



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali

Tesi di Laurea

**Lo spazio espositivo nell'arte contemporanea.  
Il caso del Castello di Rivoli Museo d'Arte  
Contemporanea**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Ch. Prof. Matteo Bertelé

**Laureanda**

Valentina Bruscin

Matricola 851962

**Anno Accademico**

2020 / 2021



## Indice

<b>Introduzione</b>	<b>5</b>
<b>Capitolo I</b>	<b>9</b>
<b>Lo spazio espositivo nell'arte contemporanea</b>	<b>9</b>
1.1.    Il Contemporaneo nell'arte	9
1.2    Lo spazio espositivo: ruolo e funzione	13
1.3    Lo spazio del museo	20
1.4    Spazi alternativi per l'arte contemporanea	25
1.5    Display, Esposizione e Allestimento	29
<b>Capitolo II</b>	<b>37</b>
<b>Torino e l'arte contemporanea</b>	<b>37</b>
2.1 Poli centrali e periferie	37
2.2 Il contesto artistico torinese	40
2.2.2    Gli anni Cinquanta	44
2.2.3    Gli anni Sessanta	47
2.2.4    Gli anni Settanta	50
2.2.5    Gli anni Ottanta	51
2.2.6    Gli anni Novanta	52
2.2.7    Gli anni Duemila	54
2.3    I competitors del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea	58
2.3.1    La GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea	59
2.3.2    La Fondazione Merz	61
2.3.3    PAV- Parco d'Arte Vivente	62
2.3.4    La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo	63
2.3.5    Luci d'Artista	64
2.3.6    Il sistema delle fiere: Artissima	66

<b>Capitolo III</b>	<b>69</b>
<b>Lo spazio espositivo del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea</b>	<b>69</b>
3.1. Da Residenza Sabauda a Museo d'Arte Contemporanea	69
3.2. Lo spazio del museo	74
3.3. La collezione permanente nello spazio espositivo interno	76
3.3.1. Il primo piano	79
3.3.2. Il secondo piano	88
3.3.3. Il terzo piano	100
3.4. La collezione permanente nello spazio espositivo esterno	103
3.5. Lo spazio delle mostre temporanee	110
<b>Conclusioni</b>	<b>113</b>
<b>Elenco delle Immagini</b>	<b>115</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>137</b>
<b>Sitografia</b>	<b>150</b>
<b>Videografia</b>	<b>152</b>
<b>Appendice</b>	<b>153</b>
<b>Elenco delle mostre</b>	<b>153</b>

## **Introduzione**

Lo spazio espositivo, nel corso del tempo, ha subito delle modifiche trasformandosi da contenitore neutrale in un medium per la produzione artistica. In particolare, con lo sviluppo dell'arte contemporanea si sono ampliati gli orizzonti intorno all'opera, considerando lo spazio della sua messa in scena un elemento parte dell'atto artistico.

L'oggetto della tesi si concentra proprio sulla relazione che si instaura tra installazioni contemporanee e il loro ambiente espositivo di riferimento. Nello specifico, si è scelto di prendere in esame il contesto creativo torinese, analizzando come caso d'indagine il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Quest'ultimo ha una particolarità: si tratta di un edificio storico che dedica il suo contenuto al contemporaneo.

È sempre stato un mio interesse conoscere il “dietro” le quinte di un'esposizione e comprendere i ragionamenti che portano alla disposizione finale delle opere. Ciò mi ha spinto ad approfondire gli studi, ampliando le mie conoscenze riguardo la storia delle esposizioni e l'evoluzione dello spazio espositivo nel corso del tempo. È proprio quest'ultimo concetto che più mi ha incuriosito e spinto a soffermarmi sull'argomento.

L'obiettivo della tesi è di indagare il ruolo di un contesto espositivo in relazione alle opere d'arte contemporanea, per capire in che modo quest'ultimo influisca sulla presentazione finale e sulla percezione dell'oggetto artistico al pubblico. In particolare, lo scopo dello studio è di osservare in che modo il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea opera per far accedere lo spettatore ai contenuti offerti dall'istituzione, grazie alla capacità del museo di renderli visibili.

L'approccio utilizzato nella ricerca è principalmente teorico. La tesi si struttura in tre capitoli: inizialmente, si evidenzia l'evoluzione del concetto di spazio espositivo nell'arte, per avvicinarsi, in un secondo momento, al caso d'indagine.

Le osservazioni che hanno permesso l'analisi sono basate su materiali audiovisivi presenti nel sito ufficiale del museo e nei cataloghi dedicati alla collezione permanente del Castello di Rivoli. Una visita al complesso non è stata possibile a causa della situazione di emergenza sanitaria che ha visto le chiusure dei siti culturali e l'impossibilità di muoversi tra regioni.

Il primo capitolo, di carattere generale, introduce il concetto di contemporaneo in ambito artistico. In primo luogo, si dà una definizione semantica dei termini per spiegarne il significato e far comprendere come vengono intesi nell'elaborato. In seguito, si indaga la funzione dello spazio dal punto di vista teorico, per cercare di comprendere quale sia il suo scopo all'interno della macchina espositiva. In questo caso, i riferimenti presi in esame riguardano principalmente il contesto museale e il rapporto che si instaura tra gli elementi presenti in questo ambiente, assieme al pubblico che vuole capire il significato di un'opera e l'intenzione dell'artista. Inoltre, lo sviluppo dell'arte contemporanea trova negli ultimi decenni dei luoghi anomali in cui esporre. Infine, si accenna al display e all'allestimento che sono concetti essenziali per permettere la visualizzazione di un oggetto.

Nel secondo capitolo, ci si avvicina al caso di studio della tesi, studiando il contesto artistico torinese. Torino, da sempre, ha un legame stretto con l'arte contemporanea, tant'è che per molto tempo è stata considerata proprio la capitale italiana dell'Arte Contemporanea. In questo territorio si sono sviluppati alcuni pensieri innovativi che hanno modificato le ricerche artistiche e hanno contribuito a portare l'arte italiana nel panorama internazionale. Inoltre, sono stati riportati anche i maggiori musei ed istituzioni artistiche che competono con il Castello di Rivoli.

L'approccio utilizzato è storico, si è analizzato il contesto in maniera cronologica cercando di individuare e mettere in evidenza i momenti fondamentali della storia e del sistema torinese.

Il terzo capitolo sviluppa l'analisi del caso di studio a partire da un *excursus* storico sull'edificio, descrivendo il progetto di restauro che ha portato alla seconda vita del Castello di Rivoli come Museo d'Arte Contemporanea. In seguito, la ricerca analizza nel dettaglio gli ambienti espositivi, le opere esposte e i legami che si creano. In particolare, si considera esclusivamente la collezione permanente del museo attualmente in esposizione.

Si osserva in che modo le opere dialogano con lo spazio espositivo del museo e come viene percepito dal pubblico il rapporto con i diversi periodi storici. Per quanto riguarda la metodologia utilizzata, si procede prima con la descrizione degli ambienti interni ed esterni del Castello di Rivoli, poi con quella delle opere della collezione permanente allestite nelle sale del museo ed infine viene espresso un parere in merito

alla relazione con lo spazio espositivo. Si tratta di un'analisi personale, per cui i giudizi e le opinioni espresse derivano da sensazioni soggettive. L'ultimo paragrafo del capitolo è dedicato, invece, alle esposizioni temporanee con una breve panoramica su questa sezione molto rilevante per il museo.

La tesi si è posta come un approfondimento sulle conoscenze possedute riguardo l'argomento indagato, analizzando nel dettaglio come opera una realtà museale italiana di spessore. L'intenzione è quella di porre l'attenzione su un tema, come lo spazio espositivo, che dev'essere considerato un elemento chiave da tutti coloro che vogliono lavorare nel settore artistico.





## Capitolo I

### Lo spazio espositivo nell'arte contemporanea

#### 1.1. Il Contemporaneo nell'arte

Prima di iniziare, è necessario introdurre il tema del contemporaneo e vedere che cosa si intende con questo termine in ambito artistico, soprattutto nelle arti visive e nei luoghi deputati convenzionalmente all'esposizione di un'opera d'arte.

Definire la nascita dell'arte contemporanea o il concetto stesso di contemporaneo non è semplice. Infatti, le principali difficoltà si trovano in diversi fattori che coinvolgono la riflessione sulla tematica in questione. In primo luogo, stabilire una periodizzazione univoca e comune è un'operazione molto complicata. Gli studiosi stanno tutt'ora ragionando, ma ciò che si tende spesso a far prevalere è la prospettiva occidentale che pone il passaggio dal moderno al contemporaneo nel periodo in seguito al secondo conflitto mondiale. Tuttavia, è bene tenere in considerazione non solo questo approccio. Nel mondo orientale, come in Cina, si ha la propensione a far cominciare l'arte contemporanea con la nascita del Movimento Democratico negli anni Settanta; in Africa, invece, l'inizio si data con la conclusione del colonialismo nei vari Paesi; in America Latina non è presente una vera e propria suddivisione tra moderno e contemporaneo<sup>1</sup> o, infine, in Russia con lo sviluppo dell'arte non-conformista a partire dagli anni Sessanta. È evidente, quindi, la complessità nello stabilire dei confini cronologici precisi per studiare questo periodo.

Un'ulteriore caratteristica nell'affrontare l'arte contemporanea riguarda le modalità operative dell'attività creativa. Emerge la presenza di una molteplicità di attori coinvolti: non si tratta solamente di singoli individui, ma si incontrano nel cammino di una nuova ricerca artistica svariati gruppi, movimenti, tendenze e correnti. Questo aspetto porta a tenere presente il rapporto tra individualità e identità del gruppo e dei suoi lavori. Analizzando da un'ottica storiografica, si preferisce ricostruire la personalità del singolo artista; tuttavia, quando si trova un gruppo, ovvero varie

---

<sup>1</sup> C. Bishop, *Museologia radicale. Ovvero cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?*, Monza, Johan & Levi, 2017, pp. 23-25.

personalità riunite assieme, occorre chiedersi in che modo è possibile valutare l'entità e l'identità del gruppo rispetto alla singola personalità<sup>2</sup>. Ecco perché nello studio e nell'analisi dell'arte contemporanea è necessaria una diversità metodologica in relazione alle varie prospettive considerate.

Inoltre, allargando il discorso, un'altra peculiarità riguarda il movimento che rappresenta una convergenza più ampia rispetto al gruppo secondo un principio ben organizzato e circoscritto, o con una configurazione più vasta rilevata di fatto dalla critica per associazione, in ambito nazionale e internazionale. Il problema dell'identità della personalità dell'artista nel movimento si configura comunque nella stessa misura rispetto a quanto rilevato in precedenza per il gruppo, ossia in che modo valutare distintamente le due entità<sup>3</sup>.

Ma cosa si intende propriamente con il termine contemporaneo in ambito artistico? Con questa espressione ci si riferisce non solo allo stile o al periodo storico, ma anche e soprattutto è un'affermazione del presente del qui e ora. Attraverso il linguaggio delle opere si manifesta un insieme di idee, di modi di vedere la realtà e il mondo. Una caratteristica dell'arte contemporanea è la presenza di una molteplicità di forme, competenze e linguaggi in diversi settori del sapere. Quest'ultimo in tale epoca si basa su una rete di coinvolgimenti logici in cui tutto assume un significato solamente se gli elementi considerati sono in relazione tra loro<sup>4</sup>. Per questa ragione, la condivisione del sistema di competenze e conoscenze è necessaria affinché si possa fare esperienza dell'arte contemporanea e decodificarne il senso.

Le novità della ricerca artistica si verificano con una evoluzione dei linguaggi artistici che si confrontano con le configurazioni, prospettive e linguaggi del passato. Oggi, il panorama dell'arte contemporanea è molto ampio in rapporto alle interconnessioni tra le numerose indagini che lo delineano, le situazioni, fattori ed eventi in continua evoluzione che ne determinano un rinnovamento.

Tuttavia, l'arte del passato nel nostro tempo appare più facile da comprendere e meno ermetica. In realtà, quest'ultima ha in sé delle strutture ideologiche molto più complesse, ma si fonda su una trasmissione di codici, valori e figure ai quali si fa

---

<sup>2</sup> E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2005, pp. 49-50.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 51- 55.

<sup>4</sup> A. Bellavita, *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, in "EIC Serie Speciale", Anno II, n. 2, 2008, pp.49-57, qui p. 51.

riferimento e che sono stati riconosciuti nel tempo. Secondo Enrico Crispolti, invece, l'arte contemporanea lavora con strutture elementari "psichiche"<sup>5</sup>, le quali essendo meno conosciute risultano più difficili da cogliere. Tuttavia, una volta acquisite si rivelano accessibili. Di conseguenza, l'approccio in questo ambito dovrebbe apparire facilitato, specialmente nel nostro tempo in cui "[...] i segni delle scoperte linguistiche dell'arte contemporanea rimbalzano ormai ovunque, su quanto quotidianamente ci circonda, di fatto immersi nei linguaggi visivi della contemporaneità"<sup>6</sup>. Inoltre, l'arte contemporanea comporta un'evoluzione del lavoro artistico verso lo spazio in cui le opere assumono un valore nella loro spazialità e nell'appartenere ad un progetto unico che le tiene legate tra loro.

Una questione che occorre considerare è quella del contesto di sviluppo dell'opera d'arte ed evidenziare che si ha una modifica dello stesso che provoca come conseguenza uno spostamento del linguaggio utilizzato e della ricerca artistica che si vuole realizzare. Il contesto rappresenta un ambiente culturale essenziale per la produzione di contenuti artistici, che risulta dall'interazione tra varie personalità creative, individualità, configurazioni spaziali e linguistiche che poi si concretizzano nelle opere<sup>7</sup>. Tuttavia, lo spostamento del contesto si può verificare solo se si è in presenza di uno scenario specifico che permetta di elaborare un linguaggio visivo e determinate azioni che trovano un riscontro ideologico, culturale, sociale e che consentono di dare concretezza alla personalità creativa che si cela dietro al gesto artistico.

In seguito a queste osservazioni, risulta chiaro come le riflessioni relative alla contestualità siano imprescindibili. Si tratta, quindi, di considerare da un lato il luogo più prossimo in cui opera l'artista, mentre dall'altro un aspetto meno specifico e localizzato ma più generale in cui espandere la ricerca artistica<sup>8</sup>.

La nozione di contesto è stata analizzata e affrontata nella semiotica dell'arte. Uno tra gli autori che ha indagato questo aspetto è Jurij Lotman, il quale fa delle riflessioni e sostiene:

---

<sup>5</sup>E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., p. 31.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 32-33.

<sup>7</sup> Ivi, p. 26.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 29-30.

Deve essere rifiutata l'idea dell'opera artistica - e di ogni testo – come qualcosa di isolato, staccato dal contesto e sempre uguale a sé stesso. Testi di questo genere non esistono, ma, anche se esistessero, sarebbero assolutamente inutili sotto l'aspetto culturale-funzionale<sup>9</sup>.

Dalla riflessione emerge l'impossibilità di separare un testo, di qualsiasi genere, dal suo contesto perché la relazione che si instaura implica delle influenze reciproche tra i due ambiti che si realizzano tramite “ [...] traduzioni - o più esattamente un sistema complesso di interpretazioni [...] – fra il testo e i diversi contesti: sistemi del tipo 'testo-lettore', 'testo-altri testi', 'testo-sistemi semiotici diversi (lingue) di una data cultura’”<sup>10</sup>. Per questa ragione, il contesto nella semiotica dell'arte occupa una posizione rilevante e fondamentale. Infatti, come sottolinea Lotman:

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a sé stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi d'informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione che ricrea continuamente sé stesso cambiando fisionomia e che genera nuove informazioni<sup>11</sup>.

Per concludere, se il contesto in cui si sviluppa un'opera d'arte e il rapporto che si stabilisce con essa risulta essenziale per permettere all'artista di esprimere le sue intenzioni espressive, estendere le direzioni del proprio lavoro e indagare nuovi linguaggi comunicativi, è necessaria un'ulteriore precisazione. Esiste, infatti, un'altra contestualità che è quella relativa al momento che segue l'atto creativo e riguarda nello specifico l'ambiente di collocamento dell'opera, ovvero lo spazio espositivo. Quest'ultimo rappresenta un ambito di ricerca interessante per comprendere come gli oggetti artistici condizionino il contesto espositivo e come questo ne influenzi la comunicazione del messaggio che l'artista vuole rivelare tramite le proprie produzioni.

---

<sup>9</sup> J. M. Lotman, *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza Editori, 1980, p. 4.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> J. M. Lotman, *L'Architettura nel contesto della cultura*, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle Muse: saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp.38-50, qui p. 38.

## 1.2 Lo spazio espositivo: ruolo e funzione

Con lo sviluppo del concetto di mostra e allestimento, il luogo in cui esporre un'opera d'arte ha assunto nel corso del tempo sempre di più un ruolo chiave per comunicare con e al pubblico una serie di informazioni riguardo un lavoro da parte di un artista. Infatti, “un'opera d'arte mira sempre al di là della sua semplice presenza nello spazio, si apre al dialogo”<sup>12</sup>. Nicolas Bourriaud, critico d'arte, indica tre punti di vista con cui gli artisti contemporanei, dagli anni Novanta, comunicano la loro produzione: “estetico (come tradurlo materialmente?), storico (come aderire all'insieme dei riferimenti artistici?) e sociale (come trovare una posizione coerente in rapporto allo stato attuale della produzione e delle relazioni sociali?)”<sup>13</sup>. Inoltre, Bourriaud evidenzia il carattere relazionale dell'arte contemporanea parlando dell'opera come di un “interstizio sociale”<sup>14</sup>. Quest'ultimo si può definire come uno “spazio di relazioni umane che [...] suggerisce altre possibilità di scambio”<sup>15</sup>. Quindi, dagli incontri che avvengono quando si fa esperienza dell'arte, si generano nuove forme e contenuti.

Si rende fondamentale definire, *in primis*, il concetto di luogo che è strettamente correlato a quello di spazio espositivo. Considerando alcune definizioni dei dizionari<sup>16</sup>, convenzionalmente si definisce luogo uno spazio chiuso entro confini delimitati, reali o ideali, rispetto ad un contesto di riferimento in cui si stabiliscono delle relazioni. Tuttavia, ci sono due aspetti aggiuntivi rilevanti per poter considerare completo il discorso sulla spazialità. Innanzitutto, avere un luogo significa garantire una stabilità in cui si possono individuare dei punti di riferimento e assegnare una memoria nel tempo. La seconda specificità, invece, trova un legame con la memoria e si identifica nella riconoscibilità che è essenza costitutiva dell'essere luogo. A questo proposito, come sottolinea Nicola Marras:

---

<sup>12</sup> N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, tr. it. di M. E. Giacomelli, Milano, Postemedia Srl, 2010, p. 43.

<sup>13</sup> Ivi, p. 47.

<sup>14</sup> Ivi, p. 15.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Cfr. Treccani vocabolario online, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. <https://www.treccani.it/vocabolario/luogo> [ultimo accesso 10/12/2020], Garzanti Linguistica online, De Agostini Scuola Spa <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=luogo> [ultimo accesso 10/12/2020], Il Sabatini Coletti-Dizionario della lingua Italiana online, Dizionari Corriere [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/L/luogo.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/L/luogo.shtml) [ultimo accesso 10/12/2020].

Il luogo[...] in sé non appare: è tale dal momento in cui lo riconosciamo. Il riconoscimento è un atto culturale, sociale, inseparabile dalla memoria[...]. Il riconoscimento, la condivisione (cioè la comunicazione) della conoscenza sono inseparabili dall'universo del linguaggio<sup>17</sup>.

Quindi, si manifesta l'importanza della parola che, come sostiene Lotman, "appare come il primo elemento della cultura, mentre la cultura si presenta come una quantità di parole(testi)"<sup>18</sup>. Lo studioso evidenzia la centralità della comunicazione, in particolare sottolinea:

L'atto comunicativo [...] si deve dunque considerare non come un semplice trasferimento di un messaggio che dalla coscienza del mittente a quella del destinatario rimane adeguato a sé stesso, ma come traduzione di un testo dalla lingua del mio 'io' alla lingua del tuo 'tu'<sup>19</sup>.

