marcel Duchamp

Porte-bouteille (Scolabottiglie), 1914
readymade, scolabottiglie in ferro zincato h 64,2 cm
originale perduto, dimensioni non registrate
edizione di otto repliche, realizzata dalla Galleria Schwarz di Milano sotto il controllo dell'artista dalla foto di Man Ray del 1936
In Advance of the Broken Arm (Anticipo per il braccio rotto), 1915
readymade, badile in legno e ferro galvanizzato h 109 cm
originale perduto, dimensioni non registrate
replica realizzata da Ulf Linde, iscrizione dell'artista, 1963
Peigne (Pettine), 1916
readymade, pettine per cani in acciaio grigio 16, 5 x 4,5 x 2,3 cm
edizione di otto repliche, identiche per forma ed altre caratteristiche
all'originale, realizzata dalla Galleria Schwarz di Milano sotto il controllo dell'artista
Trébuchet (Trabocchetto), 1917
readymade aiutato, attaccapanni in legno con ganci in acciaio 19 x 100,1 x 11,6 cm
originale perduto, dimensioni non registrate
edizione di otto repliche, realizzata dalla Galleria Schwarz di Milano con il controllo dell'artista, dalle fotografie dell'originale

Fischli & Weiss

Ohne Titel (Senza titolo), 1996
poliuretano, acrilico
due gruppi identici di oggetti vari, 250 x 95 x 110 cm ca.
ciascuno

Katharina Fritsch

Mann und Maus (Uomo e topo), 1991-92
poliestere, pittura 240 x 130 x 225 cm

Gilbert & George

Dead Boards (Tavole morte), 1976
sedici fotografie b/n 247 x 206 cm
Red Morning (Mattino rosso), 1977
nove fotografie a colori 180 x 150 cm

Robert Gober

Untitled (Senza titolo), 1985
gesso, legno, rete metallica, acciaio, smalto vetrificato
76 x 214 x 64 cm
Pair of Urinals (Coppia di orinatoj), 1987
gesso, legno, rete metallica, smalto vetrificato
53,3 x 36,2 x 43,2 cm ciascuno

Nan Goldin

All by Myself (Tutto da sola), 1995
installazione, ottantatré diapositive, sonoro, 5' 30"

Felix Gonzalez-Torres

Untitled (A Corner of Baci) (Senza titolo - Un angolo di baci), 1990
Baci Perugina,
dimensioni determinate dall'ambiente (peso ideale, 19 Kg)

Dan Graham

Development, S.I./Development View from Back, Jersey City (Area di sviluppo urbano, S.I./Area di sviluppo urbano vista posteriore, Jersey City), 1966-78
due fotografie a colori 87,5 x 63,3 cm
Diner on Highway/View from Window of Highway Restaurant (Ristorantino sull'autostrada/ Veduta dalla finestra del ristorante sull'autostrada), 1967-69
due fotografie a colori 87 x 63,3 cm
Back Entrance, S.I./Motel Lobby, Newark, New Jersey (Entrata posteriore, S.I./Atrio di Motel, Newark, New Jersey), 1969-78
due fotografie a colori 87,5 x 63,3 cm
Track Houses under Construction/Mother/Daughter Two Home House (Villetta a schiera in costruzione/Madre/Figlia Casa bifamiliare), 1975-78
due fotografie a colori 91,2 x 61 cm
Rivoli Gate Pavilion (Padiglione d'entrata a Rivoli), 2000
inox e vetro semispecchiante 230 x 600 x 400 cm

Richard Hamilton

Chicago Project I (Progetto Chicago I), 1969
acrilico su fotografia montata su legno 81,3 x 122 cm

Maria Hedlund

At My Home - Shower Curtain (A casa mia - Tenda per la doccia), 1997

fotografia a colori su compensato e alluminio 100 x 100 cm
At My Home - Stain on the Wall (A casa mia - Macchia sul muro), 1997

fotografia a colori su compensato e alluminio 100 x 100 cm
At My Home - Stove Button (A casa mia - Manopola del fornello), 1997

fotografia a colori su compensato e alluminio 100 x 100 cm

Edward Hopper

Summer Interior, 1909

olio su tela 61 x 74 cm

Apartment Houses, Harlem River (Case da appartamento, Harlem River), 1930

olio su tela 88,9 x 152,4 cm

Sarah Jones

Camilla I, 1998

stampa cibachrome su alluminio 150 x 150 cm

Ilya Kabakov

Sonntagabend/12. Februar 1979 (Domenica sera/12 febbraio 1979), 1980 154,2 x 219 cm

Anna Prochorowna Sobina: "Whose Brush Is This?" (Anna Prochorowna Sobina: "Di chi è questo spazzolino?"), 1981

smalto, spazzolino su legno 70 x 121,2 cm

Sofia Stachijewna Schuk: "Whose Can Opener Is This?" (Sofia Stachijewna Schuk: "Di chi è questo apriscatole?"), 1982

smalto, apriscatole su legno 71 x 120,8 cm

On Kawara

One Million Years (Past), (Un milione di anni - passato)

dieci libri 30,5 x 24,5 x 8 cm ciascuno

Udomsak Krisanamis

This Painting is Good for Her (Questo dipinto è perfetto per lei), 1997-98

collage, acrilico, tè su tela 213 x 400 cm

El Lissitzky

Proun P23, no. 6, 1919

tempera su tela 62 x 77 cm

Proun 1 (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 26,5 x 34,5 cm

Proun 1A (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 26,3 x 34,3 cm

Proun 1C (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 23,9 x 24 cm

Proun 1D (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 35,5 x 40,8 cm

Proun 1E Die Stadt (Proun 1E La città Primo portfolio Proun), 1921

litografia 23,3 x 28,3 cm

Proun 2B (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 39 x 36,6 cm

Proun 2d (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 36,6 x 23,4 cm

Proun 2D (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 44 x 35 cm

Proun 3A (Primo portfolio Proun), 1921

litografia 28,5 x 27,2 cm

Proun 6B (Primo Proun Portfolio), 1921

litografia 30,4 x 27,7 cm

Sarah Lucas

Still Life (Natura morta), 1992

bicicletta, legno, fotografia a col. su legno 115 x 140 x 56 cm ca.

Try It, You'll Like It (Provalo, ti piacerà), 1999

sofà, zucche, carne 122 x 180 x 122 cm ca.

Tracey Moffatt

Heaven (Paradiso), 1997

video, colore, 28'

Giorgio Morandi

Natura morta, 1938

olio su tela 31 x 46 cm

Natura morta, 1945

olio su tela 34 x 46 cm

Natura morta, 1951

olio su tela 30 x 50 cm

Natura morta, 1958

olio su tela 23,8 x 29,6 cm

Bruce Nauman

Slow Angle Walk (Beckett Walk) (Lenta camminata angolare - La camminata di Beckett), 1968 videotape, b/n, sonoro, 60'

Claes Oldenburg

Boxers in Box (Boxers in scatola), 1962

tela per vele, gommapiuma, legno dipinto a smalto

boxers, 40,6 x 20,3 cm ciascuno

scatola, 22,8 x 22,2 x 24,8 cm

Viandes (Meats / Carni), 1964

gesso, tempera, piatti di porcellana, piano di marmo

94 x 94 x 41 cm

Toilet (Hard Model) (Gabinetto - Modello rigido), 1965-66

smalto e pennarello su cartone, legno

115 x 72 x 85 cm

Yoko Ono (con John Lennon)

Rape (or Chase) (Stupro - o Caccia), 1969

film 16 mm, colore, sonoro sincronizzato, 77'

Jorge Pardo

Untitled (Senza titolo), 2000

lampade in plexiglas, trenta elementi

dimensioni determinate dall'ambiente

Pablo Picasso

Nature morte aux cartes-à-jeu et pêches (Natura morta con carte da gioco e pesche), 1914

acquarello, carboncino e matita su carta 48,3 x 62,3 cm

Jack Pierson

Jamais (Mai), 1995

plastica, metallo, legno 40,6 x 142,2 cm

Poor Boy (Povero ragazzo), 1998

legno 45,7 x 182,9 cm

Michelangelo Pistoletto

Uomo seduto, 1962-63

carta velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio

180 x 120 cm

Marzia con la bambina, 1962-64

carta velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio

200 x 120 cm

La stufa di Oldenburg, 1962-65

carta velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio

200 x 120 cm

Sigmar Polke

Kekse (Biscotti), 1964

olio e lacca su tela 80 x 75 cm

Ohne Titel - Vase II (Senza titolo - Vaso II), 1965

olio su tela 90 x 75 cm

Robert Rauschenberg

Automobile Tire Print (Impronta di copertone d'automobile), 1953

inchiostro su venti fogli di carta montati su tela

41,9 x 671,8 cm esteso

Trophy IV (for John Cage) (Trofeo IV - per John Cage), 1961

metallo, tessuto, stivale in pelle, legno, impronta di pneumatico

84 x 208,2 x 53,3 cm

Charles Ray

All My Clothes (Tutti i miei vestiti), 1973
sedici fotografie a colori 23 x 152,5 cm
Male Mannequin (Manichino maschile), 1990
fibra di vetro e tecnica mista
186,7 x 71,1 x 50,8 cm, edizione di 3 esemplari