Se si pensa al luogo come museo, quest'ultimo è uno spazio in cui sono presenti diversi linguaggi, per citarne qualcuno: architettura dell'edificio, opere, didascalie, testi informativi e pubblico. Ognuno è portatore di significati ed espressioni che confluiscono nel senso globale che si attribuisce al museo<sup>20</sup>.

Lo spazio espositivo risulta, pertanto, essere importante tanto quanto l'opera stessa presentata perché va ad accogliere e definire l'oggetto contribuendo alla sua esperienza e al raggiungimento degli scopi desiderati e prefissati. Volendo darne una definizione<sup>21</sup> sintetica lo si può considerare come un ambiente circoscritto in cui si trova situato uno o più oggetti. L'obiettivo è pertanto quello di raccogliere per mostrare e far conoscere.

Mostrare un'opera d'arte è ritenuto da sempre un atto di estrema importanza per diversi fattori: sia per dare valore agli oggetti presentati sia per celebrare il possessore di quel bene grazie al valore autoreferenziale che lo porta in una posizione elitaria rispetto ad altri soggetti, con la possibilità di distinguersi nella società. Con questo pensiero si può accennare a Pierre Bourdieu riferendosi alla nozione di capitale culturale. Con quest'ultimo concetto, il sociologo francese, intende le conoscenze, gli

---

<sup>17</sup> N. Marras, *L'allestimento del luogo, il luogo dell'allestimento*, in *L'inquieta scena urbana, architettura e allestimento*, a cura di P. Salvadeo, Milano, Edizioni clup, 2004, pp. 142-145, qui p. 143.

<sup>18</sup> J. M. Lotman, *Testo e Contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, cit., p.3.

<sup>19</sup> Ivi, p.38.

<sup>20</sup> I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011, pp. 14-15.

<sup>21</sup> Treccani vocabolario online, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. <https://www.treccani.it/vocabolario/spazio> , <https://www.treccani.it/vocabolario/espositivo> [ultimo accesso 10/12/2020].

atteggiamenti e i valori verso le pratiche culturali che un individuo eredita dalla famiglia di appartenenza. L'insieme di questi fattori trasmessi poi si misurano in campo scolastico nei titoli che si ottengono e che vanno a creare delle distinzioni tra classi sociali<sup>22</sup>. Ma non solo, per Bourdieu “[...] ogni appropriazione di un’opera d’arte [...] è anch’essa un rapporto sociale e [...] un rapporto di distinzione”<sup>23</sup>.

La possibilità di appropriarsi di beni ha sancito la nascita prima del collezionismo e successivamente delle prime esposizioni del materiale posseduto. Solo con il passare del tempo il concetto di mostra si è evoluto e con esso anche tutto ciò che riguarda il rapporto tra un’opera e il suo ambiente.

Si ha a che fare con un concetto enciclopedico che inizia con il collezionismo. Nel Settecento inizia a stabilirsi la pratica del mostrare che è risultata fondamentale per lo sviluppo futuro della disciplina. Le raccolte private, le Wunderkammer, erano delle stanze delle meraviglie che i potenti del tempo custodivano come un tesoro per ostentare la loro potenza. Il contenuto della collezione era eterogeneo per cui si passava da opere scultoree, dipinti, *naturalia* e *artificialia* tutti ammassati in un’unica stanza senza una precisa regola dispozionale. Le Wunderkammer si possono considerare perciò gli antenati di musei, mostre d’arte, fiere ed esposizioni universali.

Con le esposizioni universali del XIX secolo si assiste ad un cambiamento nel rapporto tra la natura del contenuto ed il contenitore della collezione. Il prodotto si trasforma in merce per cui questa tipologia di spazio viene pensata allo stesso livello di una mostra mercato in cui tutto viene disposto con il solo scopo di essere venduto, senza una precisa logica espositiva. In più, muove i primi passi un nuovo concetto che verrà approfondito poi nel Novecento, tipico della contemporaneità e a cui sono state dedicate numerose riflessioni e studi, ovvero il ruolo dell’architettura esterna come macchina espositiva<sup>24</sup>.

Progressivamente, si sviluppano nuovi pensieri, anche in altri settori, sul tema del display delle vetrine dei negozi contribuendo a trasformare lo spazio commerciale nei primi allestimenti, mettendo in evidenza come la giusta disposizione del prodotto

---

<sup>22</sup> P. Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto*, tr.it. G. Viale, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 13-14. In particolare, Bourdieu individua tre forme: capitale culturale incorporato, capitale culturale oggettivo e capitale culturale istituzionalizzato.

<sup>23</sup> Ivi, p. 231.

<sup>24</sup> M. Malagugini, *Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 38-54.

permetta di ottenere maggiori risultati di vendita. Ecco, quindi, che il discorso relativo allo spazio si espande divenendo un punto chiave in ambito artistico.

La concezione enciclopedica dell'esposizione resta invariata nel tempo fintanto che non si passa ad un nuovo modo di concepire gli elementi in mostra, i quali non vengono più considerati esclusivamente per il loro valore intrinseco, ma per i rapporti che creano tra di loro. È in questo modo che nasce e si sviluppa il concetto di narrazione di uno spazio espositivo.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento, la relazione tra pubblico e opera d'arte è un rapporto diretto in cui lo spazio funge solamente da contenitore a causa della poca considerazione attribuita all'allestimento, per cui non esistevano particolari accorgimenti per andare a modificare il tipo di legame che si instaurava tra i due attori. Le opere venivano collocate spesso troppo vicine tra loro, l'illuminazione diffusa su tutta la sala ed infine architettura ed allestimento non dialogavano ma venivano concepiti come elementi separati. Gradualmente, già verso la fine degli anni Trenta, avanza una nuova riflessione sulla spazialità per cui l'allestimento inizia a rapportarsi con il contesto di riferimento per creare effetti scenici precisi. Un esempio è la Sala della Vittoria alla Triennale di Milano nel 1936<sup>25</sup>. Il motivo che causa questo spostamento di visioni è l'importanza affidata al progetto narrativo in cui lo spazio ne è la chiave interpretativa: si può definirlo così uno spazio metaforico<sup>26</sup>.

Questo significa che ciò che ha acquisito maggiore importanza nel tempo è lo spazio espositivo e il suo ruolo all'interno di quello che è il luogo deputato all'esposizione determinando, in questo modo, una crescente specializzazione in tutto ciò che concerne l'arte di mostrare<sup>27</sup>.

A partire dal post-modernismo, lo spazio espositivo inizia a perdere la sua neutralità partendo dalla parete per diffondersi poi all'intero ambiente in cui si trova un oggetto, divenendo così un luogo in cui si ha uno scambio di idee, informazioni e valori. Si guarda alla prospettiva degli spazi intorno all'opera. Ciò che si verifica è un'evoluzione nel momento in cui cambia il rapporto tra tela e cornice. Infatti, l'opera esce dall'area dettata dalla cornice per muoversi nello spazio libero provocando uno

---

<sup>25</sup> Cfr. R. Giolli, *La sala della Vittoria*, in *Mostrare*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 155-156.

<sup>26</sup> N. Marras, *Breviario strumentale*, in *Mostrare*, cit., pp. 43-50, qui p. 48.

<sup>27</sup> G. Cafiero, *Il Progetto di Allestimento. Esposizione e comunicazione*, Napoli, Ed. B. di M., 1999, pp. 71-79.



spostamento verso l'esterno in direzione di ciò che si trova oltre l'inquadratura della cornice. L'oggetto entra pertanto in contatto con ciò che trova nel suo percorso e da questo ne viene influenzato. Il coinvolgimento dello spazio tangibile porta alla creazione di opere ed installazioni *site-specific* in cui lo spazio espositivo si trasforma in spazio scenico con una propria autonomia<sup>28</sup>. L'installazione va a trasformare lo spazio reale sia che si tratti di una galleria, di un museo o un ambiente pubblico, per cui lo spazio diventa come una quinta teatrale su cui apporre l'oggetto divenendo in questo modo essenziale per la presenza stessa di quest'ultimo<sup>29</sup>.

Si può considerare quindi lo spazio come un medium per raggiungere l'obiettivo prefissato. Il concetto di medium può essere pensato secondo due accezioni: indicare il supporto fisico di sostegno all'opera, ma anche un insieme di sistemi che regolano lo spazio di esposizione del materiale in questione. Un oggetto che si trasforma in un medium rende parte di questo mutamento anche tutto ciò che ne ruota attorno. Infatti, la configurazione scelta indica un linguaggio condiviso, il quale è stato individuato appositamente per esprimere un messaggio e dare un significato specifico al gruppo di elementi che compongono l'opera<sup>30</sup>.

In più, il concetto di spazio espositivo è fortemente collegato al settore dell'allestimento. In effetti, una delle azioni proprie dell'allestire è proprio l'esposizione. Le determinanti di uno spazio espositivo si incontrano in diversi elementi che devono essere considerati durante la fase progettuale. Per avere una configurazione finale, è necessario pensare non solo alla parete, ma anche alle altre strutture architettoniche che sono funzionali per raggiungere l'obiettivo desiderato. Si tratta, quindi, di riflettere sul ruolo e sulla conformazione del soffitto, del pavimento e di tutti i vari supporti a disposizione dell'opera (vetrine, piedistalli, tramezzi, illuminazione) i quali, in base alla loro forma e disposizione, possiedono una specifica funzione atta ad esprimere un certo significato. Di conseguenza, non bisogna soffermarsi solamente sul rapporto spettatore-opera d'arte, ma guardare anche in che modo il fruitore si relaziona con tutti i vari elementi presenti in un ambiente.

---

<sup>28</sup> F. Poli, F. Bernardelli, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan&Levi, 2016, p. 13.

<sup>29</sup> R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp.38-39.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 40-43.

Per quanto riguarda le opere contemporanee, esse sono contraddistinte da un carattere complesso e le mostre, oltre alla funzione comunicativa, si configurano anche come momenti di creazione partecipata, di scambio di codici culturali, linguaggi e struttura del sistema artistico contemporaneo. Le esposizioni, in questo modo, servono per mettere in risalto la fitta rete di relazioni che si cela dietro una creazione artistica. Il termine complesso si riferisce alla moltitudine di ambiti trattati ognuno con le relative problematiche connesse a livello estetico, etico, teorico e pratico. In particolare, nel linguaggio della critica d'arte il termine è utilizzato per definire più in generale tutte le opere che intrattengono un forte rapporto sia con lo spazio espositivo sia con il soggetto che fruisce e interagisce con esse<sup>31</sup>. In questo modo, l'opera pur rimanendo un oggetto unico nel suo genere, può essere vista da diverse prospettive e identificarsi in un sistema multiplo di azioni, relazioni e significati.

Tuttavia, la storia delle esposizioni è anche storia della trasformazione della relazione tra opera, artista, spazio, tempo ed evoluzione del ruolo di alcune figure che partecipano al processo di ideazione, creazione, selezione e presentazione del gesto artistico<sup>32</sup>. Il cambiamento sostanziale che ha modificato tutta la situazione antecedente si trova nel passaggio dalla rappresentazione alla presentazione che cela dietro questo spostamento una fase decisiva dell'intero processo creativo ovvero la selezione di idee, metodologie operative ed espositive che hanno portato al coinvolgimento di più attori. Ecco il motivo per cui le mostre a partire dalla seconda metà del XX secolo sono diventate il mezzo artistico privilegiato per mettere in discussione il gesto autoriale del singolo artista in favore di una transizione verso un processo più partecipato.

Il cambiamento si vede chiaramente con l'arte partecipata che assume ampio spazio in tempi recenti e “testimonia un rivolgimento radicale degli obiettivi estetici, culturali e politici messi in gioco dall'arte moderna”<sup>33</sup>. Ci si concentra specialmente sulla relazione come pratica artistica in cui il pubblico è invitato a creare contenuti, azioni, rapporti direttamente dietro richiesta dell'autore o divenendo co-autore attivo dell'intero processo collaborando con l'artista e gli altri partecipanti.

---

<sup>31</sup> A. Piatti, *Le pratiche espositive e le opere complesse: alcuni casi nei musei italiani*, in “Ricerche di S/Confine”, vol. VI, n. 1, 2015, pp. 193-207, qui p. 195.

<sup>32</sup> Ivi, p.194.

<sup>33</sup>N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 14.

Questa modalità operativa ha subito una crescita sostanziale grazie anche allo sviluppo di nuove tecnologie digitali che hanno permesso delle innovazioni in termini di pratiche espositive e performative. Di conseguenza, le opere d'arte contemporanea per la loro specificità trovano proprio nello spazio espositivo quei meccanismi di creazione e produzione indispensabili per l'elaborazione di nuovi approcci e metodologie di esposizione. Il contesto di riferimento si trasforma in una sorta di laboratorio creativo in cui gli attori che partecipano al processo produttivo di un'installazione, siano gli artisti, gli spettatori o altri soggetti, sono tutti coinvolti nelle dinamiche caratterizzanti l'opera.

Lo spazio può considerarsi un linguaggio della semiotica applicata ai luoghi espositivi sia che si tratti di musei, gallerie o di qualsiasi altro luogo istituzionale tipicamente deputato alla presentazione artistica, sia che consista di luoghi meno convenzionali come un'area urbana pubblica. Infatti, lo spazio esprime altro oltre alla sua funzione fisica di contenitore: dà indicazioni circa gli individui ed elementi che in esso vi assumono un significato. Si dovranno considerare quindi due dimensioni separate ma in realtà connesse: la prima puramente legata all'estensione spaziale che si trova in rapporto con la seconda la quale si riferisce al contenuto.

Nelle dinamiche di costruzione del senso, lo spazio assume un'importanza tale per cui è possibile distinguere tra “lo spazio del testo, lo spazio nel testo e lo spazio come testo”<sup>34</sup>. Con spazio del testo si fa riferimento alla spazialità a livello espressivo. Per spazio nel testo si intendono invece le categorie spaziali che articolano il piano del contenuto. Se invece si considera lo spazio come testo ci si focalizza sulla fisicità degli spazi costruiti secondo un progetto e in grado di trasmettere grazie alla loro conformazione un messaggio.

Quando il pubblico entra nello spazio del sistema dell'arte si pone in un rapporto di subordinazione rispetto al sapere del luogo che lo ospita. In particolare, il sistema dell'arte contemporanea si è definito su una conoscenza che si traduce in una serie di pratiche del fare che delimitano un certo spazio, il quale allo stesso tempo può essere “topico ed eterotopico”<sup>35</sup>. Il concetto di eterotopia è stato teorizzato da Foucault. Di

---

<sup>34</sup> Cfr. P. Fabbri, G. Marrone, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi Editore, 2001, pp. 294-303.

<sup>35</sup> A. Bellavita, *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, cit., p.50.

seguito è riportato un estratto della conferenza *Des espace autres* del 1967 in cui chiarisce il concetto. La definizione che ne dà è:

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies<sup>36</sup>.

Questo significa che, nel caso di un museo, si instaura “il contatto con altri spazi, altre temporalità, altre culture, altre percezioni del reale”<sup>37</sup> che implicano una riorganizzazione spaziale in cui, ad ogni sezione, viene assegnato un proprio ambito di pertinenza. Per cui il sistema ‘arte’ quando esce da quello che nell’immaginario collettivo viene considerato come il suo ambiente naturale (galleria, museo, biennali, fiere) può entrare in crisi dovendo confrontarsi con un contesto differente. Tuttavia, questo slittamento del tessuto espositivo, invece, si può interpretare come un’opportunità per rigenerare e ricontestualizzare il sistema dell’arte esplorando nuove vie.

### 1.3 Lo spazio del museo

La nascita dell’istituzione museale nel XVIII secolo, così come viene considerata oggi, sancisce la costituzione di una nuova modalità di concepire il sapere e ciò che in esso vi è contenuto. Tuttavia, la rivoluzione di questa nuova istituzione non riguarda solamente cosa vi si trova al suo interno, ma anche il modo in cui viene mostrato. Inizia quindi ad instillarsi un nuovo concetto e pensiero riguardo uno dei punti fondamentali dell’istituzione museale: lo spazio espositivo.

Il museo si compone di un’architettura esterna, una collezione di opere e una linea di sviluppo che esprime la visione su cui si fonda l’intero complesso. Questa istituzione

---

<sup>36</sup> M. Foucault, *Des espaces autres* (1967), in “Architecture, Mouvement, Continuité”, 5, ottobre 1984, pp. 46-49, qui p. 47.

<sup>37</sup> I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, cit., p.4.

nasce principalmente con un fine conservativo, espositivo e pedagogico con l'obiettivo di sviluppare un'identità comune. Si presenta come uno spazio in cui mostrare alla società ponendosi come intermediario nella relazione tra la collettività e l'istituzione culturale; ma il museo è anche un mezzo di comunicazione per il fruitore con uno scopo istruttorio e educativo<sup>38</sup>.

Può succedere che con la parola museo si intenda solo l'architettura esterna e non l'organizzazione interna degli spazi. Questo succede perché molti musei contemporanei sono ospitati in ex palazzi storici o in altri luoghi costruiti in origine per uno scopo differente e solo in seguito trasformati nella loro funzione e proprio questa caratteristica ne determina un'impostazione spaziale non adeguata all'esposizione<sup>39</sup>. Inoltre, le istituzioni che decidono di puntare la loro forza sull'immagine esterna, nella maggior parte dei casi, si affidano alle archistar, le quali realizzano delle architetture che si pongono come icone metropolitane ed essere dei punti di riferimento<sup>40</sup>. L'esempio principe è il celebre Guggenheim di Frank Gehry a Bilbao. Inoltre, proprio perché spesso si affida, per il successo di un museo, un peso maggiore all'involucro esterno, non sembra esserci troppa attenzione al rapporto tra opera e tipologia di edificio che la ospita.

Occorre osservare il modo in cui gli oggetti si presentano al visitatore e in base a questo si ottengono risultati differenti a seconda del livello in cui vengono collocati. Si può distinguere, nel campo visivo di un pubblico generico in piedi, un primo piano a più stretto contatto o un secondo livello di distanza meno ravvicinata. È fondamentale, per questo motivo, determinare durante la progettazione in pianta come si vuole sviluppare il percorso del visitatore.

La visita nella maggior parte dei casi prevede l'esposizione degli oggetti in sequenza lineare dove lo spettatore che si muove liberamente nella sua casualità si trova in contrasto con la staticità delle opere. Tuttavia, se il percorso e la sequenza vengono strutturati in maniera differente questo cambiamento si riflette sulla

---

<sup>38</sup> Definizione di ICOM: «Il museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell'uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto» <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/> (consultato il 12/12/2020).

<sup>39</sup> M. Brawne, *Spazi interni del museo. Allestimenti e tecniche espositive*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983(ed. or. 1982), p. 9.

<sup>40</sup> I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, cit., p. 3.

percezione degli oggetti e sulla loro comprensione. In ogni caso, l'esperienza di una mostra è sempre il risultato di una sommatoria di elementi che si incrociano in un mosaico di conoscenze e significati che si crea nella mente in seguito all'osservazione di uno spazio. Ciò che importa non è la conformazione architettonica, ma il rapporto di continuità tra gli spazi. Sarà quest'ultimo ad influenzare il movimento del pubblico e a sancire il funzionamento e successo di un museo<sup>41</sup>.

Già nel 1925 Florenskij si interessa di questo tema; in particolare scrive:

Studiare lo spazio dell'opera non è naturalmente ancora tutto, ma è la prima cosa e la più importante. Una corretta comprensione di tutto il resto proviene da qui e se non è in grado di orientarsi nella spazialità l'opera sarà necessariamente casuale, arbitraria e non interiormente unita; è possibile entrare nell'opera d'arte come tale soltanto attraverso la comprensione della sua organizzazione spaziale<sup>42</sup>.