Gerhard Richter

Terese Andeszka, 1964
resina sintetica su tela di mussola 170 x 150 cm
Spanische Akte (Nudi spagnoli), 1967
olio su tela 160 x 200 cm

Martha Rosler

Semiotics of the Kitchen (Semiotica della cucina), 1975
video, b/n, 6' 09"

Edward Ruscha

Artists Who Do Books (Artisti che realizzano libri), 1976
pastello su carta 57,8 x 73 cm
Artists Who Make "Pieces" (Artisti che fanno "lavori"), 1976
pastello su carta 57,8 x 72,4 cm
Dirty Baby (Ragazza sporca), 1977
pastello su carta 57,8 x 72,4 cm
I Plead Insanity Because I'm Just Crazy About That Little Girl (Mi dichiaro infermo di mente perché sono semplicemente pazzo di quella ragazzina), 1977
pastello su carta 57,8 x 73 cm
Hollywood Tantrum (Capriccio hollywoodiano), 1979
pastello su carta 58,4 x 73,3 cm
Various Small Fires and Milk, 1964
Some Los Angeles Apartments, 1965
Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles, 1967
Royal Road Test, 1967, in collab. con M. Williams e P. Blackwell
Nine Swimming Pools, 1968
Dutch Details, 1971
Few Palm Trees, 1971
Colored People, 1972
libri

Julia Scher

Castello di Rivoli Worker Surveillance and Search Program (Programma del Castello di Rivoli per la sorveglianza e la ricerca degli impiegati), 2000
CD rom

Kurt Schwitters

Mz. 158 Das Kotsbild, 1920
collage 27,5 x 20,7 cm
Mz. 38, 1920-26
collage 14,6 x 12,2 cm
Ohne Titel (Recommandé) (Senza titolo - Raccomandata), 1939
collage, carta e cartone su carta 37,5 x 29,8 cm

Hannah Starkey

Butterfly Catchers (Acchiappa farfalle), 1999
fotografia a colori 126 x 165 cm
Untitled - August 1999 (Senza titolo - Agosto 1999), 1999
fotografia a colori 122 x 152 cm
Untitled - December 1999 (Senza titolo - Dicembre 1999), 1999
fotografia a colori 126 x 165 cm
Untitled - September 1999 (Senza titolo - Settembre 1999), 1999
fotografia a colori 126 x 165 cm

Thomas Struth

Broadway at 22nd Street, New York/Midtown (Broadway all'altezza della 22^a strada, New York/Midtown), 1978
fotografia b/n 44 x 56 cm, edizione 5/10
Düsseldorfstrasse, Düsseldorf (Via Düssel, Düsseldorf), 1979
fotografia b/n 32 x 38 cm, edizione 9/10
Rue Saint Antoine, Paris (Via Sant'Antonio, Parigi), 1979
fotografia b/n 40 x 54 cm, edizione 6/10
Tour Keller, Beaugrenelle, Paris (Torre Keller, Beaugrenelle, Parigi), 1979
fotografia b/n 86 x 67,5 cm, edizione 4/10
Hofgraben, München (Hofgraben, Monaco), 1981
fotografia b/n 44 x 56 cm, edizione 4/10
Calton Road, Edinburgh (Via Calton, Edimburgo), 1985
fotografia b/n 41 x 56 cm, edizione 6/10

Shinju-Ku (TDK), Tokyo, 1986
fotografia b/n 35 x 60 cm, edizione 6/10

Wolfgang Tillmans

Turnhose (Sandalen) (Calzoncini da ginnastica - Sandali), 1992
fotografia a colori 51 x 61 cm
K5, 1997
fotografia a colori 51 x 61 cm
Stilleben Nüsschen II (Natura morta nocciole II), 1997
fotografia a colori 51 x 61 cm
Still Life, Tel Aviv (Natura morta, Tel Aviv), 1999
fotografia a colori 137 x 210 cm

Grazia Toderi

Nontiscordardime, 1993
videoproiezione, Pal, Betacam
dimensioni variabili, colore, suono stereo, 30'
Soap, 1993
videotape, Pal, Betacam
colore, suono stereo, 30', edizione illimitata
...C'era in lei qualcosa della fata, e niente è più insopportabile, a giudicare dalle fiabe, che vivere con una fata..., 1994
videoproiezione, Pal, Betacam
dimensioni variabili, colore, suono stereo, 30'

Rosemarie Trockel

Ohne Titel (Senza titolo), 1985
lana lavorata ai ferri montata su telaio
due elementi, 90 x 60 cm ciascuno

Cecilia Vicuña

Canoa de luz (Canoa di luce), 2000
lana grezza
dimensioni determinate dall'ambiente

Jeff Wall

The Jewish Cemetery (Il cimitero ebraico), 1980
cibachrome trasparente, luce fluorescente 72 x 245 x 24 cm
The Storyteller (Il narratore), 1986
cibachrome trasparente, luce fluorescente 229 x 437 cm

Andy Warhol

Group of Four Campbell's Soup Cans (Gruppo di quattro lattine di Zuppa Campbell), 1962
acrilico su tela 40,5 x 51 cm
Tuna-fish Disaster (Disastro del tonno), 1963
serigrafia su tela 132,1 x 132,1 cm
Brillo Boxes (Scatole Brillo), 1970
acrilico e serigrafia su legno
sei elementi, 51 x 51 x 44 cm ciascuno

Marijke van Warmerdam

Voetbal (Calcio), 1995
video VHS, colore, sonoro, durata 9' 02"
edizione di dieci esemplari
Splash, 2000
film in 16 mm a circuito continuo, colore
edizione di tre esemplari

Gillian Wearing

Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say (Cartelli che dicono quello che vuoi che dicano e Cartelli che non dicono quello che qualcun'altro vuole che tu dica), 1993-98
undici fotografie cibachrome su alluminio
dieci elementi, 40 x 30 cm; un elemento, 120 x 80 cm

Richard Wentworth

Barcelona 1998. Making Do and Getting by (Barcellona 1998. Arrangiarsi e aggiustarsi), 1999
fotografia a colori 53 x 41,5 cm, opera unica
Berlin 1994. Occasional Geometries (Berlino 1994. Geometrie casuali), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica
France 1997. Occasional Geometries (Francia 1997. Geometrie casuali), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica
London 1994. Making Do and Getting by (Londra 1994. Arrangiarsi e aggiustarsi), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica

London 1997. *Making Do and Getting by* (Londra 1994. *Arrangiarsi e aggiustarsi*), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica
London 1998. *Making Do and Getting by* (Londra 1999. *Arrangiarsi e aggiustarsi*), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica
London 1998. *Occasional Geometries* (Londra 1999. *Geometrie casuali*), 1999
fotografia a colori 43,5 x 53 cm, opera unica
London 1999. *Making Do and Getting by* (Londra 1999. *Arrangiarsi e aggiustarsi*), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica
London 1999. *Making Do and Getting by* (Londra 1999. *Arrangiarsi e aggiustarsi*), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica
London 1999. *Making Do and Getting by* (Londra 1999. *Arrangiarsi e aggiustarsi*), 1999
fotografia a colori 43,5 x 51 cm, opera unica

Franz West

Mao Memorial (Monumento alla memoria di Mao), 1994 - 96
ferro, gommapiuma, tessuto in cotone, sei sedie a sdraio
quattro elementi, 95 x 98 x 155 cm ciascuno; due elementi, 98 x
82 x 180 cm ciascuno

Andrea Zittel

A-Z Escape Vehicle Owned and Customized by Miuccia Prada
(A-Z veicolo di fuga di proprietà e costruito a misura di Miuccia
Prada), 1996
acciaio, materiale isolante, legno, vetro 150 x 216 x 100 cm ca.