Lo stesso autore riflette anche sul tema del museo e il suo pensiero era già attuale ad inizio Novecento. Nella prima lezione al VChUTEMAS del 21 novembre 1923 Florenskij afferma che “il museo è il cimitero delle opere d'arte e non una vera casa in cui esse abitino”<sup>43</sup>, riferendosi nello specifico a quegli elementi che caratterizzano un'opera d'arte. Inoltre, anche nello scritto, *Il rito ortodosso nel sistema delle arti*, affronta il tema del museo e il suo pensiero è:

Un Museo che esista autonomamente è una cosa falsa e, in sostanza, dannosa per l'arte, poiché l'oggetto artistico, anche se viene chiamato “cosa”, tuttavia non è affatto, per questo, una cosa [...] ma dev'essere inteso come la sorgente della creazione stessa che scorre eternamente e mai si esaurisce, come viva, pulsante attività del creatore. Essa anche se rimossa dal proprio tempo e dal proprio spazio, è tuttavia inscindibile da questo [...]<sup>44</sup>.

Ma, Florenskij oltre a spiegare la sua concezione di museo, si sofferma anche su questioni più tecniche che riguardano aspetti legati all'esperienza di visita di un museo

---

<sup>41</sup> Ivi, pp. 11-13.

<sup>42</sup> P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler Milano, Adelphi Edizioni, 1995, p.16.

<sup>43</sup> Ivi, p. 248.

<sup>44</sup> P. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del libro, 1983, pp. 57-67, qui pp.57-58.

come ad esempio l'illuminazione, la collocazione delle opere e più in generale tutti quegli aspetti collegati con la percezione di un oggetto artistico<sup>45</sup>.

Il contesto museale rispetto ad altri luoghi ha caratteristiche differenti perché sin dalla sua istituzione gli è stata assegnata una certa autorità e legittimazione per cui il museo viene considerato come spazio principe per l'esposizione di oggetti artistici nel caso specifico dei musei d'arte. Inoltre, il compito del museo è quello di permettere una lettura dell'oggetto esposto oltre al puro valore estetico che lo denota e per questa ragione analizzare il contesto di riferimento è necessario per averne una maggiore comprensione.

L'istituzione museale nel corso del tempo si modifica sia relativamente al contenuto sia rispetto al criterio di raccolta del materiale; “un nuovo museo è necessariamente altro rispetto al museo della tradizione, raccoglie diverse aspettative della cultura contemporanea[...]”<sup>46</sup>. Per quanto riguarda i musei contemporanei, si può pensare ad una distinzione delle categorie di edifici. Ad esempio, una di queste più incentrata sulla realizzazione di eventi e mostre per un pubblico molto vasto e rilevante. In questo caso, assume importanza anche l'aspetto esteriore dell'architettura. È in questo modo che cresce nel tempo il fenomeno dell'archistar che assicura così al museo già parte del suo successo<sup>47</sup>. Un'altra, invece, potrebbe essere collegata all'espansione della politica culturale verso il territorio permettendo di porre l'attenzione sulle dinamiche del contemporaneo e della realtà culturale sociale.

Stabilire con precisione l'identità di un museo o di un qualsiasi altro spazio espositivo è complesso, specialmente se si tratta di spazi per l'arte contemporanea. Infatti, quest'ultimi non si sviluppano solo nelle grandi città, ma anche nelle periferie o in città di dimensioni ridotte per cui il museo funge da attivatore di identità per un luogo. Tutto ciò è dimostrato dall'incremento di soluzioni emergenti nella realtà sociale attuale che si suddividono soprattutto in istituzioni museali, spazi creativi multifunzionali e gallerie private.

---

<sup>45</sup> G. Barbieri, *Florenskij al museo*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno (Venezia, Università Ca'Foscari - Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 3-4 febbraio 2012), a cura di M. Bertelé, Crocetta del Montello, Terraferma, 2015, pp. 89-102, qui p. 92.

<sup>46</sup> I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, cit., p. 3.

<sup>47</sup> C. Bishop, *Museologia radicale. Ovvero cos'è “contemporaneo” nei musei di arte contemporanea?*, cit., pp. 16-17.

Nella molteplicità delle sue forme, il museo è ritenuto un luogo di ricerca, memoria, conservazione e messa in scena delle opere. Oggi, lo spazio del museo e lo spazio dell'opera sono cambiati così come il rapporto che il visitatore intrattiene con il museo dove vengono prodotte informazioni e conoscenze nel momento in cui se ne fruisce. Inoltre, nei musei attuali si cerca di rendere lo spazio un ambiente in cui lo spettatore può ed è invitato a partecipare attivamente e quindi non essere solamente un soggetto passivo per aumentare il coinvolgimento dell'esperienza.

Si è passati così da un'istituzione prettamente aristocratica e caratterizzata da una certa forma di elitarismo ad una trasformazione, nel nuovo millennio, in un centro meno formale ma più popolare e legato allo svago e l'evasione dalla realtà sociale<sup>48</sup>.

In aggiunta, in base alla tipologia di istituzione considerata, lo spazio espositivo si configura in molteplici tipologie rispetto al contenuto da esibire. In particolare, in questo caso vengono analizzati i musei d'arte e nello specifico ci si riferisce a quelli d'arte contemporanea. Per suggerire delle osservazioni sullo spazio in questa tipologia di musei, occorre osservare quale sia la struttura linguistica del museo, ossia la capacità comunicativa delle opere conservate in quel luogo. Analizzare quest'ultima significa saper andare oltre la materialità dell'opera per riuscire ad intravedere e comprendere l'intenzione dell'artista. Questa caratteristica nell'arte del XX secolo è maggiormente evidente e si dimostra propria dell'epoca contemporanea<sup>49</sup>. La pluralità delle forme che investe l'arte contemporanea fa sì che le opere interagiscano con gli ambienti che li circondano ed è per questo motivo che si moltiplicano e diversificano gli spazi espositivi, ognuno con le sue peculiarità ma che creano sensazioni ed intenzioni diverse nella relazione con lo spazio in cui sono inserite.

Capire l'intenzione artistica è un processo psicologico che coinvolge il fruitore dell'opera in mostra. Tutto ciò presuppone che lo spettatore venga coinvolto in un ragionamento logico che lo porta alla comprensione del messaggio nascosto nel gesto artistico. Il ragionamento però è favorito da intermediari per facilitare il visitatore nel processo e per non abbandonarlo a sé stesso in un terreno che non sempre risulta familiare a tutti i soggetti coinvolti. È per questa ragione che il progetto di allestimento

---

<sup>48</sup> Ivi, p.10.

<sup>49</sup> M. Malagugini, *Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi*, cit., p. 29.



assume una rilevanza notevole e diventa un mezzo di comunicazione per l'opera d'arte<sup>50</sup>.

Tuttavia, lo spazio museale non è solo un medium comunicativo, ma gli si può attribuire anche un carattere divulgativo e persuasivo. Per quanto riguarda il primo aspetto, la divulgazione, si insiste sull'attività di diffusione di idee con il fine di raggiungere il più ampio strato sociale grazie a nuove metodologie, utilizzo di vari materiali per trasferire un pensiero innovativo allo scopo di elevare il tessuto culturale della società. Il secondo aspetto, invece, si sofferma sulla capacità persuasiva per cui l'opera collocata in un determinato contesto sfrutta al meglio lo spazio del museo per riuscire a far ottenere all'artista l'effetto desiderato. Nelle opere contemporanee, in particolare, l'artista gioca con la sua capacità persuasiva per manipolare, confondere e ciò comporta la creazione di un percorso che può essere libero, obbligatorio e/o proibito. Lo spazio si rende complice dei giochi che si costruiscono perché si considera il rapporto con l'architettura esistente e come questa incida sulla presentazione finale del lavoro artistico.

#### **1.4 Spazi alternativi per l'arte contemporanea**

L'obiettivo di questo paragrafo è quello di indagare i processi di significazione creati da un'installazione di arte contemporanea in uno spazio pubblico urbano, fuori cioè da quegli spazi espositivi più propri al sistema dell'arte come strutture museali, gallerie, fiere o biennali. Il discorso artistico in questo contesto presuppone un ragionamento che riguarda il rapporto del fruitore e del suo modo di entrare in contatto con un'opera d'arte che prevede una scrittura differente della spazialità. Per questi luoghi anomali le forme che si preferiscono utilizzare maggiormente sono l'installazione e la performance.

La performance si appropria dell'ambiente, ne combina i materiali nel suo processo comunicativo e contamina lo spazio con cui entra in contatto. Infatti, con il termine performance si indica l'azione di un attore in cui l'aspetto centrale è l'azione del fare nel momento in cui si realizza l'azione stessa e quindi il valore artistico e il risultato

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 64.

dell'operato è proprio l'azione. L'installazione, invece, pone più attenzione al risultato finale e alla sua collocazione in uno spazio rispetto al processo di realizzazione<sup>51</sup>. Inoltre, la centralità dello spazio per l'installazione è ciò che ne determina la produzione artistica perché porta ad una risemantizzazione del luogo stesso. L'installazione presuppone un dialogo continuo con lo spazio data la permanenza in situ dell'opera.

L'arte contemporanea però proprio per cercare di espandersi e fuoriuscire dal contesto tradizionale in cui viene esposta cerca nuovi spazi per entrare in contatto con il pubblico ed è per questo motivo che inizia a diffondersi nello spazio urbano e cittadino in un contesto anomalo. Recentemente, questo fenomeno si è ampliato sempre di più tanto da rendersi una cosa comune trovare un oggetto artistico in una piazza, via o angolo di una città<sup>52</sup>. Inoltre, la nascita dei primi parchi d'arte contemporanea, lo sviluppo dell'Arte Pubblica e la Land art hanno incrementato l'espansione delle realtà artistiche.

Il progressivo spostamento del mondo dell'arte dai luoghi tradizionalmente connessi a questo campo verso spazi alternativi è dovuto alla volontà di avvicinarsi al fruitore e iniziare nuovi soggetti ad un settore che ancora oggi soffre rispetto ad altre realtà presenti nella società attuale. Per questo motivo, lo spazio urbano cittadino si rivela l'ambiente più adeguato entro cui effettuare questa operazione.

Verso gli anni Settanta si apre una riflessione su come viene concepito l'oggetto artistico nella sua collocazione al di fuori del museo. Quest'ultimo, trattandosi di un'istituzione tradizionalmente riconosciuta e con una certa autorità, trasmette a tutto ciò che vi è contenuto al suo interno un certo valore e riconoscimento a priori e che non si trova, invece, in un'opera collocata in un contesto che non è tipicamente quello museale. Già Florenskij in *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* sottolinea quanto sia necessario “decentralizzare i musei, portare il museo nella vita e la vita nel museo, il museo-vita per il popolo, quotidiano educatore delle masse che vi affluiscono, e non la raccolta di rarità solo per i buongustai dell'arte[...]”<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> A. Bellavita, *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, cit., p.49.

<sup>52</sup> Cfr. A. Riva, *La città come opera d'arte e l'opera d'arte nella città*, in *L'inquieta scena urbana...*, cit., pp. 52-61.

<sup>53</sup> P. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, cit., p. 60.

In ragione del contesto, si evidenzia, quindi, come cambia la prospettiva e l'esperienza di un'opera d'arte in base allo spazio in cui il pubblico si imbatte in quel lavoro. La differenza è che un visitatore decide di propria volontà di andare in un museo e quindi ciò significa che dietro questa azione si è effettuato un ragionamento logico e si è scelto di essere in quel luogo. Si presuppone che lo spettatore abbia una conoscenza e un interesse minimi in relazione al contenuto e alle connessioni che si instaurano in uno spazio dedicato ad uso espositivo. Lo spettatore, invece, che incontra un oggetto artistico in un'area pubblica non ha compiuto una scelta a priori ma si è scontrato con l'opera d'arte e la sua collocazione in un contesto insolito che può portarlo a non assegnargli un riconoscimento effettivo. Tuttavia, proprio questa particolarità pone lo spettatore in una posizione in cui non si trova vincolato dal set fisico del museo nel fare esperienza di un'opera per cui il rapporto che si instaura presenta caratteri originali.

Inoltre, sempre verso la fine degli anni Settanta la critica stila nuove considerazioni riguardo il mondo dell'arte, in particolare gallerie e musei, ponendolo su diversi livelli e piani in cui il settore artistico viene posto in collegamento con il settore dell'intrattenimento<sup>54</sup>. Gli spazi artistici vengono pensati come luoghi in cui si cerca di vendere alle persone una certa forma di usufruire del proprio tempo libero. Si apre perciò una critica verso le istituzioni e al sistema dell'arte. Il museo ne esce innovato in quanto si rende duttile nella forma cessando di essere considerato solamente come un luogo in cui conservare, ma diventa anche un laboratorio di idee per gli artisti viventi in opera. Oltre a questo, la critica al sistema si focalizzava sullo spostamento degli spazi espositivi e sulla ricerca di luoghi alternativi in cui mostrare e presentare gli oggetti realizzati. Ecco allora che si sviluppa, per esempio, la Land Art in cui si pone l'attenzione sulle azioni nei territori e che rende il luogo stesso un materiale da trattare, ma ciò che caratterizza queste opere è una partecipazione attiva e completa da parte dello spettatore.

Nelle pratiche artistiche contemporanee si assiste ad una progressiva privazione del controllo totale su un'opera evidenziando l'ampliamento dei fattori che contribuiscono ad interagire con il lavoro e che incidono sull'ammorbidimento del potere di controllo

---

<sup>54</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, pp. 82-84.

da parte dell'artista. Innanzitutto, una variabile che agisce è l'ambiente sociale che si relaziona con l'opera in modi differenti secondo lo specifico contesto geografico, poi il tipo di pubblico incontrato con le conoscenze ed informazioni che possiede ed infine la presenza di tutte quelle componenti che entrano in azione, sia che si tratti di elementi umani sia che si considerino tracce naturali parte del contesto in cui si trova l'opera e che intervengono sull'oggetto artistico<sup>55</sup>.

Ciò che ha portato allo spostamento di prospettive da considerare è il fatto che molti artisti sentono la pressione e un senso di ingabbiamento nel dover rispettare e seguire in modo troppo rigido il volere dei committenti per cui la necessità di una maggiore libertà li ha spinti ad indagare e conquistare lo spazio pubblico<sup>56</sup>. Si parla di Arte Pubblica in cui si ha un capovolgimento del significato di opere e spazi e nello specifico si sviluppano modalità formali d'azione differenti. Il punto focale è l'arte che pone al centro e ha un forte vincolo con il pubblico e per cui se collocata in spazi privati non aperti alla collettività perde tutto il suo valore.

Si realizzano maggiormente opere *site-specific* con la tendenza a preferire l'installazione<sup>57</sup>. Si considerano come elementi di partenza, per la riflessione su un lavoro, le caratteristiche proprie di un luogo in termini sociali e storici, ponendole in un discorso continuo con il pubblico che non sempre è in grado di riconoscere il sistema linguistico dell'arte contemporanea.

È necessario ragionare e prendere in considerazione se questo particolare tipo d'arte sia per tutti o solo per pochi scelti. I problemi su cui soffermarsi per una riflessione e che possono rappresentare dei punti di contrasto riguardano la scelta del tema per l'opera dell'artista, che può portare ad una interpretazione scorretta di valori e tradizioni locali del contesto in cui l'autore si trova ad intervenire. Allo stesso modo, i procedimenti operativi messi in atto devono essere resi espliciti, sia per avere una maggiore comprensione, sia per cercare di appassionare un pubblico alla nuova installazione con lo scopo di ottenere un consenso più ampio, per evitarne la rimozione a seguito di petizioni cittadine<sup>58</sup>. Per questo motivo, il lavoro di ricerca preliminare

---

<sup>55</sup> Ivi, p.79.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Cfr. Q. Zhijie, *The Prediction in the Age of Post-Exhibition*, in *Exhibition*, a cura di L. Steeds, Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014, pp. 144-145.

<sup>58</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., pp. 82-86.

risulta indispensabile e doveroso per l'artista per far sì che l'opera non venga percepita come un oggetto estraneo, ma come parte integrante dell'ambiente e da cui si originano ricordi, emozioni e sensazioni da parte della comunità locale. L'espressività e la personalità dell'artista rappresenta di conseguenza 'solamente' un aspetto secondario.

Coinvolgere il pubblico ha come obiettivo quello di superare l'ostacolo della distanza tra spettatore e opera. Si riconosce un valore artistico anche ad altre azioni che vanno oltre lo stretto settore di appartenenza dell'arte, ma spettano prettamente al campo sociale e politico, per cui questa tipologia di azioni assume una valenza particolare dettata proprio dalla peculiarità che la distingue<sup>59</sup>. In questo modo si favoriscono le relazioni umane ed è questo il compito che l'arte vuole porsi nell'epoca contemporanea, in un tempo in cui si tende a pensare più alla propria individualità che alla struttura sociale in cui si è inseriti. Per tale scopo, assume un ruolo rilevante l'elemento della corporeità così come i nuovi media e linguaggi della fotografia e del cinema.

## **1.5 Display, Esposizione e Allestimento**

Il ruolo e le funzioni dello spazio espositivo sono regolati dal display e l'allestimento che vengono considerati ai fini dell'esposizione, ma di che cosa si tratta?

Innanzitutto, prima di avviare una riflessione sulla tematica, è necessario cercare di dare una definizione ai tre concetti presi in esame. Non è semplice chiarire precisamente il significato di questi termini, infatti, soprattutto display ed esposizione si prestano ad una considerevole ambiguità e confusione essendo due voci interconnesse tra loro e soprattutto nella trasposizione italiana di display quest'ultimo viene spesso tradotto con 'esposizione' per cui risulta ancora più difficile individuare dei confini netti tra i due ambiti. Inoltre, un'ulteriore difficoltà è che le riflessioni in questo settore sono recenti e tutt'ora in dialogo per cui ci si trova di fronte ad una continua evoluzione nel campo d'applicazione. In questo senso, non è possibile trovare un pensiero sistematico sulla materia. Inoltre, l'allestimento è sì un territorio largamente esplorato, ma, ciò malgrado, una trattativa specifica del settore risulta

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 109.

scarsa o non completamente sufficiente; per cui per riflettere occorre considerare le poche eccezioni e frammenti presenti, spesso legati a eventi o occasioni particolari, per ragionare e mettere in evidenza alcuni aspetti sulla tematica analizzata<sup>60</sup>.

Il termine display potrebbe avere origine da una radice latina “*displicare*”<sup>61</sup> del tardo latino il cui significato è ‘dispiegare, spiegare’. Nella versione inglese, invece, deriva da “*to display*”<sup>62</sup>: ‘mettere in mostra, esporre, esibire’ o “*the display*”<sup>63</sup>: ‘mostra, esposizione’. Tuttavia, in questo caso sono state prese in considerazione solamente le definizioni che concernono strettamente il settore artistico. In questo campo il termine è spesso confuso con il processo dell’*exhibition design* proprio per la difficoltà nella traduzione italiana e nel ruolo che gli viene attribuito. Per tale ragione, valutare display ed esposizione due concetti separati, anche se concorrono insieme ad uno stesso fine, è funzionale per comprendere il peso con cui il display si impone nell’atto espositivo e come contribuisce a condizionare il significato e la percezione di un’opera d’arte per lo spettatore.

Il concetto di display, quindi, è fortemente legato a quello di esposizione. La mostra, che ha assunto uno spazio sempre più importante nell’arte contemporanea, ha contribuito ad aumentare l’intreccio e la confusione sul tema rendendo complessa una discussione specifica sulle pratiche espositive. L’esposizione, d’altro canto, a partire dal suo sviluppo nella seconda metà del XIX secolo, si è dimostrata un luogo in cui sperimentare delle nuove strategie di display per innovare la comunicazione di massa e rinnovare le forme di presentazione dell’arte visiva e nel fare ciò le avanguardie storiche hanno contribuito a generare dei movimenti verso una nuova direzione nell’arte del mostrare<sup>64</sup>.

Per concludere, si può dire che il display serve per regolare la forma con cui le opere vengono collocate in uno spazio e la modalità con cui vengono presentate allo spettatore che le osserva e ne percepisce un determinato significato proprio in base al

---

<sup>60</sup> N. Marras, *Progettar mostrando. Riflessioni su percorsi e luoghi della mostra*, Roma, Youcanprint, 2012, pp. 15-16.

<sup>61</sup> R. E. Latham, *Revised medieval latin word-list from British and Irish sources*, London, The British Academy, 1965, p. 151.

<sup>62</sup> Cambridge Dictionary online, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/display> [ultimo accesso 18/01/2021].

<sup>63</sup> Cambridge Dictionary online, Cambridge University Press, <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/display> [ultimo accesso 18/01/2021].

<sup>64</sup> G. Cafiero, *Il Progetto di Allestimento. Esposizione e comunicazione*, cit., p. 80.

modo in cui le incontra nel suo percorso di visita. Di conseguenza, il display nella relazione con l'esposizione non è da intendere come un oggetto fisicamente tangibile ma piuttosto lo si può considerare un'azione, il cui fine e funzione sono quelli di affascinare lo spettatore grazie all'allestimento dello spazio espositivo attorno all'opera d'arte. Inoltre, per differenziare ulteriormente i termini, si può leggere l'esposizione come il formato con cui si presentano le forme, mentre il display come la produzione di quest'ultime ossia un metodo operativo<sup>65</sup>.

Al centro del processo espositivo si trova lo spettatore. La relazione che si crea tra esposizione e pubblico diventa una condizione emblematica della situazione moderna e contemporanea in cui si cerca di manipolare e controllare le informazioni trasmesse. Ecco che, nel momento in cui la mostra cerca di liberarsi dal controllo, in realtà se pur celato quest'ultimo si evidenzia in forma implicita nella struttura in cui si dispone il percorso; per cui lo spettatore può sentirsi libero ma in realtà è strettamente sorvegliato<sup>66</sup>. George Nelson, designer americano, sottolinea: “[...] it always conveys the idea of calling someone's attention to something by showing it in a conspicuous way [...] the purposes of display are many, although the essential procedures always involve attracting attention [...]”<sup>67</sup>.

Passando all'etimologia di esposizione, il termine proviene dal latino *exponere* il cui significato è letteralmente ‘mettere fuori, esporre, mettere in mostra’<sup>68</sup>. Il focus è sul fatto di mettere a disposizione altrui qualcosa portandolo ad essere lasciato in bella vista e al giudizio di altri.

Se si confrontano i significati con altre lingue ci si accorge come i confini delle parole siano estremamente sfumati. Nella lingua francese il termine *exposition* lo si collega all'ambito dei preparativi e della sistemazione per un'esposizione<sup>69</sup> a meno che non lo si pensi solo come *accrochage* ovvero come l'azione di appendere al muro un dipinto<sup>70</sup>. In territorio anglosassone l'esposizione può assumere diversi significati

---

<sup>65</sup> M. Beck, *The Exhibition and the Display*, in *Exhibition*, a cura di L. Steeds, Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014, pp. 29-35, qui p. 32.

<sup>66</sup> Ivi, p.30.

<sup>67</sup> G. Nelson, 1953, citato in M. Beck, *The Exhibition and the Display*, cit., p. 32.

<sup>68</sup> M. Beer, *Etimi*, in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 172-173, qui p.173.

<sup>69</sup> Exposition, in *Larousse de poche*, Paris, Larousse, 2005, p. 319.

<sup>70</sup> Accrochage, in *Larousse de poche*, cit., p. 7.

e non è solo *exhibition* ma anche *show* o *display*. Tuttavia, quest'ultimo termine viene utilizzato quando si considera *exhibition* generico, mentre per indicare la dimensione progettuale dell'allestimento e più in generale l'azione del mostrare si ricorre a *exhibition design*<sup>71</sup>.

Il termine allestimento è italiano e indica “l'operazione, il fatto di allestire”<sup>72</sup>. Il significato appare fluido tra il prodotto e il processo che porta al risultato finale. La sua genealogia potrebbe derivare da due termini del francese antico, *lest* o *leste*, indicanti o il prendersi un carico o un tipo d'abito che metterebbe in evidenza il tema del travestimento<sup>73</sup>. Individua chiaramente una specificità propria della struttura espositiva ovvero che dev'essere facilmente trasportabile e per questo agile. Si collega, quindi, al carattere effimero della mostra e alla possibilità di essere ricontestualizzata in diversi spazi dove l'allestimento serve per travestire e dare un senso al luogo dell'esposizione.

Un'ulteriore ipotesi riguardo l'etimologia si riconduce all'idea per cui, non avendo un corpus sistemico, l'allestimento espositivo si adatta alle strutture, utilizza tecniche operative prese in prestito da altre discipline e per cui si può definirlo un “metalinguaggio”<sup>74</sup>. Non essendoci un codice autonomo che lo regola, si decide e si seleziona che linguaggio utilizzare per denotare uno spazio.

Si intuisce fin da subito come non ci sia una riflessione critica sui significati. Inoltre, la confusione è incrementata dalle molte accezioni e i diversi campi in cui si usa abitualmente la parola allestimento: opere teatrali, banchetti, feste, stand fieristici, musei, mostre, interni domestici, navali, automobilistici e vetrine<sup>75</sup>.

Per raggiungere l'obiettivo desiderato allora è funzionale il progetto di allestimento e il ruolo che quest'ultimo occupa all'interno del processo espositivo. Un allestimento non è mai neutrale, ma possiede una capacità costruttiva nella creazione di significati per conoscere e riconoscere l'opera d'arte esposta. Una mostra d'altronde è una messa in scena per cui le si riconoscono tutti gli attributi necessari. Al fine di raggiungere

---

<sup>71</sup> S. Polano, *Mostrare. Pretesti e trascrizioni*, in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 18-22, qui p. 19.

<sup>72</sup> Treccani vocabolario online, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.A. <https://www.treccani.it/vocabolario/allestimento> [ultimo accesso 19/01/2021].

<sup>73</sup> N. Marras, *Progettar mostrando...*, cit., pp. 26-28.

<sup>74</sup> Ivi, p. 29.

<sup>75</sup> S. Polano, *Mostrare. Pretesti e trascrizioni*, in *Mostrare*, cit., pp. 18-19.



questo scopo, occorre saper coinvolgere per mantenere alto il livello di attenzione e concentrazione dello spettatore. Nel fare ciò, l'allestimento si dimostra funzionale all'obiettivo prefissato se riesce a dialogare con l'esistente sfruttandone e mettendo in risalto i punti di forza del contesto in cui è inserito riuscendo ad alterare la modalità di presentazione di un oggetto per far emergere le peculiarità e i tratti specifici che rendono unico quell'oggetto mostrato<sup>76</sup>. Si lavora, dunque, costantemente sul piano della consapevolezza e conoscenza che permettono di far orientare il pubblico in uno spazio e di guidarlo verso una precisa direzione.

Quindi, si rende necessario “predisporre uno spazio adeguato a ospitare l'arte e a ricevere i visitatori, mettere in mostra, insomma, significa garantire il dispiegarsi verso il pubblico della potenza comunicativa di cui l'opera d'arte è portatrice”<sup>77</sup>. Infatti, si devono fornire allo spettatore gli strumenti di lettura dell'opera per far comprendere le intenzioni dell'artista. Tuttavia, anche l'artista deve fornire delle chiavi di interpretazione e come afferma Florenskij: “gli elementi che strutturano lo spazio sorgono sistematicamente nella coscienza dell'artista e l'artista deve imporre al fruitore la stessa o un'altra sistematicità nella percezione di questi”<sup>78</sup>.

In epoca contemporanea, l'evoluzione dell'idea di allestimento e la crescita costante della mostra come dispositivo espositivo ha portato alla nascita di nuove opere e installazioni<sup>79</sup>. L'evoluzione dell'esposizione porta ad una nuova concezione in cui lo spazio viene definito, selezionato e organizzato dagli artisti o da altri professionisti del settore come il curatore e l'allestitore. L'innovazione si verifica nel considerare la mostra un insieme coeso e non un calderone di oggetti posti senza un criterio.

La mostra è la rappresentazione di un concetto o un lavoro in cui ciascun prodotto non si presenta solo nella sua singolarità, ma è una parte costitutiva del tutto. Il compito dei professionisti coinvolti nell'organizzazione è di individuare la logica portante del progetto di allestimento. La modalità per decifrare e interpretare l'esposizione è la narrazione e l'effetto che questa caratteristica genera. Lo scopo è quello di rendere memorabile l'esposizione e dare un senso unitario all'esperienza artistica. In questo, il percorso della mostra si può configurare secondo una certa linearità o la sequenzialità

---

<sup>76</sup> N. Marras, *Progettar mostrando...*, cit., pp. 40-41.

<sup>77</sup> M. D'Alfonso, *Come lo spazio trasforma l'arte, Come l'arte trasforma lo spazio*, Milano, Silvana Editoriale, 2016, p. 18.

<sup>78</sup> P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, cit., p. 87.

<sup>79</sup> A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., p. 96

degli spazi espositivi può essere parte di un intreccio come parte di un racconto già progettato<sup>80</sup>.

Si tratta quindi di esporre ciò che è stato selezionato secondo un criterio definito in precedenza per esaltare gli attributi, mettere in mostra i legami e le differenze tra gli elementi scelti per l'esposizione. La struttura espositiva delineata dal progetto di allestimento decide anche la prospettiva visuale e la distanza di posizionamento del materiale. Avere una logica comporta definire dei punti di osservazione e creare delle interazioni tra gli oggetti per costituire un insieme espositivo in un contesto spaziale in cui operano diversi sistemi e linguaggi significanti. La presenza di una configurazione progettuale fa sì che la rappresentazione porti ad uno scambio reciproco di informazioni tra tutti gli attori coinvolti nel processo e rendere costruttiva e comunicativa l'esperienza diretta della mostra.

Per tale ragione, decidere o meglio stabilire quale sia l'approccio al percorso di un'esposizione può contribuire a superare l'ostacolo della complessità e rendere l'insieme leggibile e interpretabile. Con il termine percorso si fa riferimento al cammino che il visitatore è obbligato a seguire nella maggior parte dei casi. Si apre una riflessione sullo sviluppo di quest'ultimo e sul fatto che principalmente nella visita di un museo o una mostra ci si trova di fronte ad uno sviluppo lineare unidirezionale. Questa visione permette di percepire i vari spazi presenti secondo condizioni temporali differenti assegnando un valore causale di prima e dopo<sup>81</sup>. L'idea di fondo è quella di guidare l'individuo secondo un approccio didattico per permettere l'acquisizione graduale di conoscenze.

A questo proposito sono presenti degli elementi ricorrenti, i quali contribuiscono a costituire determinate configurazioni spaziali significanti. Le componenti che non possono mancare in un allestimento e che sono considerate dei tratti fondanti per la progettazione sono: l'illuminazione, il basamento o piedistallo, il pannello, la vetrina, il percorso e la didascalia<sup>82</sup>. Le condizioni e le modalità con cui queste parti vengono utilizzate sono rilevanti in quanto non vengono percepite passivamente nella loro immobilità, ma tutto ciò che è visibile in uno spazio assume vita e un ruolo preciso nel contribuire al raggiungimento dell'obiettivo che il curatore si è prefissato.

---

<sup>80</sup> N. Marras, *Progettar mostrando...*, cit., pp. 44-45.

<sup>81</sup> Ivi, p. 60.

<sup>82</sup> N. Marras, *Breviario strumentale*, cit., pp. 43-50.

In conclusione, si può dire che l'allestimento fornisce al pubblico delle chiavi di lettura per comprendere il reale potere che l'esposizione possiede e cela nell'apparente staticità di ciò che lo compone, grazie all'uso di un codice compositivo, dei contenuti eterogenei in relazione ai temi trattati da un'esposizione.



## Capitolo II

### Torino e l'arte contemporanea

#### 2.1 Poli centrali e periferie

L'Italia, nonostante il grande patrimonio culturale posseduto, all'interno del panorama artistico contemporaneo rimane in una posizione secondaria, o meglio marginale e per farsi notare e raggiungere una maggiore visibilità deve darsi un'etichetta 'italiana' anche se questo può portare a una carenza di precisione<sup>83</sup>. Inoltre, il sistema artistico italiano si trova ad affrontare un paradosso che da sempre lo caratterizza. Massimiliano Gioni, a riguardo, afferma:

L'Italia e l'arte italiana riflettono da sempre questa ambiguità: come un'auto sportiva [...] da più di cinquant'anni l'Italia punta dritta al futuro [...] ma ha il freno a mano tirato, e lo sguardo fisso sullo specchietto retrovisore, dove si stagliano le spoglie di un passato cupo, la cui ombra si estende fino a offuscare il presente<sup>84</sup>.

Questo significa che sono presenti due spinte opposte che portano il nostro paese in una situazione di stasi.

Per quanto riguarda l'ambito dell'arte contemporanea, la situazione non cambia, nonostante siano nati numerosi musei e gallerie di arte contemporanea negli ultimi anni. Come ribadisce Adriana Polveroni in *This is so Contemporary!*:

[...] tale scenario, piuttosto precario se paragonato a quello internazionale, risente di alcune carenze dovute all'identità, e in parte visibilità, ancora incerte dei luoghi stessi (politiche culturali non sempre coerenti, scarsità del pubblico, difficoltà di edificare collezioni degne di questo nome e scarsa o spuria risonanza sui media) che penalizzano il radicamento e lo sviluppo della realtà contemporanea faticosamente maturata in questi ultimi anni<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> I. Bonacossa, *La rete dell'arte italiana*, in *EXIT: Nuove geografie della creatività italiana*, cat. (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 21 settembre 2002-6 gennaio 2003), a cura di F. Bonami, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pp. 14-16, qui p.14.

<sup>84</sup> M. Gioni, *Controcampo. A due voci*, in *EXIT: Nuove geografie della creatività italiana*, cit., pp. 22-24, qui p. 22.

<sup>85</sup> A. Polveroni, *This is Contemporary! Come cambiano I musei d'arte contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2010, p.8.

Infatti, un riconoscimento a livello internazionale si è ottenuto con i movimenti dell'Arte Povera e la Transavanguardia, ma in seguito il ricambio generazionale è stato molto lento e non ha permesso di proseguire con una certa costanza il cammino intrapreso. Il problema che è stato evidenziato è la difficoltà a creare un clima di collaborazione e cooperazione tra gli interlocutori coinvolti nel processo.

L'arte contemporanea italiana è caratterizzata da un rapporto di scambio e di contrasti tra periferia e centralità. Solitamente, si tende a preferire e lavorare solamente sui poli centrali per cercare di allinearsi ad un unico linguaggio anche in chiave internazionale, ignorando però la periferia che si rivela essere spesso il contesto da cui nascono le prime idee per un'avanguardia. Infatti, l'arte contemporanea non ha una sua centralità ben definita in termini di forma e contenuti, ma si contraddistingue per una contaminazione di linguaggi.

L'arte del XX secolo si è concentrata per la maggior parte in alcuni centri maggiori: Milano, Torino, Roma, ma anche Venezia, Bologna o Firenze. Queste città hanno svolto il ruolo di poli culturali attrattori per i creativi delle periferie e la dinamica del rapporto tra i due estremi si è dimostrata un elemento fondamentale nel tessuto culturale artistico contemporaneo<sup>86</sup>.

Mettere in rilievo uno specifico contesto contribuisce a donare un apparato e un'identità artistica ai centri presi in considerazione portandoli a guadagnare, così, una certa visibilità e pregio. Inoltre, in questo modo, si può ottenere una migliore leggibilità e comprensione di una situazione, quale la realtà italiana, che si presenta nella sua difformità e articolazione delle diverse esperienze artistiche presenti sul territorio nazionale. I centri più importanti fungono da attrattori di idee, persone, energie; ma ciò che mette in movimento l'intero sistema sono le relazioni interpersonali che si vengono a stabilire e che determinano la posizione e la presenza di un artista all'interno del panorama artistico nazionale.

Per questo motivo, spesso gli spazi minori, dotati di una capacità espositiva e un'attrattività minore proprio per la scarsità della collezione da presentare, spostano il loro punto di forza sulla relazione con il territorio e sul consolidamento di questo

---

<sup>86</sup> E. Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., p.48.

rapporto grazie a eventi che prevedono un coinvolgimento del pubblico<sup>87</sup> e che sono estranei alla pura pratica espositiva. Questi spazi, perciò, si configurano come luoghi di incontro con le personalità del settore artistico, di attività didattiche per adulti e bambini, rassegne, eventi e progetti speciali che sviluppano tematiche dell'attualità e che pongono le basi per una partecipazione attiva alla vita artistica.

Ciò che si rimarca è che “[...] negli anni Novanta, per un giovane artista [...] la migrazione verso i cosiddetti centri dell'arte contemporanea appariva come una necessità pressoché inevitabile”<sup>88</sup>. Infatti, nei poli maggiori, come Milano, Roma, Torino, era più facile sviluppare le proprie ricerche e dare una svolta alla propria carriera. Oggi, l'ambiente si è modificato, quindi ci si sposta in modo minore grazie ad una presenza capillare di spazi dedicati all'arte a livello locale e alla moltiplicazione degli eventi. In questo modo, un artista può muoversi più agilmente per far conoscere il proprio lavoro e in qualche modo sovvertire il sistema del passato che “era regolato da una gerarchia a senso unico, dove “[...] era la partecipazione a una mostra - storicamente, la Biennale di Venezia - a sancire l'ingresso in un circolo più elevato[...]”<sup>89</sup>. Inoltre, lo spostamento degli artisti avviene per motivazioni personali e individuali per una volontà di ridefinizione di sé stessi e il movimento non è più solo verso il centro, ma anche verso il territorio e le periferie in cui ricercare nuovi stimoli e idee creative.

I contesti e territori urbani sono sempre stati caratterizzati da una produzione culturale, creativa e artistica. Le grandi città si fanno forza perché sono presenti le maggiori opportunità sia per interazioni sociali sia per una circolazione più intensa di idee. Tuttavia, nel corso degli ultimi decenni anche le periferie hanno iniziato a svilupparsi e non essere più considerate solo come zone marginali.

La presenza di sistemi di produzione artistica in un luogo determina la nascita di distretti creativi in cui si genera la creazione e si innescano dei processi di innovazione per stimolare un nuovo approccio verso l'arte e la cultura favorendo la crescita dei contesti urbani sotto diversi punti di vista. Inoltre, le novità portano allo sviluppo di nuove reti sociali che permettono agli artisti di espandere i rapporti tra gli operatori

---

<sup>87</sup> A. Polveroni, *This is Contemporary! Come cambiano i musei d'arte contemporanea*, cit., p.88.

<sup>88</sup> E. De Cecco, *Tre ipotesi per un confronto sul presente*, in *EXIT: Nuove geografie della creatività italiana*, cit., pp. 18-20, qui p. 19.

<sup>89</sup> Ibidem.

del settore offrendo opportunità e possibilità di sperimentare nuove idee, tecniche e ricerche<sup>90</sup>. Sono proprio le interazioni presenti in un sistema che permettono di capire quale sia la sua atmosfera creativa e la vita culturale di un dato luogo e della sua comunità.

Il panorama nazionale, in materia di arte contemporanea, si presentava in uno stato di arretratezza nella seconda metà del Novecento e con quasi nessuno sguardo sull'internazionale. Solo con l'affermarsi dell'Arte Povera che si sviluppa a partire dalla prima metà degli anni Sessanta e della Transavanguardia negli anni Ottanta, il sistema artistico italiano ritorna sulle scene internazionali perché entrambi vengono riconosciuti anche all'estero.

## **2.2 Il contesto artistico torinese**

La Regione Piemonte è un territorio italiano in cui si ha un'attività artistica fervida e una forte presenza di centri in grado di interagire con il sistema di istituzioni presenti.

In particolare, Torino negli ultimi anni è stata una delle maggiori città in cui la cultura è divenuta un elemento rilevante per il rinnovamento del suo tessuto urbano. Infatti, è la città italiana che più ha cercato di innovare la propria immagine per sostenere la deindustrializzazione tramite l'arte grazie alla presenza e l'intervento nel territorio di diversi attori. L'identità della città è fortemente legata all'arte contemporanea e il suo aspetto si è evoluto nel corso degli anni osservando la creazione artistica ampliarsi profondamente incentivata dalla volontà di porsi ai vertici dei luoghi e della circolazione di produzione contemporanea. Il successo del sistema torinese rappresenta, oltre all'aspetto artistico, anche un modello di crescita culturale, economica e sociale in cui rileva la capacità di dare spazio e luogo alla creatività<sup>91</sup>.