CASTELLO

Ceal Floyer

Ink on Paper - Video (Inchiostro su carta - Video), 1999
video, VHS, colore, muto, 60'
Bucket (Secchio), 1999
CD, CD portatile, microfono, secchio in plastica, cavo
Monochrome Till Receipt (White) (Scontrino di cassa
monocromo - Bianco), 1999
inchiostro su carta, lavoro in situ, serie limitata

Giuseppe Gabellone

Senza titolo, 1997
alluminio, tessuto acrilico, nylon
205 x 100 x 2000 cm esteso; 205 x 180 x 170 cm chiuso

Sharon Lockhart

Untitled (Senza titolo), 1996
fotografia a colori 157,5 x 124,8 cm, edizione 6/6
Untitled (Senza titolo), 1996
fotografia a colori 130 x 104 cm, edizione 4/6

Beat Streuli

Tokyo 98, 1999
proiezione di diapositive su muro
dimensioni determinate dall'ambiente

Sam Taylor-Wood

Killing Time (Ammazzare il tempo), 1994
video installazione, colonna sonora: *Elettra* di R. Strauss 60'
dimensioni determinate dall'ambiente

Nari Ward

Amazing Grace (Grazia stupefacente), 1993
duecentottanta passeggini usati, idrante, audio registratore
dimensioni determinate dall'ambiente

CASA DEL CONTE VERDE

Mario Airò

Pulse, 2000
pannello solare, luci stroboscopiche, suono, impianto stereo
dimensioni determinate dall'ambiente

Christian Boltanski

*Inventaire photographique des objets ayant appartenu au jeune
homme d'Oxford* (Inventario fotografico degli oggetti appartenuti
ad un giovane di Oxford), 1973
duecento fotografie b/n 192 x 750 cm

Maria Hedlund

At my Home - Light Switch (A casa mia - Interruttore della luce),
1997
fotografia a colori su compensato e alluminio 100 x 100 cm

Sarah Jones

Dining Room Table (Mulberry Lodge) II (Tavolo in sala da
pranzo - Casa Mulberry - II), 1999
stampa cibachrome su alluminio 150 x 150 cm

Jack Pierson

Poor Boy (Povero ragazzo), 1998
legno 45,7 x 182,9 cm

Edward Ruscha

Artists Who Make "Pieces" (Artisti che fanno "lavori"), 1976
pastello su carta 57,8 x 72,4 cm

Cecilia Vicuña

Canoa de luz (Canoa di luce), 2000
lana grezza
dimensioni determinate dall'ambiente

Bill Woodrow

Twin Tub with Satellite (Doppia vasca con satellite), 1982
lavatrice, pittura a smalto 280 x 200 x 250 cm

Zhu Jia

Repeat on Purpose (Ripetizione voluta), 1996
videoproiezione, VHS - PAL, colore, 15'

CITTÀ DI RIVOLI E TORINO

Daniel Buren

Les couleurs: sculptures (I colori: sculture), 1977 - 2000
bandiere in tela bicolore sui tetti di Rivoli, visibili con
cannocchiale dal Castello di Rivoli

Felix Gonzalez-Torres

Untitled (Senza titolo), 1991
6 manifesti, disposti lungo alcune vie della città di Torino
300 x 600 cm

“Quotidiana”. Una mostra sulle relazioni fra l'avanguardia artistica e la vita di ogni giorno.

L'epoca attuale è contrassegnata da quella che viene definita crisi delle ideologie intese come coerenti e organici sistemi di valori universali. Tale crisi ideologica non riguarda solo i progetti di società che i diversi e tradizionali schieramenti politici hanno edificato, ma anche le metodologie di interpretazione del reale assegnabili alle diverse branche del sapere, da quello umanistico a quello scientifico. I modelli interpretativi tradizionali sono messi in discussione all'interno delle ricerche filosofiche e scientifiche più qualificate della nostra contemporaneità. Anche la produzione artistica rispecchia questa interrogazione nelle procedure che la caratterizzano, sia nei termini di una critica all'esistente sia in quelli di una progettazione del futuro e di nuovi assetti del sapere.

Una prima risposta alla crisi della ragione tradizionale viene da una nuova riflessione sull'esperienza fenomenologica del reale e sulla sfera dell'individualità. Quando i valori da assoluti si fanno relativi e le ideologie non sanno più orientare il soggetto, quest'ultimo fonda la sua conoscenza della realtà unicamente a partire dall'esperienza che direttamente ne fa, e non è tanto il pensiero razionale che guida questa forma di conoscenza quanto piuttosto uno di carattere intuitivo che tocchi la dimensione emotiva ed affettiva. L'affettività non è infatti soltanto la sfera dei rapporti intimi separata dalla dimensione pubblica, e non assume funzioni meramente auto-gratificanti e consolatorie. Essa diviene metro di valutazione e strumento di interpretazione della realtà fenomenica e fonda inoltre un rapporto tra individualità e collettività che rende il soggetto consapevole sia del proprio ruolo sociale e sia della propria storicità.

Il primo orizzonte operativo dove questo processo di autocoscienza si estrinseca è quello della vita quotidiana.

La mostra “Quotidiana” vuole indagare sulle diverse modalità con cui l'arte d'avanguardia si è rivolta al quotidiano rappresentandolo esplicitamente o tematizzandolo implicitamente, avvicinando così due mondi apparentemente lontani.

Giorgio Verzotti

Rassegna cinematografica “Quotidiana” al Castello di Rivoli e al Centre Culturel Français.

Per un cinema personale.

In anni recenti il mondo ha subito un processo di progressiva verticalizzazione dei saperi e di esclusione dai processi di formazione ed elaborazione culturale. Il divario, esplicitatosi in anni recenti tra un mondo che segue passivamente le trasformazioni in atto e una minoranza che si trova nel centro propulsivo di ogni cambiamento, si sta ancora definendo. La spinta a una sempre crescente specializzazione, i processi di formazione di una vera e propria élite fondata sulla padronanza dei nuovi mezzi di comunicazione, il peso e l'incidenza delle trasformazioni del concetto e delle prassi di lavoro attraverso la rivoluzione informatica e l'uso del Web, i processi di omogeneizzazione ed appiattimento delle differenze culturali derivanti dalle dinamiche globalizzanti, non hanno che accelerato una tendenza già presente in passato. L'esperienza della modernità sembra aver lasciato che quei processi in atto, vent'anni fa ancora semplici premesse, siano diventati l'occhio di un vortice in costante accelerazione, con tutte quelle deflagranti conseguenze sulla società che un disincantato Paul Virilio non si è stancato di prefigurare e indicare.

Proprio nel momento di più ampia deflagrazione tra simili dinamiche di trasformazione con il cuore della società civile, viene a situarsi quest'insieme di tendenze centrifughe rispetto alle spinte assorbitorie dei fenomeni citati.

Come per reazione, una serie di interessi emerge dall'apparentemente anonima e "banale" rassegna dei gesti di tutti i giorni, che si manifesta in un amplissimo ventaglio di ricerche ed indagini sul piano artistico. Il Quotidiano assume valenze e risonanze inedite, tutte da esplorare, ed assume a terreno privilegiato su cui tentare verifiche per intuizioni e osservazioni volta per volta circostanziate. Una vera e propria propensione al lavoro "localizzato".

L'interesse risvegliatosi in anni recenti per tutti quegli aspetti strettamente connessi con ciò che un critico attento come Jeff Rian ha definito il "mondano" ovvero il "mondo terreno", non può che spingere a riesaminare quei momenti e quelle spinte che hanno contraddistinto un'importante fase di trasformazioni. Infatti proprio a cavallo fra la fine degli anni '50 e l'inizio dei '70 (tra l'affermazione della Beat Generation e le disillusioni post sessantottesche) nel mondo dell'arte, meglio e più estesamente anche del cinema e della letteratura, si manifestano una serie di ondate improntate ad esperienze, ricerche e prassi che, non solo immergendosi ma identificandosi completamente con il flusso del mondo "reale", con il "mondano", trovano le più profonde ragioni d'essere e offrono una rinnovata concezione dell'esistente.

Il ricorso all'immediatezza del presente, alla preziosa testimonianza dell'esperienza momentanea, alla ricchezza insita nel transitorio e nell'irripetibilità del quotidiano, hanno continuato a produrre qualcosa di ben più forte e fertile di una semplice serie di situazioni e di eventi. Quest'irruzione della vita nella sua totalità, non più mediata, è infatti arrivata gradualmente a modificare, quando non a trasformare radicalmente la percezione e la comprensione di nuove e complesse dinamiche sociali, storiche, culturali.

L'hic et nunc del quotidiano si è così rivestito non solamente di un valore simbolico ma sempre più paradigmatico di una nuova estetica che implicava e presupponeva scelte etiche in una rinnovata attitudine di visione e comprensione del mondo. Il senso di un'intimità forte e la pregnanza del quotidiano meno appariscente, meno visibile, si sono aperte un varco.

Il declino dei sistemi di valori gerarchizzati e normativi ha quindi fatto strada a un'ottica policentrica, libera da impostazioni e dogmi, cercando l'immediatezza e la comunicatività necessarie a superare l'impasse in cui ci si era trovati tentando di perseguire la strada maestra dei grandi progetti e dell'utopia, oramai incapaci di percepire e di cogliere il nuovo stato delle cose. Le strade intraprese sono state molte: mai come nell'esperienza filmica si sono verificate improvvisi sorprese e esperienze maturate lentamente, offrendo ai fruitori dell'esperienza artistica un enorme serbatoio cui attingere.

Autobiografismo, confessione, diario, registrazioni documentarie e/o fittizie e più spesso mescolando coscientemente i due piani: la vita percepita e trascritta nel suo stesso farsi e disfarsi, è divenuta il cuore di progetti ed esperienze che dopo quarant'anni dalla loro comparsa stanno ancora conoscendo una nuova straordinaria stagione.

Francesco Bernardelli

Calendario rassegna filmica *Quotidiana*: Castello di Rivoli – Teatro

Il cinema di Andy Warhol e il Quotidiano

Sabato 19 febbraio

Empire (1963) (485')

Sabato 4 marzo

Screen Tests (1963/66') – prima selezione (200' c.)

Kiss (1963), (45')

Sabato 18 marzo

Screen Tests – seconda selezione (200' c.)

The Velvet Underground and Nico (1966), 67'

Calendario rassegna filmica *Quotidiana*: Centre Culturel Français de Turin

Lunedì 21 febbraio - Inizio h. 15.00

Marcel Broodthaers

Berlin oder ein Traum mit Sahne (1974), 10'

La Bataille de Waterloo (1975), 11'

Stan Brakhage

Scenes from under Childhood (1967/70), 50'

Jonas Mekas

Scenes from the Life of A. Warhol (1963/90), 37'

Yvonne Rainer

Film about a Woman who... (1974), 105'

Martedì 22 febbraio - Inizio h. 15.00

Bruce Conner

A Movie (1958), 12'

Jonas Mekas

Zefiro torna or Scenes from the Life of G. Maciunas (1992), 34'

Carolee Schneeman

Fuses (1964/67), 22'

Plumb Line (1968/72), 18'

Stan Brakhage

Songs (una scelta) (1964/80), 40'

Bas Jan Ader

Fall I (1970), *Fall II* (1970), *Night Fall* (1971)

I'm too sad to tell you (1971)

Mercoledì 23 gennaio - Inizio h. 15.00

Yoko Ono/John Lennon

Rape (1969), 77'

Yvonne Rainer

Life of Performers (1972), 90'

**Il Dipartimento Educazione per
Quotidiana.**
Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo
The Continuity of the Everyday in 20th Century Art

Il Dipartimento Educazione, in relazione ai temi della quotidianità, propone una serie di percorsi didattici rivolti alle scuole dei vari ordini e gradi d'istruzione, alle famiglie e al pubblico. I percorsi indagano i vari aspetti della vita di ogni giorno, la casa, gli abiti, le abitudini, il cibo, il tempo libero, il gioco, riconducendoli a tre nuclei tematici principali: *tempo, spazio, oggetto*.

Per i più piccoli vengono proposte due diverse attività di laboratorio che fanno riferimento agli elementi che più degli altri appartengono alla loro vita quotidiana: il cibo e il gioco.

Il cibo. Il laboratorio nasce dall'idea di lavorare con un materiale, la farina, che è alla base della produzione del più "quotidiano" degli alimenti, il pane. Attraverso l'azione dell'impastare si fa esperienza del modellare, del dare forma ad una superficie sulla quale imprimere con oggetti/utensili l'idea della quotidianità.

Il gioco. Giochi e giocattoli da progettare, sperimentare e realizzare: giocattoli fantasiosi per giocare da soli, in coppie, in squadra. Il progetto e la sua realizzazione diventano a loro volta gioco.

Alle scuole elementari e medie inferiori sono rivolti percorsi che si riferiscono alla casa, agli oggetti di uso comune.

La casa. Sperimentare il luogo dell'abitare, inteso come spazio interno/esterno, ma anche come volume da scomporre, sintetizzare o arredare, scoprendo ed individuando forme, colori, superfici.

L'oggetto. Rivestito e ricoperto da immagini e fotografie, perde la sua funzione abituale acquistandone di nuove.

Il diario. Da oggetto di uso quotidiano - diario scolastico o "segreto" - in laboratorio sarà trasformato in luogo della memoria su cui scarabocchiare, incollare immagini, registrare avvenimenti ed emozioni, annotare date, raccontare e raccontarsi.

Alle scuole medie inferiori e superiori è riservato il percorso relativo alla riflessione sul giornale quotidiano.

Il quotidiano. Testimone del giorno presente, incarnazione dello scorrere del tempo secondo moduli seriali - i giorni - sarà smontato e rimontato in laboratorio, utilizzando varie tecniche, per raccontare storie inedite e altri avvenimenti.

Per le scuole medie superiori:

Abito, abitare, abitato. Progettare l'abito come forma, come oggetto non necessariamente da indossare, ma soprattutto da considerare come la trama di un tessuto costituito da materiali eterogenei presi appunto dal quotidiano.

L'infraordinario letterario. Il tema della mostra, chiamando in causa la riflessione sull'uomo, sui criteri del suo comportamento, sul costume e la cultura, consente una lettura comparata tra immagini e testi letterari in cui il quotidiano è l'oggetto privilegiato della riflessione.

In occasione della mostra riprendono i **week-end d'arte per le famiglie**.

Dal 6 febbraio al 20 maggio, al sabato e alla domenica pomeriggio, a settimane alterne, il Museo diventa luogo aperto alle famiglie, ai papà e alle mamme, ai nonni e ai bambini che potranno, non solo visitare la mostra, ma anche partecipare alle attività di laboratorio legate al tema del gioco.

Sarà possibile collegarsi all'indirizzo www.castellodirivoli.torino.it per il percorso interattivo.

In occasione della mostra sarà pubblicato l'undicesimo *Itinerario Didattico* redatto dalla Commissione Insegnanti.

Quotidiana.
Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo.
The Continuity of the Everyday in 20th Century Art.

dal 5 febbraio al 21 maggio 2000

ricominciano i *Week-end d'Arte* per le famiglie!

Da domenica 6 febbraio, i bambini con le loro famiglie, potranno venire al Museo per partecipare ad una attività pensata proprio per loro, come momento di svago ma anche di formazione e di aggregazione con altre famiglie.

I bambini, accompagnati dai genitori, dai nonni o dagli zii e seguiti nelle attività dai collaboratori del Dipartimento Educazione, potranno insieme, visitare il Museo e prendere parte ai laboratori didattici proposti in occasione della mostra e incentrati sul tema del *gioco* quale momento significativo della quotidianità per i bambini.

In laboratorio si realizzeranno, con i materiali di recupero, giochi e giocattoli, pensati e progettati dai bambini con l'aiuto degli adulti, attraverso un'attività che vuole essere, al tempo stesso, ludica e formativa.

Le attività si svolgeranno dalle 15.30 alle 17.30, con il seguente calendario:

- al sabato: 12 febbraio; 26 febbraio; 11 marzo; 25 marzo; 8 aprile; 22 aprile; 6 maggio; 20 maggio;
- alla domenica: 6 febbraio; 20 febbraio; 5 marzo; 19 marzo; 2 aprile; 16 aprile; 30 aprile; 14 maggio.

Per i bambini l'ingresso al museo e l'attività di laboratorio sono gratuiti.

Un adulto con uno o più bambini: biglietto intero Lire 12.000.

Due adulti con uno o più bambini: biglietto ridotto Lire 8.000 a persona.

Per informazioni e prenotazioni: Dipartimento Educazione tel. 011.9565213.