Il settore dell'arte contemporanea è quello in cui maggiormente si può investire se si cercano degli obiettivi che richiedono innovazione e carattere creativo con il fine di migliorare il dialogo e il rapporto tra personalità coinvolte per incrementare nuove

---

<sup>90</sup> E. Bertacchini, G. Pazzola, *Torino Creativa. I Centri Indipendenti di Produzione Culturale sul territorio torinese*, Torino, GAI Editore, 2015, p. 25.

<sup>91</sup> Torino Internazionale, Università IULM, *Arte contemporanea a Torino. Rapporto 2010*, Torino, Umberto Allemandi, 2011, p. 5.



forme di aggregazione sociale. Nel contesto internazionale, il sistema dell'arte si è evoluto strutturalmente, e continua a farlo anche oggi, guardando verso ambiti prima non considerati come quello economico e sociale. Il fenomeno della globalizzazione è entrato ormai da anni anche nel settore artistico, infatti ora non si tratta solo di pochi centri, ma varie città e poli con una certa capacità attrattiva sia per artisti sia personalità e figure del settore.

Il legame con l'arte contemporanea per Torino inizia a svilupparsi negli anni Cinquanta e continua fino ai nostri giorni con svariate iniziative, eventi e istituzioni che nel tempo sono nate e hanno reso possibile questo rapporto con l'intero territorio torinese e non solo. I rapporti si sono alternati in fasi in cui erano presenti momenti frenetici e in cui l'energia creativa era ai massimi livelli e momenti più bui rispetto ai periodi precedenti. La situazione odierna vede, rispetto al passato in cui agivano principalmente attori privati che favorivano una creazione artistica intensa, una sinergia tra intervento pubblico e privato per una collaborazione che ha incoraggiato lo sviluppo di una rete sociale efficace ed efficiente per il supporto all'arte contemporanea<sup>92</sup>.

Le istituzioni che collaborano, oltre alla Regione Piemonte e al Comune di Torino, sono le maggiori istituzioni finanziarie cittadine in aggiunta ad alcuni collezionisti che intervengono direttamente nel processo. Questa specificità nel sostegno integrato del settore pubblico e privato è la strategia che ha reso il contesto torinese e piemontese un laboratorio in cui sperimentare nuove idee. Le soluzioni finanziarie alternative ricercate in materia culturale si sono avvalse della fitta rete distribuita nel territorio che ha visto la frequentazione dell'arte contemporanea divenire un'abitudine<sup>93</sup>.

La nascita del Castello di Rivoli nel 1984, come primo museo d'arte contemporanea in Italia, ha sicuramente favorito a porre il territorio in un'ottica di considerazione per il panorama internazionale; ciò ha contribuito ad avvicinare gli enti finanziatori al panorama creativo contemporaneo instaurando, così, un legame che ad oggi si dimostra fortemente intrinseco al sistema culturale stesso e fonte di sostegno anche in

---

<sup>92</sup> E. del Drago, *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. de Luca, F. Gennari Sartori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp. 175-181, qui p.175.

<sup>93</sup> A. Polveroni, *This is Contemporary! Come cambiano I musei d'arte contemporanea*, cit., p. 109.

ambiti differenti da quelli puramente artistici come, ad esempio, le politiche territoriali che comprendono la produzione artistica come uno strumento per il fine voluto<sup>94</sup>.

Inoltre, la vera rivoluzione di Rivoli è stata il suo modello gestionale, in quanto si tratta del primo caso di gestione mista tra pubblico e privato per un museo. Si ha a che fare con un'istituzione che gode dei privilegi di entrambi i settori per evitarne le debolezze e usufruire, invece, dei loro punti di forza<sup>95</sup>.

Prima della nascita del Castello di Rivoli, la realtà che a Torino dedicava spazio all'arte più recente era la Galleria civica d'Arte Moderna. Inoltre, le due istituzioni negli anni hanno avviato una fitta collaborazione grazie anche all'intervento di una fondazione privata, la Fondazione CRT, che proponeva un programma di sostegno sia nella gestione delle opere sia nell'organizzazione di mostre per le opere moderne e contemporanee.

La Fondazione CRT, quindi, aiuta nei finanziamenti affiancata da un'altra istituzione molto attiva nel territorio, la Compagnia di San Paolo. Quest'ultima è un ente senza fini di lucro che si occupa di perseguire finalità di interesse pubblico e di utilità sociale cooperando e collaborando con le istituzioni. Preoccuparsi delle politiche sociali e cercare nel settore artistico un mezzo per trovare una soluzione alla rigenerazione urbana è ciò che caratterizza la città di Torino e, per tale ragione, si è trovata in una posizione di avanguardia e in primo piano innanzitutto a livello locale, poi nazionale e internazionale<sup>96</sup>.

La produzione artistica è portatrice di una pluralità di significati che dovrebbe favorire la comunicazione tra i vari interlocutori, pubblici e privati così come la comunità in cui si è deciso di intervenire e gli organi addetti alla progettazione. La gestione mista testata negli spazi museali della città viene applicata anche nei progetti di valorizzazione delle aree urbane degradate con l'obiettivo di aumentare l'aggregazione sociale attraverso interventi specifici grazie ad opere *site specific*.

Il contemporaneo a Torino viene declinato in vari ambiti della produzione artistica. Oltre al legame con l'Arte Povera, la città ha avviato un progetto per rinnovare la propria immagine in seguito al periodo di pura industrializzazione. Per questo il Comune ha puntato tutto sul settore creativo grazie alla ricca presenza di spazi

---

<sup>94</sup> E. del Drago, *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, cit., p.175.

<sup>95</sup> Ivi, p.176.

<sup>96</sup> Ivi, p.179.

espositivi privati, pubblici e indipendenti che si sono dimostrati disponibili a fornire il proprio appoggio al progetto.

In sintesi, ciò che ha permesso a Torino di affermarsi come centro della contemporaneità è stato un insieme di condizioni che si sono allineate e hanno permesso di far emergere la realtà torinese. Uno dei fattori del mutamento che più ha influito è stato il ruolo del collezionismo, che in questo contesto ha sempre goduto di una certa considerazione, e inoltre, a metà degli anni Novanta inizia ad affacciarsi al contemporaneo contribuendo a spostare le prospettive verso nuovi interessi<sup>97</sup>. Iniziano, così, a formarsi nuove realtà con lo scopo di sostenere e promuovere gli artisti emergenti offrendo la possibilità di farli accedere alle proprie collezioni.

La presenza di opere d'arte pubblica sancisce il definitivo radicamento nel territorio degli artisti, che in questo modo favoriscono il coinvolgimento di un pubblico sempre più ampio per fungere, così, da polo attrattore per zone cittadine inedite e riscoprire i luoghi. Difatti, le iniziative in questo senso si sono moltiplicate negli anni e un esempio che ha riscosso successo è il progetto delle Luci d'Artista avviato negli anni 1998-1999.

Oltre agli artisti, uno dei punti di forza di Torino è la qualità delle competenze professionali e dei servizi a disposizione. Questo valore è affermato da tutte le personalità e professionalità del settore coinvolte come galleristi, direttori di musei, curatori e critici. Oltre alla qualità, si misura anche l'intensità dell'impegno e delle azioni dei professionisti del tessuto artistico, della critica e della curatela. Misurare tutto questo implica indagare la vivacità del sistema locale riguardo la presenza di opportunità, eventi e interazioni rilevanti per stimare il lavoro creativo. Danilo Eccher, direttore della GAM dal 2009 al 2014, in un'intervista del 2011 sul sistema dell'arte contemporanea a Torino afferma:

Possiede un sistema forte che unisce pubblico e privato, tra musei, fondazioni, ottime gallerie e grande collezionismo, a questo si aggiunge un'Accademia di livello alto. Ma mi riferisco soprattutto ai due musei, la Gam che dirigo e il Castello di Rivoli, che hanno la forza della loro storia e, soprattutto, della loro

---

<sup>97</sup> Torino Internazionale, Università IULM, *Arte Contemporanea a Torino. Rapporto 2010*, cit., p. 80-82.

collezione. Questa consente di operare attingendo al proprio patrimonio e ottenere un considerevole prestigio internazionale<sup>98</sup>.

Torino, rispetto ad altre realtà artistiche italiane, è un ambiente in cui le attività di chi opera nel settore si pongono tra gli obiettivi la promozione dell'arte contemporanea creando dei processi gestionali innovativi<sup>99</sup>. Infatti, si presentano non solo modelli di gestione pubblico-privata, ma anche enti autonomi che racchiudono i musei di proprietà della città di Torino come la Fondazione Torino Musei e modelli in cui è la flessibilità a caratterizzare l'organizzazione e la gestione stessa dell'istituzione.

Gli spazi dedicati al contemporaneo si collocano in edifici di nuova costruzione o in architetture storiche o industriali riadattate che contribuiscono a generare un paesaggio urbano rinnovato e valorizzato dai nuovi interventi realizzati.

Vediamo ora più in dettaglio alcuni passaggi che hanno permesso a Torino di ottenere una posizione di prestigio ricostruendo i maggiori eventi partendo dagli anni Cinquanta per arrivare alla situazione odierna.

### **2.2.2 Gli anni Cinquanta**

Per conoscere le nuove tendenze in circolo in Italia, viene organizzata nel 1947 *Arte italiana d'oggi – Premio Torino*. Contemporaneamente, arrivano a Torino anche le influenze e le ricerche degli artisti romani e milanesi. Gli artisti più giovani, per citarne alcuni Albino Galvano, Filippo Scropo, Carol Rama e Adriano Parisot, sono i rappresentanti di quella che è la stagione astratta torinese che si esaurisce agli inizi degli anni Cinquanta e il cui interesse artistico era connesso alle forme geometriche. Inoltre, sempre nel 1947 veniva aperta la galleria La Nuova Bussola, sotto la direzione di Luigi Carluccio fino al 1955, che presentava e si occupava della divulgazione delle esperienze di artisti europei come Vasilij Kandinskij, Paul Klee e Georges Braque, ma

---

<sup>98</sup> M. Paglieri, *Torino rischia il primato dell'arte contemporanea*, in "La Repubblica", 30 marzo 2011; [https://torino.repubblica.it/cronaca/2011/03/30/news/torino\\_rischia\\_il\\_primato\\_nell\\_arte\\_contemporanea-14298263/](https://torino.repubblica.it/cronaca/2011/03/30/news/torino_rischia_il_primato_nell_arte_contemporanea-14298263/) [ultimo accesso 14 marzo 2021].

<sup>99</sup> L. Parola, *Gli spazi museali*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana*, a cura di Torino Internazionale, Torino, Torino Internazionale, 2004, pp. 27-42, qui p. 29.

non riuscì ad inserire gli artisti torinesi in un contesto più ampio nonostante la loro presenza alle mostre temporanee organizzate dalla galleria<sup>100</sup>.

Torino agli inizi degli anni Cinquanta subisce dei forti cambiamenti perché si converte in città industriale e ha una crescita che segue un progetto di innovazione economica e sociale. La vita artistica e culturale era più riservata e di nicchia e solamente nella seconda metà del decennio la situazione inizia a mutare. Inoltre, il contesto mette in evidenza l'operato delle gallerie, che incidono fortemente nel panorama torinese del tempo vista l'assenza di un museo dedicato all'arte contemporanea; per cui le nuove tendenze e ricerche nazionali, europee e oltre oceano si diffondono solo attraverso le numerose mostre temporanee organizzate presso le gallerie già presenti in città e in quelle che nascono negli anni man mano che il sistema torinese inizia ad affermarsi.

In seguito alla Seconda Guerra Mondiale Torino, come tutte le grandi città, cerca di risollevarsi dallo spettro del conflitto e il mondo delle arti per risorgere si avvicina alla prospettiva francese oltre confine. In città è ancora molto forte l'influenza di una personalità di grande ascendente, Felice Casorati, che era attiva già nel periodo precedente e che nella vita culturale nazionale e torinese ha un ruolo rilevante.

Vengono ripresi i rapporti con la Francia con l'organizzazione di mostre come *Arte francese oggi*, ma soprattutto con *Francia – Italia*, rassegna della durata di dieci anni tra il 1951 e il 1961 curate da Luigi Carluccio. Questa possibilità favorì ancora la diffusione della pittura e delle influenze dei maestri francesi; in questo modo però, gli artisti torinesi erano carenti di informazioni riguardo gli scenari dell'arte americana emergente e delle avanguardie storiche<sup>101</sup>.

I legami ripresi con l'arte francese sfociano in mostre personali, collettive e collaborazioni con intellettuali d'oltralpe. Torino si candida, quindi, come luogo di divulgazione di idee relative alle sperimentazioni artistiche estere con lo scopo di favorire l'apertura verso nuove mentalità per permettere agli artisti di prendere confidenza con un contesto internazionale. Questa sensibilità dà i suoi frutti con la nuova generazione che viene influenzata dalle diverse tendenze e ricerche, così come

---

<sup>100</sup> M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 35-36.

<sup>101</sup> Ibidem.

le gallerie private iniziano ad imporsi come centro informativo tant'è che sono le prime a portare in Italia e far conoscere le opere di Wols, Bacon e Balthus<sup>102</sup>.

Le nuove tendenze proposte fanno cambiare la prospettiva sull'arte francese con cui Torino si affacciava e con il passare del tempo si ha un progressivo distacco per avvicinarsi agli scenari che provengono, ad esempio, dagli Stati Uniti e che propongono una visione differente del modo di pensare la rappresentazione. Si tratta di una tendenza in atto a livello nazionale e internazionale. Tuttavia, le due prospettive non si escludono a priori, ma a Torino si intrecciano tra loro in una dialettica continua che porta a crescere il dibattito tra astrazione e figurazione. Le due visioni prevedono da un lato una maggiore attenzione verso la forza visiva del gesto artistico per esprimere il dramma dell'esistenza. Dall'altro lato, la seconda prospettiva è quella in cui si pone il focus sulla logica della forma che possiede già tutto in sé e non ha bisogno di entrare in contatto con uno spazio esterno per trovare una propria definizione<sup>103</sup>.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta, lo scenario inizia lentamente a mutare e cominciano ad evidenziarsi i primi segnali di quello che poi si verificherà pienamente negli anni successivi che viene considerato un periodo molto florido per l'arte torinese.

L'Arte Informale, in particolare quella europea, americana e giapponese dal periodo post-bellico veniva promossa da un critico francese, Michel Tapié, che inizia a frequentare Torino dal 1956 e dove si fa promotore di mostre sul tema e nel 1960 fonda l'International Center of Aesthetic Research (ICAR)<sup>104</sup>. Per quanto riguarda le istituzioni museali, invece, è la Galleria Civica d'Arte Moderna che permette un allargamento della divulgazione sulla pratica della produzione e percezione creativa. Inoltre, anche le riviste internazionali, le mostre temporanee e l'attività di critici e galleristi contribuiscono alla comunicazione dei nuovi stili sulla scena artistica.

---

<sup>102</sup> G. Celant, *Una storia*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio- 25 aprile 1993), a cura I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1993, pp. 11-22, qui p.12.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 12-15.

<sup>104</sup> Cfr. A. Minola, *Michel Tapié e l'International Center of Aesthetic Research*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cit., p. 180.

### 2.2.3 Gli anni Sessanta

Negli anni Sessanta Torino si afferma definitivamente come capitale dell'arte contemporanea italiana e un gruppo di giovani artisti, galleristi e critici si associano generando il movimento dell'Arte Povera.

Gli anni Sessanta proseguono con il consolidamento delle esperienze del decennio precedente pur aprendosi a una nuova maniera espressiva dell'azione artistica. Infatti, seppur si tenda a preferire nelle pratiche le tecniche e le materie tradizionali, si trovano alcuni esempi di artisti che nelle loro esperienze sperimentano nuovi materiali finora mai considerati e concentrano la ricerca sul nucleo originario dell'atto artistico. Gli artisti, in questo decennio, sono alla ricerca di un nuovo linguaggio con cui esprimersi e lo trovano negli elementi alla base della produzione artistica come i materiali e il gesto creativo.

Anche negli anni Sessanta manca una politica culturale statale unitaria e il ruolo dei musei che si interessano all'arte contemporanea è sempre marginale. Sono le gallerie, sia private sia in parte pubbliche, a creare una rete di rapporti a livello internazionale e a svolgere attività operative, espositive e occuparsi dell'acquisizione delle opere.

Le gallerie private che nascono a Torino agli inizi degli anni Sessanta saranno i motori dell'intera stagione artistica grazie alle mostre ospitate e alle nuove conoscenze che portano sulla scena culturale. In particolare, era molto attiva la Galleria Galatea che ha ospitato per prima i lavori di Francis Bacon. Ma non solo, qui erano stati esposti anche esponenti della pittura figurativa come Balthus, Francis Bacon, esponenti del Surrealismo con René Magritte, Max Ernst o Dorothea Tanning e dell'Espressionismo con George Grosz, Egon Schiele ed Ernst Ludwig Kirchner<sup>105</sup>.

Aprì poi la Galleria Narciso che si è distinta per la sua attività poliedrica così come determinante risulterà la Galleria Notizie fondata nel 1958 da Luciano Pistoï, critico d'arte e artista di rilievo, che contribuirà all'evoluzione del sistema artistico in corso. Nella sua galleria vengono esposti artisti stranieri e italiani come Wols, Cy Twombly, Asger Jorn, Alberto Burri, Lucio Fontana e gli emergenti Mario Merz, Giulio Paolini e Luciano Fabro. Inoltre, Luciano Pistoï collabora con Michel Tapié e Carla Lonzi<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> I. Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cit., p. 352.

<sup>106</sup> Per approfondire l'opera di Luciano Pistoï si veda: M. Bandini, *Luciano Pistoï: "inseguo un mio disegno"*, Torino, Hopefulmonster, 2008.

Quest'ultima, prima critica d'arte femminista in Italia, occupò una posizione decisiva nel panorama artistico cercando di rendere il rapporto tra critico e artista egualitario in uno scambio reciproco tra i due attori lungo il processo di creazione di un'opera<sup>107</sup>.

Nel 1964 nasce la Galleria Sperone per volontà di Gian Enzo Sperone che propone la Pop Art, il New Dada, ma anche i giovani rappresentanti dell'Arte Povera<sup>108</sup>. Il legame che si instaura tra le gallerie private e Arte Povera funge da strumento di sostegno e supporto per gli artisti. La galleria Sperone si distingue per il maggior numero di artisti presentati ed è proprio grazie alla sua attività, tra la metà degli anni Sessanta fino agli inizi degli anni Settanta, che permette all'Arte Povera di essere riconosciuta a un livello superiore ed entrare nel circuito internazionale.

Altre gallerie presenti sono: la Galleria Gissi, la Galleria il Fauno, Galleria LP220, Galleria Martano e la Galleria Il Punto che ha un filo diretto con la Galleria Sperone<sup>109</sup>.

Le idee ed esperienze che provengono dagli Stati Uniti rendono New York la nuova Parigi creando una linea diretta tra le due città e quindi gli artisti hanno la possibilità di confrontarsi con le ricerche degli americani. Proprio a Torino vengono esposte per la prima volta in Italia nel 1963 le opere di Roy Lichtenstein alla Galleria Il Punto e nel 1965 Andy Warhol alla Galleria Sperone.

Uno degli artisti italiani che funge da connettore tra la nascente nuova arte italiana e le tendenze internazionali più recenti è il torinese Michelangelo Pistoletto, il quale rende possibili dei contatti diretti tra artisti e galleristi. Gian Enzo Sperone spiega: "Ecco, Pistoletto è la chiave di lettura per le mie scelte iniziali, perché attraverso i suoi occhi ho intuito quello che succedeva in America e non ho perso tempo con i problemi locali"<sup>110</sup>.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, si diffonde un nuovo modo di esprimersi che ricorre agli elementi e le materie primarie; sulla base di queste sperimentazioni e

---

<sup>107</sup> Cfr. C. Lonzi, *Autoritratto*, Milano, Et al. /Edizioni, 2010. In questo testo monografico Carla Lonzi raccoglie delle conversazioni avute con gli artisti (Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fonatana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly) mettendo in luce il suo pensiero riguardo la critica artistica.