Alcune informazioni sul Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea è stato inaugurato il 18 dicembre 1984 su iniziativa della Regione Piemonte

L'attività del Museo è sostenuta da Regione Piemonte, Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, FIAT, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino, Telecom Italia, Città di Torino

800.000 visitatori in 15 anni

80 rassegne d'arte contemporanea

Oltre 400 artisti hanno esposto al Museo

82 eventi culturali: dal cinema, al teatro, alla musica

Oltre 100 tra cataloghi e pubblicazioni

Oltre 30.000 visitatori partecipano ogni anno alle attività del Dipartimento Educazione

Progetti speciali con Accademie e Università

Stages e borse di studio per laureandi

5.000 metri quadrati di superficie espositiva

Oltre 300 opere di 87 artisti fanno parte della Collezione Permanente

Una biblioteca con oltre 10.000 volumi di arte contemporanea

Una videoteca con oltre 300 video

Un teatro da 100 posti e una Sala convegni

Un book-shop di 200 metri quadrati

Caffetteria e ristorante da 200 posti

Il Castello di Rivoli

Una prima testimonianza dell'esistenza di un edificio militare si ha in un documento del 1159. Il castello controllava i valichi di collegamento tra la Francia e la Pianura Padana. Nel 1280 diviene proprietà dei Savoia e, pur restando una costruzione con funzione difensiva, è spesso utilizzato per cerimonie di corte, nel 1559 diviene residenza reale sotto Emanuele Filiberto. Nel 1718 Vittorio Amedeo II incarica Filippo Juvarra di ampliare il castello, ma il grandioso progetto non viene portato a termine. Nei secoli successivi l'edificio, abbandonato dai Savoia, inizia una lenta ma progressiva decadenza. Nel 1979 la Regione Piemonte affida all'architetto Andrea Bruno il restauro del castello, che dal 1984 è sede del Museo d'Arte Contemporanea.

Il Castello di Rivoli è formato da un corpo centrale su tre piani, dall'atrio juvarriano e dalla Manica Lunga, un tempo pinacoteca dei Savoia. Le 38 sale di cui è composto il corpo centrale conservano testimonianze di interventi di varie epoche, alcune mantengono i decori e gli affreschi settecenteschi, altre conservano solo l'originale struttura architettonica.

La Manica Lunga

Con la mostra *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo* si inaugura il nuovo spazio espositivo della Manica Lunga. Scrive l'architetto Andrea Bruno, responsabile del restauro: "La Manica Lunga rappresenta il secondo nucleo monumentale della residenza sabauda di Rivoli, l'unica parte superstite del complesso seicentesco a seguito dell'interruzione del cantiere juvarriano. L'inusuale conformazione volumetrica, 140 metri di lunghezza per 7 metri di larghezza, si deve alla sua destinazione originaria a Pinacoteca, costruita per ospitare le collezioni di Carlo Emanuele I. L'odierna destinazione espositiva rappresenta quindi un interessante caso di ripristino della funzione originaria che riporta in onore la *galleria*, dimostrando la validità di una tipologia caratteristica della museologia tradizionale, ormai in disuso. Irriconoscibile dopo i disastrosi interventi eseguiti a partire dall'Ottocento per ospitarvi la guarnigione militare e alloggi di fortuna, l'edificio è stato innanzitutto restituito alla propria dignità. Rintracciata la partitura architettonica dei prospetti, sono state ripristinate le finestrate originali; l'eliminazione dei tramezzi interni ha consentito di liberare in tutta la sua lunghezza la grande galleria al piano nobile. Anche in questo caso sono stati introdotti elementi di nuova progettazione quali la copertura e i collegamenti verticali. Il tetto, irrecuperabile per l'avanzato stato di rovina, è stato sostituito con una struttura composta da centine metalliche che reggono una calotta centrale; due feritoie longitudinali, lunghe quanto il fabbricato, permettono l'illuminazione zenitale dell'interno. Per non interferire sulle murature originali, i servizi e le strutture di collegamento verticale sono stati collocati all'esterno della costruzione e chiaramente connotati come interventi moderni e reversibili. Così anche la Manica Lunga, già pinacoteca di Carlo Emanuele I, trova la sua nuova destinazione museale, che prevede l'utilizzo della grande galleria per le mostre temporanee. I due livelli inferiori accoglieranno tutte le infrastrutture necessarie al buon funzionamento del complesso museale (caffetteria, book-shop, biblioteca, sale didattiche, sala polivalente, magazzini). In parallelo alla Manica Lunga è stata realizzata un'altra manica della stessa lunghezza ma di altezza limitata a 3.50 metri, destinata a ristorante. Superiormente questa Manica riprende l'antico disegno dei giardini seicenteschi ed è percorribile dal pubblico in una *promenade* panoramica sulla città. Lo spazio compreso tra questa nuova manica e l'esistente, sistemato a verde, è utilizzabile per esposizioni all'aperto in tutta la sua lunghezza di 100 metri. Anche questa manica, come i collegamenti verticali alla manica esistente e come ogni altra addizione fatta per rendere funzionale il museo, è realizzata in struttura in acciaio, vetro e cemento, segnalandosi nell'accostamento del nuovo all'antico in modo preciso e discreto".

da *Oltre il restauro* - Edizioni Lybra-Immagine, Milano, 1996

Il Museo d'Arte Contemporanea

Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea è stato inaugurato nel 1984 per iniziativa della Regione Piemonte. Associazione culturale legalmente riconosciuta, è il primo esempio in Italia di gestione pubblico-privata di istituzione culturale e museale.

Attualmente sono sponsor del museo, oltre alla Regione Piemonte, la Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, FIAT, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Torino, Telecom Italia e la Città di Torino. Dal 1984 il museo ha realizzato ottanta rassegne d'arte contemporanea, spesso in collaborazione con istituzioni culturali internazionali, esponendo opere di oltre quattrocento artisti. Sono stati organizzati ottantadue eventi culturali, dal cinema, al teatro, alla musica. Il Dipartimento Educazione del museo è considerato all'avanguardia nella sperimentazione didattica e nella realizzazione di programmi di formazione e divulgazione. Opera con scuole di ogni ordine e grado, istituisce corsi di aggiornamento per insegnanti, organizza stage di avvio alla professione per studenti italiani e stranieri. Progetti speciali sono realizzati in collaborazione con Accademie e Università. Il Museo ha infatti stipulato convenzioni e istituito borse di studio e stage per gli studenti del Corso di Diploma Universitario in Operatore dei Beni Culturali dell'Università di Pavia, della Facoltà di Lettere e Scienze della Comunicazione dell'Università di Torino e l'Accademia di Brera di Milano.

La Collezione Permanente

La Collezione Permanente si compone di oltre 300 opere, di proprietà del Museo o in deposito a lungo termine, di 88 artisti che illustrano le diverse tendenze dell'arte dal secondo dopoguerra ad oggi. Si va dalle grandi installazioni, alcune delle quali realizzate appositamente per il Museo, ai lavori su tela, alle sculture, alle serie fotografiche. Sono presenti in collezione opere di Carla Accardi, Mario Airò, Carl Andre, Giovanni Anselmo, Stefano Arienti, Marco Bagnoli, Giacomo Balla, Lothar Baumgarten, Joseph Beuys, Domenico Bianchi, Dara Birnbaum, Mel Bochner, Monica Bonvicini, James Lee Byars, Alberto Burri, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Maurizio Cattelan, Alan Charlton, Francesco Clemente, Gianni Colombo, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Grenville Davey, Richard Deacon, Wim Delvoye, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Dan Flavin, Lucio Fontana, Günther Förg, Gilbert & George, Nan Goldin, Giorgio Griffa, Peter Halley, Rebecca Horn, Harald Klingelhöller, Phillip King, Per Kirkeby, Jeff Koons, Joseph Kosuth, Bertrand Lavier, Annette Lemieux, Sol LeWitt, Richard Long, Luigi Mainolfi, Eva Marisaldi, Allan McCollum, Fausto Melotti, Mario Merz, Marisa Merz, Liliana Moro, Robert Morris, Matt Mullican, Bruce Nauman, Max Neuhaus, Maria Nordman, Claes Oldenburg – Coosje van Bruggen, Dennis Oppenheim, Tony Oursler, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Charles Ray, Gerard Richter, James Rosenquist, Thomas Ruff, Remo Salvadori, Salvatore Scarpitta, Thomas Schütte, Katharina Sieverding, Ettore Spalletti, Pia Stadtbäumer, Haim Steinbach, Alessandra Tesi, Wolfgang Tillmans, Grazia Toderi, Niele Toroni, Emilio Vedova, Jan Verduyck, Toon Verhoef, Craig Wood, Gilberto Zorio. La sezione di fotografia presenta opere di Mario Giacomelli, Helmut Newton, Mimmo Jodice, Joel-Peter Witkin.



FRANCO ROSSO ITALIA
INCOMING

Franco Rosso Italia e Castello di Rivoli insieme per *Quotidiana*

In occasione della mostra *Quotidiana. Immagini della vita di ogni giorno nell'arte del XX secolo*, la Franco Rosso Italia Incoming, società operante nel settore del turismo verso Torino ed il Piemonte, proporrà una serie di pacchetti turistico – culturali creati ad hoc, per un pubblico costituito oltre che da singoli turisti, anche da Aziende, Scuole, Associazioni Culturali e Circoli Ricreativi.

Tra le varie proposte possiamo ricordare:

- Week end a Torino con giornata dedicata alla visita della mostra e possibilità di partecipare ai laboratori.
- Week end a Torino interamente dedicato alla visita dei vari musei cittadini.
- Inserimento della visita al Castello di Rivoli nei vari Tour piemontesi organizzati da Franco Rosso Italia Incoming.
- Possibilità per i gruppi di organizzare bus riservati per la mostra.
- Pacchetti personalizzati.

Per informazioni relative all'iniziativa rivolgersi a Franco Rosso Italia:

Tel. 011/533733 Fax 011/543330 Email s.beriti@francorossoitalia.com

Franco Rosso Italia S.r.l.
Agenzia Viaggi e Turismo - Categoria A Illimitata - IATA
10121 Torino, Via Roma 366
Tel. 011/533733 - Fax 011/543330 - Teleg. Rossoviaggi
Partita IVA 02900170017

È vietata espressamente la ristampa o l'uso non autorizzato senza permesso scritto dalla Franco Rosso Italia Incoming S.p.A. - Via Roma 366 - 10121 Torino - Tel. 011/533733



LA CASA DEL CONTE VERDE UN EDIFICIO STORICO RECUPERATO

TRA IL XIV E IL XV SECOLO, DURANTE IL DOMINIO DEI CONTI SABAUDI, RIVOLI VISSE UN PERIODO DI GRANDE FORTUNA; I PRIVILEGI CONCESSI DAI SIGNORI DI SAVOIA E LA POSIZIONE DI LUOGO DI TRANSITO VERSO LE TERRE D'OLTRALPE FAVORIRONO, CON LA PROSPERITA' ECONOMICA E LO SVILUPPO DEL COMMERCIO E DEGLI SCAMBI CON L'ESTERO, UNA NOTEVOLE FIORITURA ARTISTICA.

LE STRATIFICAZIONI AVVENUTE NEL CORSO DEL TEMPO HANNO CANCELLATO MOLTE TESTIMONIANZE SIGNIFICATIVE; TRA QUELLE ANCORA PRESENTI LA COSIDDETTA CASA DEL CONTE VERDE SI SEGNALE PER IL SUO SIGNIFICATO DI SIMBOLO E DI MEMORIA, QUALE RARA TESTIMONIANZA DI UN MOMENTO IMPORTANTE PER LA STORIA DELLA CITTA'. ANCHE SE NON E' DIMOSTRATO CHE AMEDEO VI DI SAVOIA, IL CONTE VERDE, ABBAIA AVUTO UN LEGAME REALE CON L'EDIFICIO A LUI INTITOLATO, LE SUE CARATTERISTICHE RIVELANO UNA COMMITTENZA ILLUSTRE E UNA QUALITA' ARCHITETTONICA CHE TESTIMONIA IL CONCORSO DI ARTISTI DI ALTO LIVELLO.

SITUATA NELLA PARTE PIU' ANTICA DEL CENTRO STORICO DI RIVOLI, LA CASA SI AFFACCIA SUL TRATTO PIU' STRETTO DELLA VIA PIOL, CHE CONSERVA ANCORA LE PROPORZIONI DELLA VECCHIA STRADA MAESTRA, L'ARTERIA PRINCIPALE E PIU' ANIMATA DEL BORGO, DOVE SI ALLINEAVANO UN TEMPO LE ABITAZIONI PIU' RAPPRESENTATIVE DELLA COMUNITA' RIVOLESE.

LA PARTE VERSO VIA PIOL E' DI FATTURA QUATTROCENTESCA, POSTERIORE QUINDI AL PERIODO DEL CONTE VERDE, ED E' STATA AGGIUNTA COME UNA QUINTA SCENOGRAFICA A UN CORPO DI COSTRUZIONI PREESISTENTI, IN OCCASIONE DI UN AMPLIAMENTO TESO EVIDENTEMENTE AD ESALTARE IL RANGO NOBILIARE DEI COMMITTENTI: L'IMMAGINE E' DI GRANDE EFFETTO E DENOTA UN GUSTO DI "TRANSIZIONE" DOVE GLI STILEMI DEL GOTICO INTERNAZIONALE, AMPIAMENTE SPERIMENTATI NELLA PRODUZIONE ARTISTICA PIEMONTESE TRA IL XIV E IL XV SECOLO, APPAIONO GIA' MEDIATI DALL'ANNUNCIO DEL PIU' SERENO ORIZZONTE RINASCIMENTALE. LA CHIARA COMPOSIZIONE DEL PROSPETTO DENOTA INFATTI UN EQUILIBRIO DI PROPORZIONI GIA' LONTANO DALLE ESASPERAZIONI DEL GOTICO MATURO E UNA FELICE FUSIONE TRA L'ELEGANZA DELL'ARCHITETTURA E LA RICCHEZZA DELLA DECORAZIONE.

LA FACCIAIA SI INNALZA SU TRE LIVELLI, SOTTOLINEATI DA DUE CORNICI ORIZZONTALI CHE SI ESTENDONO LUNGO L'INTERO PROSPETTO. AL PIANO TERRA COMPARE UN PORTICO COMPOSTO DA QUATTRO ARCHI A PIENO SESTO, SOSTENUTI DA PILASTRI CORONATI DA CAPITELLI IN COTTO, PURTROPPO IN GRAN PARTE MUTILATI. IL PIANO NOBILE E' CARATTERIZZATO DALLA PRESENZA DI QUATTRO APERTURE, SITUATE IN ASSE AGLI ARCHI SOTTOSTANTI: LE DUE GRANDI FINESTRE CENTRALI, ARCHIACUTE, ERANO AFFIANCATE DA DUE FINESTRE QUADRATE DI DIMENSIONI MINORI TRASFORMATE IN PORTE E DOTATE DI BALCONI IN EPOCA IMPRECISATA.

ALL'ULTIMO PIANO CORRE UN LOGGIATO SOSTENUTO DA TOZZI PILASTRI ROTONDI CHE REGGONO TRAVI IN LEGNO SAGOMATE IN CURVA AGLI APPOGGI; L'ULTIMA CAMPATA A MONTE, TAMPONATA, E' FORATA DA UNA FINESTRA ARCHIACUTA.

LA PECULIARITA' DELL'EDIFICIO RISIEDA PRINCIPALMENTE NELLA GENEROSA APPLICAZIONE DELLE DECORAZIONI IN COTTO, LE CUI DIVERSE FIGURAZIONI DANNO

CONTO DI UN'INVENTIVA DI RARA VERSATILITA' E DI UNA MANUALITA' ESECUTIVA ALTRETTANTO NOTEVOLE.

LA PRIMA CORNICE MARCAPIANO E' COSTITUITA DA UNA SERIE DI FORMELLE CHE ILLUSTRANO IN SEQUENZA LA SCENA DI DUE PERSONAGGI, UN UOMO E UNA DONNA, CHE SI AFFACCIANO DA UNA LOGGIA BIFORA INQUADRATA DA ELEMENTI TIPICI DEL LINGUAGGIO DECORATIVO GOTICO; LE FORMELLE SONO RICAVATE DA UN UNICO STAMPO, MA LA MANO DELL'ARTISTA SI RIVELA NELLE FINITURE, ESEGUITE CON SICURI COLPI DI STECCA PER DARE RISALTO ALLA MODELLAZIONE E AL CHIAROSCURO E PER DISEGNARE LE FATTEZZE DELLE FIGURE UMANE E I LORO COSTUMI.

UNA DECORAZIONE DIVERSA, COMPOSTA DA UN RAMO CENTRALE INTORNO AL QUALE SI SVILUPPANO TRALCI VEGETALI CON GRANDI FOGLIE DA CUI FANNO CAPOLINO PICCOLE TESTINE RIDENTI, ORNAVA LE ARCADE DEL PORTICO, LE GRANDI FINESTRE DEL PIANO NOBILE E LA SECONDA FASCIA MARCAPIANO.