<sup>108</sup> Per approfondire si veda: A. Minola (a cura di), *Gian Enzo Sperone: Torino, Roma, New York: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

<sup>109</sup> I. Gianelli, *Un'avventura internazionale, Torino e le arti 1950-1970*, cit., pp. 352-353.

<sup>110</sup> G.E. Sperone, intervista di I. Gianelli, in *Un'avventura internazionale, Torino e le arti 1950-1970*, cit., pp. 169-171, qui p.169.



concezioni si svilupperà l'Arte Povera. Torino si impone come punto di riferimento perché è qui che confluiscono le attività e le vicende dei maggiori protagonisti del movimento.

Nel 1966 viene aperta la Galleria Stein fondata da Christian Stein che si impone nel panorama torinese e ben presto diviene una delle realtà più importanti nel sistema. Vi trovano ampio spazio le tendenze degli esponenti dell'Arte Povera, ma la galleria si propone anche come luogo di incontro per coloro che si occupano di arte e cultura<sup>111</sup>.

Tra il 1966 e 1969 viene aperto, per volontà privata, il Deposito d'Arte Presente che è stato uno spazio in cui si è realizzata un'esperienza particolare dove si riunivano galleristi, collezionisti, artisti ed appassionati d'arte. Si trattava di un luogo privo di qualsiasi riferimento museale e libero da ogni decorazione che potesse distrarre l'attenzione dalle opere, oggetti e azioni realizzate in questo spazio. Si impone come un laboratorio creativo in cui oltre alla promozione delle opere degli artisti dell'Arte Povera si organizzano incontri, conferenze e performance teatrali dove come rappresentante era stato nominato dagli artisti Piero Gilardi<sup>112</sup>. Il Deposito d'Arte Presente rappresentava un momento di associazione e sperimentazione rivoluzionario; tuttavia, nel decennio successivo queste innovazioni subirono una momentanea fermata fino ai primi anni Ottanta in cui venne inaugurato il Castello di Rivoli che portò ad una nuova apertura verso nuove proposte e tendenze consolidando la rete di interazioni già presente nei decenni precedenti.

Nella seconda metà del decennio, quindi, i protagonisti dell'ambiente torinese sono proprio i frequentatori del Deposito e i maestri dell'Arte povera. Questi organizzano eventi e spettacoli sperimentali.

L'aspetto della performance interessa anche la pratica espositiva in cui vengono ricercate nuove soluzioni che si riversano nel contesto urbano. Un esempio di ciò è la mostra del 1968 *Con temp l'azione* che vede la partecipazione in contemporanea delle gallerie Sperone, Stein e il Punto che vengono collegate l'una all'altra da un filo rosso posto a centosessanta centimetri di altezza da terra. Inoltre, all'inaugurazione viene fatta rotolare una palla di giornali, *Sfera di giornali* di Michelangelo Pistoletto, da una

---

<sup>111</sup> Per approfondire si veda: B. Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein: una storia dell'arte italiana*, Milano, Electa, 2010.

<sup>112</sup> Per approfondire si veda: R. Lumley, *Deposito D'Arte Presente a Torino*, in "Flash Art", 7, 1968, p. 91. Il documento pubblicato rappresenta una sorta di manifesto del Deposito D'Arte Presente, firmato e sottoscritto da tutti i fondatori.

galleria all'altra mentre nelle vetrine dei negozi che si trovavano nel tragitto veniva attaccato un biglietto e tutta l'azione è stata ripresa per farne un film<sup>113</sup>. Si tratta di un momento decisivo per lo sviluppo futuro dell'Arte Pubblica perché si inizia già a pensare di portare l'arte in spazi altri.

Un particolare da annotare è che a Torino in questo clima di grande fervore culturale, i rinnovamenti artistici non riguardano solo il campo dell'arte, ma sono multidisciplinari. Infatti, le innovazioni coinvolgono anche il cinema, la fotografia, la musica con la figura di Bruno Maderna, il teatro sperimentale con Eugène Ionesco e il Living Theatre ed infine l'aspetto delle performance.

#### **2.2.4 Gli anni Settanta**

Gli anni Settanta rappresentano un momento di transizione. Infatti, la città era cambiata e molti attori dei periodi precedenti si sono allontanati da Torino alla ricerca di nuovi stimoli. A tal proposito, Luciano Pistoï afferma: "Ci parve a un tratto che la città fosse esaurita. Ci furono una serie di coincidenze negative [...] e la chiusura della Galleria Civica. Le città hanno dei cicli"<sup>114</sup>.

Gian Enzo Sperone nel 1972 si sposta a Roma per cui il ruolo che prima occupava sulla scena artistica torinese viene sostituito da nuove gallerie private che vengono aperte, tra le quali due sono dirette da persone che avevano collaborato in precedenza con Gian Enzo Sperone. La prima, fondata nel 1970, è la galleria Multipli, nata per volere di Giorgio Persano, che propone una serie di esposizioni ed installazioni di artisti, tra i quali Mimmo Paladino, futuro esponente della Transavanguardia, Pier Paolo Calzolari e Michelangelo Pistoletto a cui vengono dedicate varie mostre. La seconda, aperta nel 1975 da Tucci Russo, oltre a dedicare lo spazio come di consueto

---

<sup>113</sup> M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, cit., p. 95-96. In aggiunta, per approfondire e vedere l'azione collettiva si guardi il film realizzato da Ugo Nespolo *Buongiorno Michelangelo* (1968).

<sup>114</sup> L. Pistoï, intervista di I. Gianelli, in *Un'avventura internazionale, Torino e le arti 1950-1970*, cit., pp. 165-168, qui p. 168.

agli esponenti poveristi, dedica mostre ai rappresentanti della Transavanguardia e ad artisti stranieri sia europei sia americani<sup>115</sup>.

In questo decennio, si affermano nuove tendenze, alcune delle quali già presenti negli anni Sessanta come l'arte concettuale. Nel 1970, alla Galleria Civica d'Arte Moderna, viene realizzata una mostra dal titolo *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*<sup>116</sup> curata da Germano Celant, che si pone come un momento che segna una sorta di crocevia tra passato e futuro degli scenari dell'arte. Per un verso, la mostra dà riconoscimento al lavoro promozionale fatto da Sperone per l'Arte Povera e si pone anche come una consacrazione delle esperienze relative all'ambito dell'arte concettuale. Dall'altro verso, invece, segue gli scenari politici e ideologici che agli inizi degli anni Settanta ancora risentono delle tensioni e contestazioni del Sessantotto. Infatti, questo decennio è caratterizzato da critiche al sistema dell'arte per cercare una riforma delle prospettive e modi che finora avevano caratterizzato questo mondo.

Fino alla metà del decennio, la Galleria Stein continua nel presentare ed essere un punto di riferimento per la maggior parte degli esponenti dell'Arte Povera, ma inizia a dedicare anche una parte della sua programmazione, se pur marginale, allo sviluppo dell'arte concettuale.

### **2.2.5 Gli anni Ottanta**

Gli anni Ottanta nel panorama italiano sono dominati dalla Transavanguardia. Inoltre, qualcosa inizia a mettersi in movimento nel sistema artistico contemporaneo con la nascita di nuove istituzioni museali dedicate appositamente all'arte contemporanea. Oltre alle strutture pubbliche, nascono delle istituzioni pubblico-private grazie alla partecipazione nella fondazione e gestione da un lato di soggetti come lo Stato, le Regioni, le Province o i Comuni e dall'altro imprese, banche e collezionisti. Una dimostrazione di questo è la nascita del Castello di Rivoli che viene aperto nel 1984 ed è il primo museo italiano dedicato esclusivamente all'arte

---

<sup>115</sup> M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, cit., p. 127.

<sup>116</sup> Per approfondire si veda: *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), a cura di G. Celant, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

contemporanea. La costituzione del museo si dimostra un evento chiave per una svolta nel sistema artistico torinese e in Italia.

A Torino è ancora molto forte l'influenza dell'Arte Povera, però si inizia a dare una prima attenzione alla promozione dell'arte giovanile da parte dei soggetti pubblici. Infatti, vengono organizzati vari eventi a cadenza annuale che si rivelano essere delle iniziative per i giovani artisti per mettersi in vista. Un esempio ne è la rassegna pensata da Francesco Poli all'Unione Culturale Franco Antonicelli nel decennio 1979 - 1989.

Per gli artisti emergenti viene fondato il Centro di Documentazione delle Arti Visive che raccoglie e lascia una documentazione relativa ai loro lavori. Per quanto riguarda il settore pubblico, il Comune di Torino e la Regione Piemonte organizzano delle rassegne per far conoscere i futuri maestri di questo contesto artistico.

L'attenzione ai giovani viene data, in parte, anche nelle gallerie Tucci Russo e Persano, le quali ospitano da metà decennio mostre di personalità emergenti della scena torinese. Tuttavia, per trovare degli spazi a loro dedicati, i giovani artisti si devono rivolgere alla Galleria Franz Paludetto, la Galleria Weber, il Centro Culturale Marginalia, l'Associazione VSV o alcuni eventi come *Nucleare? No Arte* e *Hic Sunt Leones*, che mostrano le tendenze giovanili presenti a Torino<sup>117</sup>.

Le gallerie private, invece, confermano le tendenze che le hanno rese importanti nel sistema già dai decenni precedenti. I nuovi linguaggi neo-figurativisti e neo-pop vengono promossi da Guido Carbone. La sua galleria collabora anche con Corrado Levi, personalità di importanza perché è un sostenitore delle nuove ricerche ed esperienze che si vivevano a New York.

## **2.2.6      Gli anni Novanta**

Negli anni Novanta le tendenze preferite e più diffuse derivano dalle ricerche e dal successo della Transavanguardia che portano molte gallerie d'arte a ripensare le proprie strategie e linee di programmazione.

---

<sup>117</sup> M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, cit., p.177.

Tuttavia, alcune tra queste rimangono ferme nelle loro posizioni e continuano ad essere dei capi saldi nell'esposizione dell'Arte Povera come la Galleria Stein<sup>118</sup>. Sulla stessa linea è la mostra proposta nel 1993 al Castello di Rivoli intitolata *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970* con la quale si ricrea il clima artistico e culturale di quegli anni, che hanno sancito il ruolo di Torino come capitale dell'arte contemporanea a livello nazionale: una dimostrazione di come quel ventennio sia stato un periodo d'oro per la città. In seguito a questa esposizione si assiste, invece, nel 1994 alla prima rassegna<sup>119</sup> del museo sulle nuove tendenze giovanili dell'arte internazionale.

Gli inizi degli anni Novanta segnano un'ulteriore svolta per il Castello di Rivoli perché si conclude la direzione di Rudi Fuchs, il quale dall'apertura del museo aveva occupato la carica di Direttore e viene nominata Ida Gianelli che ne sarà la Direttrice per diciotto anni.

Un'altra novità è la nascita della Fondazione Italiana per la Fotografia fondata nel 1992 da Luisella D'Alessandro, che dà origine a una collezione permanente e offre un servizio di restauro e catalogazione per le stampe fotografiche. La Fondazione è importante per la promozione della Biennale Internazionale di Fotografia, che permette ai fotografi che operano nel territorio di farsi conoscere a livello nazionale e per le sue attività espositive che si contraddistinguono per una grande qualità.

Sempre in questi anni, la programmazione museale pone il suo sguardo sul panorama europeo e gli Stati Uniti; mostrando quindi come ci sia la volontà di allargare i propri orizzonti e di capire le tematiche più interessanti sia tra quelle storiche sia tra quelle di tendenza.

La particolarità del contesto torinese è che i centri dedicati al contemporaneo non sono situati solo nel capoluogo di Regione, ma è possibile incontrarne diffusi per il Piemonte e la maggior parte sono siti di spicco dal punto di vista artistico. Tra questi si trovano due istituzioni d'eccellenza: la prima la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo che apre nel 1997 in provincia di Alba, mentre la seconda è la

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 209.

<sup>119</sup> Il titolo della mostra era *Soggetto Soggetto, una nuova relazione nell'arte di oggi*. Per approfondire si veda: *Soggetto Soggetto: una nuova relazione nell'arte di oggi*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 24 giugno-28 agosto 1994), a cura di F. Pasini, G. Verzotti, Milano, Edizioni Charta, 1994.

Cittadellarte – Fondazione Pistoletto<sup>120</sup> che viene inaugurata nel 1998 a Biella. Quest'ultima in particolare, si presenta come un laboratorio in cui si prevedono forme di partecipazione condivisa nella creazione artistica. Si tratta di uno spazio dedicato non solo all'arte ma a tutti i settori del sapere. La fondazione è anche un'opera di Michelangelo Pistoletto in cui si ha una fusione delle diverse esperienze creative dell'artista.

Ritornando a Torino, gli anni Novanta si caratterizzano anche da uno sviluppo delle pratiche artistiche in ambito sociale e seguendo questa direzione nel 1997 è nato a.titolo, collettivo di storiche, curatrici e critiche d'arte<sup>121</sup> le quali cercavano di promuovere e sensibilizzare l'arte in relazione alle problematiche dello spazio pubblico e quindi il settore del sociale, la politica e la cultura. Il *modus operandi* dell'associazione prevede l'uso dell'arte contemporanea nei luoghi in cui intervenire, coinvolgendo diversi attori come artisti, istituzioni, operatori sociali e cittadini del territorio<sup>122</sup>. Nel 2001 a.titolo si trasforma in organizzazione non profit ed è il rappresentante italiano del progetto *Nuovi Committenti* che si occupa della creazione di opere volute e commissionate dai cittadini per gli spazi lavorativi e gli ambienti di vita.

### **2.2.7 Gli anni Duemila**

Tra la fine degli anni Novanta e gli inizi degli anni Duemila aumentano le installazioni che si occupano del rapporto tra arte e sociale e si caratterizzano per mettere al centro il luogo in cui verranno collocate con lo scopo di interagire con il contesto e i cittadini. La tematica del sociale sarà il fenomeno che prevarrà nelle istituzioni museali, gallerie e organizzazioni e su cui si concentreranno le idee creative. Allo stesso modo, il nuovo millennio concentrerà e dedicherà le sue iniziative ed attività alla produzione giovanile emergente.

---

<sup>120</sup> Per approfondire si veda: Fondazione Pistoletto, *Cittadellarte*, Torino, Fondazione Pistoletto, 1999.

<sup>121</sup> In particolare, si tratta di Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo.

<sup>122</sup> M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, cit., p. 252.

Nel 2003 viene intrapreso un programma di Arte Pubblica e residenze d'artista promosso dalla Provincia di Torino chiamato *Eco e Narciso* curato da Rebecca De Marchi in cui si chiede ai partecipanti al progetto di realizzare opere *site specific* in rapporto con il territorio.

Sul fronte gallerie, si assiste a nuove aperture che contribuiscono ad allargare l'orizzonte dei siti presenti in città. Apre la sede torinese della galleria di Sonia Rosso e quella di Franco Noero. Uno spazio multidisciplinare è Costa Project, il quale rispetto ad altre istituzioni presenta solamente fotografie, installazioni, videoarte o performance pensate e realizzate espressamente per questo sito espositivo<sup>123</sup>.

Il 2002 è l'anno di apertura della sede torinese della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo che tra le mission si pone quella di presentare e dedicare spazio alla giovane arte italiana, ma anche rivolgersi ad un contesto differente più ampio dedicato all'arte internazionale. Oltre a questa istituzione, si ha l'apertura della Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli collocata in una posizione particolare sul tetto dell'edificio storico della FIAT, il Lingotto, con una sede pensata e realizzata da Renzo Piano.

Nello stesso periodo apre anche la Galleria PHOTO & CONTEMPORARY dedicata maggiormente alla fotografia estera di ricerca, al video e alle installazioni. Inoltre, l'impatto delle nuove tecnologie promuove iniziative legate al digitale.

Negli ultimi anni ci sono state altre aperture come Fondazione 107, Cripta 747, Spazio Sansovino, Artintown o NOPX. I nuovi spazi si presentano come centri sperimentali, alcuni dei quali fanno parte di piani di riqualificazione della città. Frequentati sia da giovani creativi sia da professionisti, il cui tratto distintivo è la multidisciplinarietà presente in questi centri in cui ognuno mette a disposizione le proprie capacità e competenze per lo sviluppo comune di progetti<sup>124</sup>.

Per quanto riguarda le istituzioni museali, da un lato il Castello di Rivoli prosegue il percorso intrapreso a fine anni Novanta rivolgendosi all'arte europea e americana dedicando mostre sia ai maestri del settore sia ai giovani emergenti, consolidando la sua immagine e la posizione raggiunta fino ad allora. Dall'altro lato, la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea aveva riaperto nel 1993 cercando di recuperare il tempo perduto rispetto alle tendenze dell'arte contemporanea, ospitando eventi

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 257.

<sup>124</sup> Torino Internazionale, Università IULM, *Arte Contemporanea a Torino. Rapporto 2010*, cit., pp. 86-87.

significativi come *Artecittà, 11 artisti per il Passante Ferroviario di Torino* o il programma *Avvistamenti* che mostra l'impegno e il sostegno della Galleria verso i giovani, a cui viene proposto di esporre per la prima volta in un museo italiano. La GAM punta anche sulla fotografia e la videoarte.

Altre istituzioni che si sono sviluppate sono: il MEF-Museo Ettore Fico nato nel 2014 dedicato all'arte moderna e contemporanea con una levatura internazionale, le OGR-Officine Grandi Riparazioni riaperte nel 2017 dopo la riqualificazione che si strutturano come un ampio spazio multidisciplinare incubatore di innovazione e creatività ed infine il MAU-Museo d'Arte Urbana che si presenta come itinerario allo spazio aperto dei murales e graffiti sugli edifici del quartiere di Borgo Vecchio Campidoglio<sup>125</sup>.

Il Piemonte, in generale, viene riconosciuto come un territorio molto attento alla contemporaneità e questa specificità si attua in varie attività che influiscono sul sistema dell'arte. Ad esempio, nel 2000 si verifica il primo caso di una istituzione ex-bancaria che interviene nel campo dell'arte contemporanea e si tratta della Fondazione CRT che crea la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT<sup>126</sup>, la quale si impone come istituzione che finanzia, sponsorizza e contribuisce alle acquisizioni per la GAM e il Castello di Rivoli. La rivoluzione consiste nel fatto che un'istituzione, che aveva propriamente altri interessi, decide di inserire nel suo organigramma il settore dell'arte contemporanea. Infatti, per tradizione le fondazioni bancarie quando intervenivano nella cultura, il loro impegno era destinato ad attività generali o per lo più in restauri di opere.

A Torino oltre alla Fondazione CRT opera anche la Compagnia di San Paolo, la quale però non è dedicata solamente al contemporaneo. Entrambe le istituzioni assumono un ruolo essenziale nel sistema torinese a livello economico perché assieme ai soggetti pubblici assicurano l'esistenza stessa delle diverse istituzioni culturali.

I primi anni Duemila hanno visto la realizzazione di una iniziativa *BIG*, Biennale Internazionale Arte Giovane, che si occupava dell'organizzazione delle grandi rassegne e del rapporto con il pubblico. Questa manifestazione si poneva come

---

<sup>125</sup> Cfr. R. Cortese (a cura di), *Urban Art. L'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, Torino, ASCT, 2020, pp. 13-21.

<sup>126</sup> Cfr. statuto della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea, [https://fondazioneartecrt.it/wp-content/uploads/2020/11/statuto\\_della\\_fondazione\\_arte\\_CRT.pdf](https://fondazioneartecrt.it/wp-content/uploads/2020/11/statuto_della_fondazione_arte_CRT.pdf) [ultimo accesso 19/03/2021].



obiettivo quello di indagare in profondità il settore dell'arte contemporanea partendo da una domanda di base, per cui ci si chiedeva se l'arte contemporanea potesse essere per tutti o solo per una certa élite. Ecco quindi che, l'iniziativa si contraddistingueva per la presenza dei giovani di varie provenienze culturali per valorizzare gli scambi e le interazioni tra le diverse pratiche artistiche e favorire l'apertura del settore creativo ad altre forme distanti dalle arti come la gastronomia. La manifestazione, tuttavia, non ha riscontrato il successo desiderato per cui dopo qualche edizione non è stata più realizzata.