ANCORA DEL TUTTO DIFFERENTE E' LA CORNICIATURA DELLE FINESTRE QUADRATE, DI CUI UNA COMPLETAMENTE CONSERVATA, DOVE SI ALLINEANO BUSTI DI ANGIOLOTTI SBOCCIANTI DA UNA GRANDE COROLLA DI FOGLIE CHE, NEGLI STIPITI, APPAIONO ARRICCHITI DA UNA BASE SU CUI POGGIA LA SAGOMA DI UN LEONE. DUE DI QUESTI ELEMENTI HANNO MIRACOLOSAMENTE CONSERVATO LA SUPERFICIE INVETRIATA CHE NE RENDE LUCIDO E VIVACE IL COLORE, MA LE TRACCE RITROVATE DURANTE IL RESTAURO RIVELANO CHE IN ORIGINE TUTTE LE DECORAZIONI, CHE ORA PRESENTANO IL COLORE NATURALE DEL COTTO, ERANO COPERTE DA PITTURE A COLORI DIVERSI.

QUESTE INDICAZIONI, E LE TRACCE DI DECORAZIONE DIPINTA VENUTE ALLA LUCE ANCHE SUI PILASTRI DEL LOGGIATO SUPERIORE, CI AIUTANO A IMMAGINARE LA FASTOSITA' E LA VOLUTA FESTOSITA' DI QUESTA RESIDENZA, CHE DOVEVA DISTINGUERSI COME UN GIOIELLO PREZIOSO NELLA PIU' SEVERA CORTINA DEGLI ALTRI EDIFICI DELL'INSEDIAMENTO MEDIOEVALE.

NONOSTANTE LE INGIURIE E LE TRASFORMAZIONI SUBITE NEL TEMPO, LA CASA HA CONSERVATO MOLTI ELEMENTI DELL'ANTICA RESIDENZA NOBILIARE. ABOLITE LE SOVRASTRUTTURE CHE NE AVVILIVANO L'IMMAGINE, L'INTERVENTO DI RESTAURO HA RIPRISTINATO LA SPAZIALITA' DELLE SALE INTERNE, COPERTE DA SOFFITTI IN LEGNO A CASSETTONE, E ANCHE IL LOGGIATO APERTO A SUD VERSO LA VIA CONTE VERDE, E' STATO RIMESSO IN LUCE.

RISANATO E DOTATO DELLE ATTREZZATURE NECESSARIE, L'EDIFICIO E' STATO RECUPERATO AL GODIMENTO PUBBLICO ED A UNA NUOVA VITALITA' DI FUNZIONI. L'AMMINISTRAZIONE RIVOLESE HA SCELTO DI COLLOCARVI L'ARCHIVIO STORICO E DI DESTINARE LE SALE DI RAPPRESENTANZA AD ACCOGLIERE MOSTRE E MANIFESTAZIONI CULTURALI.

A LAVORI TERMINATI, LA CASA DEL CONTE VERDE, TANTO AMATA DAI RIVOLESI, E' STATA FINALMENTE LORO RESTITUITA NELLA DIGNITA' CHE MERITA, MA PUO' ANCHE E SOPRATTUTTO ESSERE CONSIDERATA, NEL PERCORSO DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA, COME ESEMPIO TRA I PIU' VALIDI DELLA PRODUZIONE ARTISTICA QUATTROCENTESCA IN PIEMONTE.

Maria Grazia Cerri

SCHEDA TECNICA

La casa del Conte Verde si sviluppa su tre piani fuori terra e un piano seminterrato, per una superficie complessiva di 1.400 mq.

Al piano terreno trovano collocazione: l'atrio con la reception-guardaroba, il bookshop, la sala che ospiterà il centro multimediale e la sezione didattica, un portico con soffitto cassettonato e vetrata rivolta a sud. Un cortile coperto con vetrata raccorda i vari locali.

Al primo piano vi sono tre ampie sale espositive, una balconata panoramica rivolta a sud e un portico chiuso rivolto a nord.

Nell'ampio salone del secondo piano (14 x 9 mt.) trova posto la sala conferenze, alternativamente utilizzabile anche come sala espositiva, capace di circa 90 posti con annesso foyer e portico aperto verso nord.

Le sale sono dotate di impianto di illuminazione di base e impianto aggiuntivo a fini espositivi. Tutti i locali sono climatizzati e dotati di impianto antifurto collegato via radio e antincendio ad acqua.

La sala conferenze e il centro multimediale saranno collegati tra loro tramite le più aggiornate attrezzature tecniche audio-video.

Mostre realizzate:

dal 6 marzo al 6 maggio 1999: Antonio Carena - Enzo Sciarvolino.

dal 28 maggio al 18 luglio: Vestivamo alla zuava. Rivolesi in montagna.

dal 12 settembre al 10 ottobre 1999: Trine Crinoline e Tricorni. Costumi settecenteschi nelle opere liriche del Teatro Regio di Torino.

dal 3 dicembre 1999 al 2 gennaio 2000: Paesaggio tra storia e lavoro umano: Una ricerca sul territorio piemontese dell'Istituto Alvar Aalto Museo dell'Architettura e delle Arti Applicate di Torino.

Per informazioni:

Casa del Conte Verde - tel/fax: 0119563020

Ufficio Cultura, Comune di Rivoli - tel: 0119511680/681/686 - fax: 0119511699



LA CASA DEL CONTE VERDE UN EDIFICIO STORICO RECUPERATO

TRA IL XIV E IL XV SECOLO, DURANTE IL DOMINIO DEI CONTI SABAUDI, RIVOLI VISSE UN PERIODO DI GRANDE FORTUNA; I PRIVILEGI CONCESSI DAI SIGNORI DI SAVOIA E LA POSIZIONE DI LUOGO DI TRANSITO VERSO LE TERRE D'OLTRALPE FAVORIRONO, CON LA PROSPERITA' ECONOMICA E LO SVILUPPO DEL COMMERCIO E DEGLI SCAMBI CON L'ESTERO, UNA NOTEVOLE FIORITURA ARTISTICA.

LE STRATIFICAZIONI AVVENUTE NEL CORSO DEL TEMPO HANNO CANCELLATO MOLTE TESTIMONIANZE SIGNIFICATIVE; TRA QUELLE ANCORA PRESENTI LA COSIDDETTA CASA DEL CONTE VERDE SI SEGNALE PER IL SUO SIGNIFICATO DI SIMBOLO E DI MEMORIA, QUALE RARA TESTIMONIANZA DI UN MOMENTO IMPORTANTE PER LA STORIA DELLA CITTA'. ANCHE SE NON E' DIMOSTRATO CHE AMEDEO VI DI SAVOIA, IL CONTE VERDE, ABBAIA AVUTO UN LEGAME REALE CON L'EDIFICIO A LUI INTITOLATO, LE SUE CARATTERISTICHE RIVELANO UNA COMMITTENZA ILLUSTRE E UNA QUALITA' ARCHITETTONICA CHE TESTIMONIA IL CONCORSO DI ARTISTI DI ALTO LIVELLO.

SITUATA NELLA PARTE PIU' ANTICA DEL CENTRO STORICO DI RIVOLI, LA CASA SI AFFACCIA SUL TRATTO PIU' STRETTO DELLA VIA PIOL, CHE CONSERVA ANCORA LE PROPORZIONI DELLA VECCHIA STRADA MAESTRA, L'ARTERIA PRINCIPALE E PIU' ANIMATA DEL BORGO, DOVE SI ALLINEAVANO UN TEMPO LE ABITAZIONI PIU' RAPPRESENTATIVE DELLA COMUNITA' RIVOLESE.

LA PARTE VERSO VIA PIOL E' DI FATTURA QUATTROCENTESCA, POSTERIORE QUINDI AL PERIODO DEL CONTE VERDE, ED E' STATA AGGIUNTA COME UNA QUINTA SCENOGRAFICA A UN CORPO DI COSTRUZIONI PREESISTENTI, IN OCCASIONE DI UN AMPLIAMENTO TESO EVIDENTEMENTE AD ESALTARE IL RANGO NOBILIARE DEI COMMITTENTI: L'IMMAGINE E' DI GRANDE EFFETTO E DENOTA UN GUSTO DI "TRANSIZIONE" DOVE GLI STILEMI DEL GOTICO INTERNAZIONALE, AMPIAMENTE SPERIMENTATI NELLA PRODUZIONE ARTISTICA PIEMONTESE TRA IL XIV E IL XV SECOLO, APPAIONO GIA' MEDIATI DALL'ANNUNCIO DEL PIU' SERENO ORIZZONTE RINASCIMENTALE. LA CHIARA COMPOSIZIONE DEL PROSPETTO DENOTA INFATTI UN EQUILIBRIO DI PROPORZIONI GIA' LONTANO DALLE ESASPERAZIONI DEL GOTICO MATURO E UNA FELICE FUSIONE TRA L'ELEGANZA DELL'ARCHITETTURA E LA RICCHEZZA DELLA DECORAZIONE.

LA FACCIATA SI INNALZA SU TRE LIVELLI, SOTTOLINEATI DA DUE CORNICI ORIZZONTALI CHE SI ESTENDONO LUNGO L'INTERO PROSPETTO. AL PIANO TERRA COMPARE UN PORTICO COMPOSTO DA QUATTRO ARCHI A PIENO SESTO, SOSTENUTI DA PILASTRI CORONATI DA CAPITELLI IN COTTO, PURTROPPO IN GRAN PARTE MUTILATI. IL PIANO NOBILE E' CARATTERIZZATO DALLA PRESENZA DI QUATTRO APERTURE, SITUATE IN ASSE AGLI ARCHI SOTTOSTANTI: LE DUE GRANDI FINESTRE CENTRALI, ARCHIACUTE, ERANO AFFIANCATE DA DUE FINESTRE QUADRATE DI DIMENSIONI MINORI TRASFORMATE IN PORTE E DOTATE DI BALCONI IN EPOCA IMPRECISATA.

ALL'ULTIMO PIANO CORRE UN LOGGIATO SOSTENUTO DA TOZZI PILASTRI ROTONDI CHE REGGONO TRAVI IN LEGNO SAGOMATE IN CURVA AGLI APPOGGI; L'ULTIMA CAMPATA A MONTE, TAMPONATA, E' FORATA DA UNA FINESTRA ARCHIACUTA.

LA PECULIARITA' DELL'EDIFICIO RISIEDA PRINCIPALMENTE NELLA GENEROSA APPLICAZIONE DELLE DECORAZIONI IN COTTO, LE CUI DIVERSE FIGURAZIONI DANNO

CONTO DI UN'INVENTIVA DI RARA VERSATILITA' E DI UNA MANUALITA' ESECUTIVA ALTRETTANTO NOTEVOLE.

LA PRIMA CORNICE MARCAPIANO E' COSTITUITA DA UNA SERIE DI FORMELLE CHE ILLUSTRANO IN SEQUENZA LA SCENA DI DUE PERSONAGGI, UN UOMO E UNA DONNA, CHE SI AFFACCIANO DA UNA LOGGIA BIFORA INQUADRATA DA ELEMENTI TIPICI DEL LINGUAGGIO DECORATIVO GOTICO; LE FORMELLE SONO RICAVATE DA UN UNICO STAMPO, MA LA MANO DELL'ARTISTA SI RIVELA NELLE FINITURE, ESEGUITE CON SICURI COLPI DI STECCA PER DARE RISALTO ALLA MODELLAZIONE E AL CHIAROSCURO E PER DISEGNARE LE FATTEZZE DELLE FIGURE UMANE E I LORO COSTUMI.

UNA DECORAZIONE DIVERSA, COMPOSTA DA UN RAMO CENTRALE INTORNO AL QUALE SI SVILUPPANO TRALCI VEGETALI CON GRANDI FOGLIE DA CUI FANNO CAPOLINO PICCOLE TESTINE RIDENTI, ORNAVA LE ARCADE DEL PORTICO, LE GRANDI FINESTRE DEL PIANO NOBILE E LA SECONDA FASCIA MARCAPIANO.

ANCORA DEL TUTTO DIFFERENTE E' LA CORNICIATURA DELLE FINESTRE QUADRATE, DI CUI UNA COMPLETAMENTE CONSERVATA, DOVE SI ALLINEANO BUSTI DI ANGIOLOTTI SBOCCIANTI DA UNA GRANDE COROLLA DI FOGLIE CHE, NEGLI STIPITI, APPAIONO ARRICCHITI DA UNA BASE SU CUI POGGIA LA SAGOMA DI UN LEONE. DUE DI QUESTI ELEMENTI HANNO MIRACOLOSAMENTE CONSERVATO LA SUPERFICIE INVETRIATA CHE NE RENDE LUCIDO E VIVACE IL COLORE, MA LE TRACCE RITROVATE DURANTE IL RESTAURO RIVELANO CHE IN ORIGINE TUTTE LE DECORAZIONI, CHE ORA PRESENTANO IL COLORE NATURALE DEL COTTO, ERANO COPERTE DA PITTURE A COLORI DIVERSI.

QUESTE INDICAZIONI, E LE TRACCE DI DECORAZIONE DIPINTA VENUTE ALLA LUCE ANCHE SUI PILASTRI DEL LOGGIATO SUPERIORE, CI AIUTANO A IMMAGINARE LA FASTOSITA' E LA VOLUTA FESTOSITA' DI QUESTA RESIDENZA, CHE DOVEVA DISTINGUERSI COME UN GIOIELLO PREZIOSO NELLA PIU' SEVERA CORTINA DEGLI ALTRI EDIFICI DELL'INSEDIAMENTO MEDIOEVALE.

NONOSTANTE LE INGIURIE E LE TRASFORMAZIONI SUBITE NEL TEMPO, LA CASA HA CONSERVATO MOLTI ELEMENTI DELL'ANTICA RESIDENZA NOBILIARE. ABOLITE LE SOVRASTRUTTURE CHE NE AVVILIVANO L'IMMAGINE, L'INTERVENTO DI RESTAURO HA RIPRISTINATO LA SPAZIALITA' DELLE SALE INTERNE, COPERTE DA SOFFITTI IN LEGNO A CASSETTONE, E ANCHE IL LOGGIATO APERTO A SUD VERSO LA VIA CONTE VERDE, E' STATO RIMESSO IN LUCE.

RISANATO E DOTATO DELLE ATTREZZATURE NECESSARIE, L'EDIFICIO E' STATO RECUPERATO AL GODIMENTO PUBBLICO ED A UNA NUOVA VITALITA' DI FUNZIONI. L'AMMINISTRAZIONE RIVOLESE HA SCELTO DI COLLOCARVI L'ARCHIVIO STORICO E DI DESTINARE LE SALE DI RAPPRESENTANZA AD ACCOGLIERE MOSTRE E MANIFESTAZIONI CULTURALI.

A LAVORI TERMINATI, LA CASA DEL CONTE VERDE, TANTO AMATA DAI RIVOLESI, E' STATA FINALMENTE LORO RESTITUITA NELLA DIGNITA' CHE MERITA, MA PUO' ANCHE E SOPRATTUTTO ESSERE CONSIDERATA, NEL PERCORSO DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA, COME ESEMPIO TRA I PIU' VALIDI DELLA PRODUZIONE ARTISTICA QUATTROCENTESCA IN PIEMONTE.

Maria Grazia Cerri



SCHEMA TECNICA

La casa del Conte Verde si sviluppa su tre piani fuori terra e un piano seminterrato, per una superficie complessiva di 1.400 mq.

Al piano terreno trovano collocazione: l'atrio con la reception-guardaroba, il bookshop, la sala che ospiterà il centro multimediale e la sezione didattica, un portico con soffitto cassettonato e vetrata rivolta a sud. Un cortile coperto con vetrata raccorda i vari locali.

Al primo piano vi sono tre ampie sale espositive, una balconata panoramica rivolta a sud e un portico chiuso rivolto a nord.

Nell'ampio salone del secondo piano (14 x 9 mt.) trova posto la sala conferenze, alternativamente utilizzabile anche come sala espositiva, capace di circa 90 posti con annesso foyer e portico aperto verso nord.

Le sale sono dotate di impianto di illuminazione di base e impianto aggiuntivo a fini espositivi. Tutti i locali sono climatizzati e dotati di impianto antifurto collegato via radio e antincendio ad acqua.

La sala conferenze e il centro multimediale saranno collegati tra loro tramite le più aggiornate attrezzature tecniche audio-video.

Mostre realizzate:

dal 6 marzo al 6 maggio 1999: Antonio Carena - Enzo Sciarvolino.

dal 28 maggio al 18 luglio: Vestivamo alla zuava. Rivolesi in montagna.

dal 12 settembre al 10 ottobre 1999: Trine Crinoline e Tricorni. Costumi settecenteschi nelle opere liriche del Teatro Regio di Torino.

dal 3 dicembre 1999 al 2 gennaio 2000: Paesaggio tra storia e lavoro umano: Una ricerca sul territorio piemontese dell'Istituto Alvar Aalto Museo dell'Architettura e delle Arti Applicate di Torino.

Per informazioni:

Casa del Conte Verde - tel/fax: 0119563020

Ufficio Cultura, Comune di Rivoli - tel: 0119511680/681/686 - fax: 0119511699