Come già accennato, il sistema dell'arte in Piemonte non è solo Torino, ma si estende anche alle altre province che forti della posizione assunta dalla Regione nel tempo si attivano in questo decennio con altre attività. Tra queste si ricorda il CeSAC-Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee che si propone di aumentare la fruibilità e la presenza dell'arte contemporanea nella provincia di Cuneo in un territorio più chiuso alle novità proposte.

Per quanto riguarda le fiere, a Torino è presente Artissima che sull'onda del clima che si vive nella città punta sulle novità. La fiera fa parte della Fondazione Torino Musei creata nel 2002 che racchiude le istituzioni museali del Comune in cui è inserita anche la GAM.

Il contesto nel nuovo millennio dona particolare attenzione al mondo dei più giovani con la necessità di mantenere il terreno attivo e promuovere il ricambio generazionale. Si attuano, perciò, una serie di programmi, eventi, rassegne, progetti di documentazione, formazione e supporto sostenuti dagli Assessorati alla Cultura della Regione e del Comune di Torino. In particolare, per citarne alcuni: *Proposte*, *Nuovi Arrivi*, *Arte al muro*, *Farsi Spazio*, *LabOratorio*, *Gemini Muse*, *Movin'up*<sup>127</sup>. L'offerta culturale ha una capillarità diffusa; tuttavia, soffre della mancanza di uno spazio fisso e unico su cui gli artisti emergenti possono contare per comunicare le proprie ricerche. Infatti, oltre a ciò che viene proposto dagli enti istituzionali, sono gli spazi indipendenti fuori dal circuito ufficiale in cui si trovano degli spunti interessanti.

---

<sup>127</sup> G. Bertolino, *Le gallerie e gli artisti*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana*, cit., pp. 43-65, qui p. 61.

Nel 2015 è stata fondata CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia concepito come centro di studio e ricerca per la valorizzazione del patrimonio fotografico e per rafforzare il legame con il sistema territoriale piemontese.

Oltre a questo, a rendere l'atmosfera culturale di Torino vivace e sempre attiva sono i diversi eventi, esposizioni e festival che hanno permesso di sviluppare il clima che si respira in questa città e che si svolgono in autunno, in particolare, nel mese di novembre. Tra questi troviamo: *Art Site Fest*, programma di mostre, incontri e performance nelle residenze storiche e musei piemontesi, *Torino Film Festival*, *la Notte delle Arti Contemporanee*, *Operae-Independent design fair*, *NESXT-Independent Art Festival* e la *Contemporary Art Week* che ha luogo durante la settimana in cui si svolge *Artissima* e propone eventi collaterali (*Paratissima*, *Dreamers*, *DAMA*, *The Others*, *Flashback*, *FLAT*, *ClubToClub*) legati all'arte emergente e ad altre forme di produzione artistica; dall'editoria d'artista alla musica elettronica passando per la moda contemporanea, il design, fiere e progetti indipendenti che offrono prospettive diverse e innovative con la possibilità di generare delle contaminazioni tra le attività creative.

### **2.3 I competitors del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea**

In questa sezione vengono presentate le maggiori istituzioni dedicate all'arte contemporanea che si trovano nella città di Torino e che, di conseguenza, possono essere considerati come spazi competitors al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, il quale non è situato propriamente in città, ma è parte in egual misura del sistema dell'arte di Torino.

Inoltre, è stato istituito un portale digitale, *ContemporaryArt Torino Piemonte*, dedicato all'arte contemporanea in questo territorio che si occupa della pubblicazione di varie informazioni con lo scopo di “dar voce alla rete di professionisti, strutture, musei, enti, gallerie e istituzioni pubbliche che, per la loro qualificata presenza sul territorio, lo rendono tra i principali protagonisti dell'arte contemporanea italiana”<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> <http://www.contemporarytorinopiemonte.it/chi-siamo/> [ultimo accesso il 08/03/2021].

Le strutture riportate si dividono in istituzioni permanenti (Fondazione Merz, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, PAV, GAM) ed eventi temporanei (Luci d'Artista, Artissima e Paratissima).

### **2.3.1 La GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea**

Nel 1860 apre la Galleria Civica d'Arte Moderna che si presenta come il primo museo civico d'Italia. L'edificio attuale è stato inaugurato nel 1959, ma negli anni Ottanta è rimasto chiuso per tredici anni per essere messo in sicurezza e allo stesso tempo ne è stata ampliata l'area espositiva. Oltre alle sale dedicate alla collezione permanente, la struttura è dotata di spazi specifici per le mostre temporanee, per le attività didattiche, così come è presente una biblioteca specializzata e l'archivio fotografico della Fondazione Torino Musei. A partire dall'anno 2000, l'ente viene rinominato in GAM. Nel corso degli anni, prima dell'apertura nel 1984 del Castello di Rivoli, la Galleria Civica era l'unica realtà della città di Torino in cui era possibile trovare e dove venivano presentate al pubblico le novità in ambito artistico.

Nel corso della sua storia sono state acquisite numerose collezioni di notevole importanza e pregio. Le opere dell'Arte Povera provengono dalla donazione Guido ed Ettore De Fornaris<sup>129</sup> o dal Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea di Eugenio Battisti<sup>130</sup>, così come sono fondamentali le acquisizioni avvenute grazie alla Fondazione per l'Arte moderna e Contemporanea CRT, che hanno portato un incremento nella collezione permanente che oggi vanta più di 45.000 opere suddivise in dipinti, sculture, fotografie, disegni ed installazioni. Inoltre, a partire dal 1999 è presente una videoteca con più di duemila titoli tra documentari e pellicole d'artista. La collezione inizia da opere datate dall'Ottocento fino ai nostri giorni concentrandosi

---

<sup>129</sup> R. Maggio Serra, R. Passoni (a cura di), *Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Milano, Fabbri Editori, 1993, p. 53.

<sup>130</sup> Il Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea è stata un'esperienza particolare e innovativa ideata da Eugenio Battisti, il quale dal 1963 ha riunito, a scopo didattico, opere del contesto artistico italiano degli anni Sessanta che venivano donate dagli artisti stessi per fungere da supporto alla didattica e far comprendere sul campo i dibattiti culturali in corso. Per approfondire si veda: *Il Museo Sperimentale di Torino – Arte italiana dagli anni Sessanta nelle collezioni dalla Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 dicembre 1985-10 febbraio 1986), a cura di M. Bandini, Milano, Fabbri Editori, 1985.

per la maggior parte sugli artisti italiani, con una presenza molto forte di esponenti dell'Arte Povera, ma sono presenti anche importanti figure internazionali legate alle avanguardie storiche e alla produzione artistica più recente.

Le opere sono divise su quattro piani e di frequente viene presentato un nuovo ordinamento e allestimento di quest'ultime, per permettere al pubblico di conoscere la vasta ricchezza delle collezioni del museo. In questo modo, viene proposta una rilettura delle opere possedute unendo le collezioni del museo a nuovi lavori. La collezione della GAM consente, quindi, al pubblico di orientarsi nell'ampio panorama di stili, idee e ricerche presenti in campo artistico.

La sede storica è stata chiusa per tredici anni per la messa in sicurezza, mentre agli inizi degli anni Duemila il museo si è ingrandito occupando lo spazio delle ex Officine Grandi Riparazioni dedicato in particolare all'arte del dopoguerra e alle installazioni di grandi dimensioni. Inoltre, dal 2002 la GAM fa parte della Fondazione Torino Musei che si occupa della sua gestione.

Per quanto riguarda la sua politica espositiva, la GAM si pone in un ruolo di mediatore culturale tra un pubblico specializzato dell'arte contemporanea e quello legato, invece, ai grandi eventi e le grandi mostre, offrendo iniziative e rassegne che spaziano tra l'arte moderna e la contemporaneità<sup>131</sup> creando un continuo rinvio tra le riflessioni attuali che interessano il mondo dell'arte e le opere storiche possedute dal museo. Inoltre, il museo si caratterizza per il suo pensarsi come uno spazio aperto e pubblico, per cui la galleria si dota di un'arena esterna in cui possono essere organizzati concerti, performance e altre attività a scopo formativo e educativo. Infatti, affiancare alla pratica espositiva eventi alternativi permette di avvicinare il pubblico agli artisti iniziando una probabile propensione a frequentare il mondo dell'arte e in questo caso specifico il contemporaneo.

Tra la GAM e il Castello di Rivoli è attivo un accordo di collaborazione che concede alle due istituzioni di organizzare mostre, eventi e rassegne in comune così come permette il prestito temporaneo delle opere delle reciproche collezioni. Non solo, la cooperazione con altri enti museali non riguarda solo il Castello di Rivoli, ma negli anni ci sono stati rapporti anche con altre istituzioni, per citarne alcuni il MART di Trento e Rovereto, il Centre Pompidou e la Tate Gallery.

---

<sup>131</sup> L. Parola, *Gli spazi museali*, cit., p. 30.

### 2.3.2 La Fondazione Merz

La Fondazione Merz apre nel 2005 a Torino in un edificio ristrutturato che ospitava in precedenza una centrale termica delle Officine Lancia accogliendo le opere della collezione di Mario Merz. La sede si sviluppa su tre piani e un'area esterna. In quindici anni di attività sono state realizzate settanta esposizioni e svariate collaborazioni con realtà internazionali, così come è stato istituito il *Mario Merz Prize* a cadenza biennale, il quale ricerca figure di spicco in ambito artistico e musicale.

L'obiettivo che la Fondazione si pone è quello di contribuire alla conservazione, protezione, tutela e accesso al pubblico. Beatrice Merz, figlia di Mario Merz, riferendosi all'idea di aprire la Fondazione afferma: "Mio padre ha sempre perseguito l'idea di costruire una casa per l'arte. Una casa per gli artisti. Avevamo in mente un luogo di ricerca, di studio, di progettazione e di condivisione"<sup>132</sup>.

Inoltre, è presente un centro di ricerca e studi sull'arte contemporanea, il quale contribuisce alla promozione di rassegne, eventi e progetti espositivi temporanei dedicati specialmente ad artisti internazionali, i quali vengono invitati a creare le opere in rapporto allo spazio e i lavori della collezione Merz. "La Fondazione, nata e sviluppatasi in aperto contrasto al concetto di arte come monumento, ossia immagine della memoria, potente ma statica, interpreta oggi il proprio ruolo di centrale energetica dell'arte"<sup>133</sup>.

La presidentessa della Fondazione è Beatrice Merz, ma oltre alla sua figura è presente un comitato scientifico composto dal responsabile della collezione e degli allestimenti e di figure di spessore appartenenti a varie istituzioni internazionali come la Tate Modern di Londra, dell'Hangar Bicocca di Milano e del New Museum of Contemporary Art di New York. La presenza di figure internazionali all'interno del Board della Fondazione mette in evidenza come quest'ultima attivi collaborazioni esterne per progetti e iniziative che coinvolgono tutte le espressioni e gli aspetti della creatività contemporanea.

---

<sup>132</sup> S. Conta, *I 15 anni della Fondazione Merz. Intervista a Beatrice Merz*, in "Exibart", 29 aprile 2020; <https://www.exibart.com/musei/i-15-anni-della-fondazione-merz-intervista-a-beatrice-merz/>, [ultimo accesso 08/03/2021].

<sup>133</sup> <https://www.fondazionemerz.org/fondazione/>, [ultimo accesso 28/02/2021].

Le esposizioni dedicate alla collezione si generano dalla relazione e interazione con il luogo, inserendosi negli spazi della Fondazione e stabilendo un confronto con i lavori di Mario e della moglie Marisa Merz. Alle mostre si alternano eventi con lavori *site-specific*, lasciando poi dello spazio per i nuovi artisti ricercati nel territorio. Oltre a queste rassegne, vengono organizzate iniziative in varie discipline per permettere un dialogo tra i diversi settori della contemporaneità e della sua cultura, ponendo un occhio di riguardo al territorio per divulgare pratiche, linguaggi e idee a un pubblico di vario genere.

Lo spazio configurandosi come centro di ricerca possiede una biblioteca specializzata in arte moderna e contemporanea e l'Archivio Merz.

### **2.3.3 PAV- Parco d'Arte Vivente**

Il Parco d'Arte Vivente-PAV è un centro d'arte contemporanea sperimentale tra i primi creati in Italia. Ideato da Piero Gilardi, il quale dirige il programma artistico, che dopo le ricerche legate alle tendenze dell'Arte Povera si dedica all'impegno sociale e politico da riportare nelle produzioni artistiche. Il Parco viene inaugurato nel 2008 in una zona urbana industriale ripristinata proprio grazie a questo intervento e dispone di due parti: una esterna e una interna.

Gli obiettivi che il PAV vuole raggiungere sono di affrontare il tema dell'ambiente nel suo rapporto con l'arte e le diverse forme di creatività che si possono ottenere. Il centro si dimostra, pertanto, molto attento al tema dell'ecologia e alla relazione tra arte contemporanea e biotecnologie. Lo spazio *en plein air* è concepito e trova la sua identità caratterizzante in un ambiente destrutturato, ma in costante sviluppo che si descrive “[...] attraverso le interconnessioni che si formano tra piante, animali, persone che generano trasformazioni inaspettate e non determinate a priori dallo spazio in cui vivono”<sup>134</sup>.

Il museo interno ospita e organizza convegni, workshop, seminari, laboratori e attività didattiche con i bambini. L'edificio è stato pensato appositamente per

---

<sup>134</sup> <https://www.museotorino.it/view/s/c56505a9888b42a7b3a66186226e3b73> [ultimo accesso 27/02/2021].

instaurare delle interazioni tra spazio interno ed esterno. In aggiunta, in fase progettuale si è deciso di realizzare un parco che risultasse in continua evoluzione in rapporto con la natura vivente di questo ambiente. Il sistema di attori coinvolti lo rende un luogo di produttività e di sviluppo in continuo mutamento<sup>135</sup>.

Il programma artistico si svolge tramite una serie di installazioni temporanee o permanenti, opere *site-specific* a tema arte vivente e si lavora con materiali di vario genere sia organici sia inorganici. Il parco rappresenta un modello di crescita sostenibile che trova una propria immagine a mano a mano che si generano gli interventi. *Tréfle* di Dominique Gonzalez-Foerster del 2006 è stata la prima opera presentata nel parco<sup>136</sup> quando ancora il sito era in fase di trasformazione.

#### **2.3.4 La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo**

Nel 1995 apre a Guarene d'Alba la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo fondata da Patrizia Sandretto, che si propone come ente privato dedicato esclusivamente alle produzioni artistiche e la cultura di più recente sviluppo.

La Fondazione si basa sulla collezione privata di Patrizia Sandretto. Successivamente, in dialogo con gli artisti, la collezione si arricchisce puntando sulle ricerche stilistiche degli ultimi decenni.

Riguardo al rapporto tra collezione e fondazione Patrizia Sandretto Re Rebaudengo afferma:

[...] collezione e fondazione sono due cose totalmente separate. La collezione rappresenta scelte personali, mentre la Fondazione è uno strumento che ci permette di avere un ruolo più ampio nel mondo dell'arte contemporanea. Attraverso la Fondazione intendiamo promuovere, presentare e diffondere le ricerche di artisti italiani e stranieri [...]<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> <https://www.museotorino.it/view/s/c56505a9888b42a7b3a66186226e3b73> [ultimo accesso 27/02/2021].

<sup>136</sup> <http://parcoartevivente.it/mostre/archivio/mostre-2006/> [ultimo accesso 27/02/2021].

<sup>137</sup> P. Sandretto Re Rebaudengo, intervista di Ida Gianelli, in *Collezionismo a Torino. Le opere di sei collezionisti d'Arte Contemporanea*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 febbraio-21 aprile 1996), a cura di I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1996, p. 71.

La Fondazione si presenta come intermediario a cui appoggiarsi per le strutture internazionali che si occupano di produzione contemporanea, con lo scopo di attivare un circuito che parte dall'arte per spingersi poi verso altri settori come cinema, letteratura, fotografia, design, moda, musica, teatro e architettura, per studiare le tendenze nell'incrocio di linguaggi. Per quanto riguarda la mostra, quest'ultima in Fondazione viene concepita come “ [...] punto di incontro tra artista, curatore e pubblico: è uno spazio riflessivo che, grazie alle opere, dà visibilità all'arte attuale, alle sue prospettive sui temi del presente [...] ”<sup>138</sup>.

Nel 2002 viene aperta la sede torinese che si converte nella sede principale della Fondazione in una struttura costruita appositamente in una zona urbana in rigenerazione da una fase industriale precedente. L'architettura è minimalista, essenziale con un unico ampio spazio pensato per lo specifico fine espositivo di opere e oggetti d'arte contemporanea.

La struttura è riconosciuta anche per le attività ed esperienze educative e di formazione che si sviluppano in ambito nazionale e internazionale, ospitando una Residenza per Giovani Curatori Stranieri, giornate di formazione, seminari e corsi per curatori italiani<sup>139</sup>. Inoltre, dal 2010 è stata inaugurata una rassegna dal titolo *Greater Torino* finalizzata alla promozione di artisti emergenti con residenza a Torino o comunque nati in città.

### **2.3.5 Luci d'Artista**

Luci d'Artista è un evento temporaneo che si configura come un momento di arte pubblica all'interno dei confini della città. La rassegna nasce nel 1998/1999 all'interno dell'ex programma *Novembre Arte Contemporanea* volto a promuovere l'immagine della città di Torino ridisegnando il volto di quest'ultima presentandosi come un museo *en plein air*.

La prima edizione prevedeva delle installazioni luminose, di arredo urbano, progettate appositamente da artisti tutti torinesi di età differenti e poi collocate lungo

---

<sup>138</sup> <https://fsrr.org/info/> [ultimo accesso il 02/03/2021].

<sup>139</sup> <https://fsrr.org/info/> [ultimo accesso il 02/03/2021].



le vie della città durante il periodo natalizio. La seconda edizione nell'anno successivo mostra, invece, un carattere diverso e amplia la partecipazione alla produzione artistica anche agli artisti stranieri. È questa edizione che modifica il carattere della rassegna e gli interventi realizzati assumono una propria autonomia distaccandosi dalla pura illuminazione delle festività natalizie, ma si impone come mostra di installazioni di Arte Pubblica a cadenza periodica.

La manifestazione inizia la settimana in cui si apre la fiera Artissima in congiunzione con altri eventi prevedendo l'accensione di installazioni luminose lungo le vie della città. Per la realizzazione delle installazioni vengono chiamati artisti che elaborano dei progetti relazionandosi con lo spazio pubblico del contesto in cui saranno posizionate. Pur essendo una rassegna temporanea vengono definiti degli obiettivi da raggiungere, che riguardano sia l'internazionalità di ciò che è esposto sia l'aspetto innovativo di design e qualità che le installazioni donano all'ambiente urbano per ottenere un forte impatto scenico.

Alcune delle opere realizzate, però, non hanno un carattere temporaneo, ma sono diventate installazioni permanenti della città di Torino<sup>140</sup>. Tra queste troviamo, ad esempio, *Volo dei numeri* di Mario Merz posizionata sulla Mole Antonelliana e l'opera di Gilberto Zorio situata nel laghetto di Italia '61.

Luci d'Artista ha portato l'arte nello spazio pubblico mostrando come la città abbia una vocazione verso il contemporaneo, dato che il progetto è stato recepito positivamente e perciò Torino ottiene un riconoscimento a livello nazionale ed internazionale per l'impegno dimostrato. Inoltre, grazie alle installazioni della manifestazione, il patrimonio artistico della città si è ampliato.

La rassegna viene promossa dal Comune di Torino con il sostegno della Regione Piemonte, la Fondazione CRT, la Compagnia di San Paolo e la collaborazione del Teatro Regio di Torino per la realizzazione, manutenzione e gestione delle installazioni.

Inoltre, dal 2018 viene promosso anche un programma di incontri e attività offerti al pubblico per favorire l'incontro con le opere. Le iniziative sono proposte dalle istituzioni culturali del Comune di Torino e del territorio in collaborazione con i

---

<sup>140</sup> G. Bertolino, *Le gallerie e gli artisti*, cit., p. 61.

dipartimenti educativi di GAM, Parco d'Arte Vivente, Castello di Rivoli e Fondazione Merz.

Luci d'Artista è la rassegna perfetta per mostrare quanto lo spazio pubblico nell'arte contemporanea abbia assunto un ruolo e una funzione decisivi e influisca non solo sulla resa della produzione artistica, ma anche sulla valorizzazione e la visibilità delle diverse zone della città con lo scopo di rendere gli abitanti del luogo protagonisti dell'intero evento.

### **2.3.6 Il sistema delle fiere: Artissima**

Artissima è la fiera d'Arte Contemporanea di Torino e una tra le più importanti in Italia e nel panorama internazionale. La fiera viene istituita nel 1994 e fin dall'inizio è diretta da giovani critici-curatori come Andrea Bellini e Francesco Manacorda, i quali hanno indirizzato maggiormente il programma verso il contemporaneo aumentandone, così, l'identità caratterizzante. Si pone un'attenzione particolare verso il criterio selettivo delle gallerie chiamate a presenziare per cercare di aumentare la qualità delle opere esposte. Le scelte effettuate in questa direzione sono state apprezzate dal pubblico e la dimostrazione è l'entità dei numeri dei partecipanti e degli affari che è cresciuto notevolmente nel tempo.

L'obiettivo della fiera è proporre le novità della ricerca artistica e rafforzare la propria presenza nell'ambiente e nel mercato internazionale, per sottolineare il carattere culturale della città di Torino, mantenendola sempre al passo con i tempi.

La fiera gode della partecipazione di gallerie da tutto il mondo e nel corso delle edizioni ha sviluppato diverse sezioni. *Main Section* per le gallerie già affermate nella scena artistica contemporanea, *New Entries* che propone le gallerie con meno di cinque anni di attività, *Dialogue/Monologue* per le strutture emergenti o che sperimentano approcci di presentazione delle opere in dialogo tra loro o in sezioni monografiche, *Art Space & Editions* per le gallerie dedicate alle edizioni e multipli d'artista e gli spazi no profit, *Present Future* per gli artisti emergenti, *Back to the Future* che invece presenta gli artisti che hanno fatto la storia dell'arte contemporanea tra il 1960 e il

1999 e infine *Disegni* dedicata alla valorizzazione di questa forma di produzione creativa <sup>141</sup>.

L'importanza di Artissima consiste nella trasmissione e confluenza di idee, tramite un ricco programma culturale di attività e incontri proposti ai professionisti del settore e agli appassionati di arte contemporanea che vi partecipano, avendo così la possibilità di approfondire e scoprire le opere più interessanti. Inoltre, sono stati ideati diversi premi nelle sezioni che vengono assegnati come riconoscimento<sup>142</sup>.

Artissima è promossa dalla Fondazione Torino Musei, di cui fa parte, su iniziativa della Regione Piemonte, della Città e provincia di Torino. La fiera è importante perché nella settimana in cui si svolge, tutta la città, i musei, le gallerie e altri spazi culturali propongono eventi per la valorizzazione dell'arte contemporanea.

A partire dal 2005 viene affiancata da Paratissima, una rassegna che si pone come vetrina di opportunità e iniziative di qualità per chi vuole far dell'arte il proprio lavoro e per chi ha intrapreso da poco il percorso artistico. La manifestazione prevede premi, contest, seminari, attività e incontri per promuovere realtà, enti, strutture e aziende del mondo no-profit. Tra le iniziative si programma di realizzare esposizioni temporanee diffuse nel territorio cittadino in strutture e sedi di istituzioni che partecipano al progetto; oppure l'opportunità di creare delle opere *site specific* su tematiche specifiche. Lo scopo è ampliare le possibilità di creare incontri e/o avvicinare il pubblico al mondo dell'arte<sup>143</sup> e portare all'acquisto di opere a prezzi accessibili.

Paratissima si presenta come evento ibrido in cui si cerca di dare spazio alla produttività artistica in tutte le sue forme e allo stesso tempo di espandere la visibilità per indurre curiosità nel pubblico per permettere ad artisti di trovare un supporto da parte delle gallerie a cui appoggiarsi. Infatti, la caratteristica comune degli artisti partecipanti è quella di non essere figure ancora inserite nel circolo ufficiale dell'arte o essere delle personalità affermate nel settore che però vogliono scoprire nuovi contesti e forme creativi. L'evento ha una durata di cinque giorni con una presenza

---

<sup>141</sup> Cfr. <https://www.artissima.art/about/> [ultimo accesso il 11/03/2021].

<sup>142</sup> I premi assegnati nell'edizione 2020 sono stati: Premio Illy Present Future, Premio Sardi per l'Arte Back to the Future (ora Premio Carol Rama), Premio Ettore e Ines Fico, Premio Tosetti Value per la fotografia e Premio FPT for Sustainable Art.

<sup>143</sup> [https://paratissima.it/wp-content/uploads/2020/06/PRESENTAZIONE\\_05\\_2020-min.pdf](https://paratissima.it/wp-content/uploads/2020/06/PRESENTAZIONE_05_2020-min.pdf) [ultimo accesso il 10/03/2021].

internazionale di artisti. Negli anni Paratissima si è diffusa anche in altre città italiane come Bologna e Milano.

## Capitolo III

### Lo spazio espositivo del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

#### 3.1. Da Residenza Sabauda a Museo d'Arte Contemporanea

Nel 1984 apre al pubblico il Castello di Rivoli, primo museo italiano dedicato esclusivamente all'arte contemporanea. La sua storia, però, percorre vari secoli. In origine, lo spazio doveva essere una reggia voluta da re Vittorio Amedeo II di Savoia, che si inseriva all'interno di un progetto molto ambizioso per ammodernare l'edificio del castello, già presente a Rivoli, da quando il casato sabauda decise di installarsi in questo territorio nel XI secolo<sup>144</sup>. La struttura nel corso dei secoli ha subito diverse modifiche che sono state di volta in volta inglobate nelle successive costruzioni. Da edificio medievale si trasforma in fortezza difensiva per convertirsi poi in residenza di caccia una volta che la famiglia Savoia decide di spostarsi a Torino.

Il complesso museale attuale deriva da un progetto incompiuto dell'architetto Filippo Juvarra che vi lavorò dal 1718 fino al 1734, anno in cui i lavori di costruzione vennero fermati. Il suo progetto prevedeva la costruzione di due grandi ali laterali simmetriche poste accanto al corpo centrale del castello già esistente.

Il restauro, dopo un'entusiasta iniziale, si bloccò a causa dei costi eccessivi degli interventi e delle materie prime. Nel momento dell'interruzione del cantiere erano stati sistemati e migliorati solo in parte gli ambienti interni del castello; mentre era iniziata la demolizione della Manica Lunga, ovvero la pinacoteca voluta da Carlo Emanuele I nel Seicento, che proprio grazie al blocco dei lavori si risparmiò dalla distruzione. Inoltre, era stato realizzato solamente uno dei due corpi laterali. Tuttavia, quest'ultimo aveva la testata non terminata e scollegata dal corpo centrale perché, nell'area di transito verso la parte centrale, erano stati costruiti solo i pilastri e gli archi senza riuscire a completarne la copertura. L'arresto del cantiere juvarriano ha sancito, quindi, la forma precisa di ciò che si vede oggi, ovvero una residenza divisa in due parti: da un lato la Manica Lunga e dall'altro lato il Castello.

---

<sup>144</sup> A. Bruno, *Da Castello a museo. Le due vite del Castello di Rivoli*, in *Il Castello di Rivoli*, a cura di A. Bruno, I. Gianelli, C. Bertolotto, Torino, Umberto Allemandi, 2007, pp. 5-21, qui p. 5.

Successivamente, altri Principi della casata hanno tentato di riprendere i progetti dell'architetto Juvarra per completare il programma di recupero. Tra questi si segnalano gli interventi di Carlo Randoni tra la fine del Settecento e inizio Ottocento.

Tuttavia, il mantenimento della struttura era troppo dispendioso, in più nel tempo c'è stato un graduale distacco dalla residenza che ha determinato l'inizio di un periodo di progressivo stato di rovina e abbandono. Questa situazione si è aggravata perché sia nell'Ottocento sia nei primi decenni del Novecento, il Castello è stato sede di truppe militari che hanno contribuito ad una graduale usura strutturale e alle progressive spoliazioni degli oggetti, degli arredi e del patrimonio artistico presente nella dimora<sup>145</sup>.

Il Castello è stato acquistato dal Comune di Rivoli nel 1883 per una piccola somma dagli eredi del casato sabauda, ma non è stato sottoposto a nessun tipo di intervento, per cui il processo di degrado è continuato anche a causa degli eventi bellici del Novecento. In particolare, durante la Seconda guerra mondiale, parte dell'edificio è stato colpito da spezzoni incendiari di ordigni bellici.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, però, a causa delle gravi criticità strutturali di cui soffriva l'edificio, la Regione Piemonte e la Soprintendenza hanno deciso di intervenire e trasformare la residenza, sfruttando le architetture presenti e lo spazio della Manica Lunga, in museo d'arte contemporanea. Per il recupero totale dell'intero complesso ci volle circa una decina d'anni di lavori. L'intento del museo fin dalla nascita è quello di essere una realtà museale non solo italiana, ma aperta all'estero per entrare nel circuito internazionale.

In un articolo de "La Stampa" del 1981 si legge:

Così Rivoli, la reggia mancata diventerà luogo di sperimentazione museale. Un museo-non museo, nel senso che non sarà un magazzino di opere cristallizzate in una malinconica passività, ma il tentativo di completare l'itinerario della creazione artistica con una leggibilità ottimale dell'opera<sup>146</sup>.

Il progetto di restauro è stato affidato all'architetto Andrea Bruno che si è occupato della realizzazione dell'intero intervento sfruttando gli elementi esistenti, con lo scopo

---

<sup>145</sup> M. G. Cerri, *La storia*, in *la Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 147-150, qui p. 149.

<sup>146</sup> A. Venturi, *Un museo nella reggia mancata*, in "La Stampa", 31 ottobre 1981, p. 3; [La Stampa - Consultazione Archivio \(archiviolaStampa.it\)](http://archiviolaStampa.it) [ultimo accesso 31 marzo 2021].

di creare un dialogo e un contrasto con le componenti contemporanee aggiunte *ex novo*. Mettere in risalto gli interventi del passato permette di evidenziare le varie epoche, sia per conservarne la memoria sia per mostrare la fase di stallo del cantiere di Juvarra, come monito per ricordare che “[...] ciò che non era stato fatto allora non deve essere fatto oggi, ma fissato, protetto ed evidenziato per un dovere di sincerità verso chi si avvicini al castello oggi”<sup>147</sup>.

Gli interventi realizzati dall’architetto Andrea Bruno hanno riguardato principalmente il riassetto e restauro della Manica Lunga, la costruzione della scala sospesa che unisce i piani della Manica Lunga e la chiusura delle strutture rimaste incompiute con lastre di rame per prevenire le infiltrazioni, conservare al meglio l’edificio ed evitare di rovinare le murature. Ma non solo; infatti, il primo intervento è stato il recupero dell’atrio centrale del castello, in cui si è operato per l’eliminazione degli elementi posticci, in condizioni di forte degrado, per riportare alla luce le strutture settecentesche. Inoltre, è proprio questa zona che permette di percepire la frattura tra le due parti dell’edificio, lasciando il complesso come sospeso nel tempo visto che ci sono colonne e pilastri incompiuti che si innalzano verso l’alto (Fig. 1). Il restauro ha voluto evidenziare questo passaggio, per cui oltre a proteggere le strutture con le lastre metalliche, a terra è stata riprodotta la pianta delle sezioni non eseguite seguendo i disegni originali di Juvarra<sup>148</sup> disegnando le posizioni degli elementi irrealizzati.

La Manica Lunga, già nel Seicento, era stata pensata come uno spazio espositivo (Fig. 2). Il recupero di questo ambiente è stato necessario perché le condizioni di degrado erano particolarmente importanti rispetto ad altre parti della residenza; per cui è stato indispensabile intervenire e costruire una copertura del tutto nuova. Quest’ultima è stata sostituita con una struttura metallica moderna a capriate. L’intervento di ripristino ha riportato questo ambiente alla funzione per cui era stato ideato ed è anche la sezione su cui sono stati effettuati i maggiori lavori.

Si tratta di uno spazio ampio che si snoda in un edificio simile ad un lungo corridoio, dove nei lati sono state aperte delle grandi finestre che donano una ritmicità lineare alla dimensione spaziale riempiendo il vuoto che altrimenti dominerebbe l’ambiente.

---

<sup>147</sup> A. Bruno, *Da Castello a museo. Le due vite del Castello di Rivoli*, cit., p. 17.

<sup>148</sup> A. Bruno, *Il restauro*, in *la Collezione*, cit., pp. 151-155, qui p. 152.

Così facendo, si dà corposità, luminosità e volume allo spazio. Inoltre, anche la copertura con le sue volte contribuisce a donare questo risultato permettendo alla luce di entrare e creare degli effetti per dare dinamicità allo spazio (Fig. 3).

La Manica Lunga è composta da tre piani: piano terra, primo piano e secondo piano. Ospita non solo le aree espositive, ma anche servizi accessori e locali destinati ad altre attività culturali e una biblioteca. Il restauro della Manica Lunga segna la rinascita definitiva della struttura e l'inizio della seconda vita dell'intero edificio. Riguardo il restauro della Manica Lunga si legge:

[...] questa ultima fase del recupero offre l'occasione, dopo 300 anni di usi impropri, di riconvertire alla sua funzione primaria l'edificio: 'La pinacoteca di Carlo Emanuele I - dice Andrea Bruno - usualmente definita Manica Lunga, è stata l'occasione per dimostrare che la galleria, forma primigenia del museo, [...], è ancora di grande attualità. Credo che la forma cristallina ed essenziale della Manica Lunga, pensata e costruita per un preciso scopo espositivo, possa suggerire qualche riflessione sugli spazi museografici di oggi<sup>149</sup>.

Gli elementi aggiunti sono compatibili con le architetture esistenti. Gli interventi sono stati eseguiti sempre nel rispetto dei principi della teoria del restauro. Si rispetta la reversibilità intesa non per durare poco nel tempo, ma proprio per rispettare il carattere storico dell'edificio ed evitare di interferire in maniera troppo evidente nel Castello<sup>150</sup>.

Una mancanza fondamentale, però, era un collegamento forte e adeguato a livello verticale. È per questo che viene costruita una scala sospesa che rappresenta un momento importante perché anticipa la relazione tra architettura settecentesca e il contenuto contemporaneo posti in una dialettica continua (Fig. 4). In particolare, la scala, oltre alla sua funzionalità, dimostra tutta la sua modernità sia nei materiali sia nello stile adottato dal restauratore. Quest'ultima si sviluppa esternamente, senza andare ad intaccare il volume originario dell'edificio, a partire dall'unica rampa di gradini in muratura che era stata costruita da Carlo Randoni a fine Settecento, su cui

---

<sup>149</sup> A. Mistrangelo, *Una Manica lunga e bella*, in "La Stampa Sera", 30 gennaio 1992, p.2; [La Stampa - Consultazione Archivio \(archiviolastampa.it\)](#) [ultimo accesso 31 marzo 2021].

<sup>150</sup> A. Bruno, *ARTE&MUSEO*, in *ARTE&ARTE*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio – 31 maggio 1991), a cura di I. Gianelli, Sonzogno, Fabbri Editori, 1991, pp. 175-195, qui p.192.



poi si collegano una serie di rampe metalliche distanziate dalle mura e sospese a dei cavi d'acciaio<sup>151</sup>.

Questo intervento è uno di quelli su cui l'architetto Andrea Bruno ha lavorato di più a livello progettuale. Infatti, il sistema di scale è stato inventato, ma la parte più complicata riguardava la collocazione perché non doveva interferire con le parti dell'edificio già realizzate e soprattutto le integrazioni non potevano essere di fantasia perché avrebbero rovinato il senso di incompiuto che si voleva lasciare all'intero complesso<sup>152</sup>.

Nella parete del Castello che si affaccia sulla Manica Lunga è stato inserito un terrazzino trasparente sospeso nel vuoto da cui è possibile avere una vista sia sulla Manica Lunga<sup>153</sup> sia sull'atrio centrale; mostrando il momento esatto dell'arresto del cantiere di Filippo Juvarra (Fig. 5).

Per quanto riguarda gli ambienti interni, invece, questi erano privi degli arredi, andati persi o distrutti nel tempo così come le decorazioni e gli stucchi. Per questa ragione, gli interni sono stati mantenuti nello stato in cui sono stati trovati per mostrare tutto ciò che resta delle antiche meraviglie. I segni dell'incompiutezza non vengono coperti o completati perché si decide di dare una storicità alla situazione, per cui le decorazioni sono state solo ripulite dai segni del degrado. Solamente in due casi si è proceduto ad un restauro integrale: il pavimento della sala 14 al primo piano su disegno autografo di Juvarra con i materiali e le tecniche da lui indicati e la sala di Carlo Emanuele I restaurata a partire dalle disposizioni di Carlo Randoni di fine Settecento<sup>154</sup>.

Tutte le aggiunte mostrano la loro modernità nelle forme e nei materiali utilizzati e sono realizzate solo con lo scopo di coprire quelle mancanze strutturali necessarie per svolgere la funzione museale.

L'intero complesso non ha bisogno di innovare la sua immagine perché è proprio l'idea di unire il passato e il presente in un'unica struttura a rendere unico il luogo e creare interesse nel pubblico. In un articolo de "La Stampa" si legge: "[...] questo

---

<sup>151</sup> M. G. Cerri, *Il Castello e la Manica Lunga. Storia e restauro*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Skira editore, 2008, pp.17-82, qui p. 49.

<sup>152</sup> A. Bruno, *ARTE&MUSEO*, cit., p.186.

<sup>153</sup> A. Bruno, *Da Castello a museo. Le due vite del Castello di Rivoli*, cit., p. 18.

<sup>154</sup> A. Bruno, *ARTE&MUSEO*, cit., p. 188.

storico edificio che l'arch. Bruno ha definito 'un manuale d'architettura settecentesco unico in Europa' e che, da oggi, vivrà il contrasto definito 'stimolante' e 'provocatorio' fra l'aulico e il modernissimo<sup>155</sup>.

La modifica nella destinazione d'uso dell'edificio, da complesso residenziale a centro per l'arte contemporanea, se da un lato può essere considerata come una trasformazione sostanziale di come viene concepita la struttura, dall'altro lato, invece, mostra una volontà che emerge negli anni Ottanta in Italia con la necessità di avere dei luoghi dedicati al contemporaneo che abbiano un contatto con il territorio e siano attivi nell'ambiente in cui il museo è inserito, con lo scopo di dare origine a un dialogo con il contesto circostante<sup>156</sup>.

Il restauro è iniziato nel 1979 per cui, nel momento dell'inaugurazione nel 1984, gran parte dei lavori non erano ancora stati completati. Infatti, il cantiere restò attivo per una decina d'anni per permettere di ottenere il risultato attuale.

### 3.2. Lo spazio del museo

L'architettura del sito funge da garante per l'identità del museo trattandosi, in questo caso, di un complesso imponente e particolare per contenere le opere. L'unione di antico e contemporaneo in uno stesso ambiente permette al contenuto di esprimersi, confrontarsi e dialogare con il passato in modi e forme sempre diverse.

Andrea Bruno afferma:

Ora contenitore e contenuto sono fissati in un provvisorio durevole, il contemporaneo nell'antico, l'antico è un antico diverso, più efficace e più intenso. Il visitatore si trova coinvolto in un percorso metafisico fatto di suggerimenti - cose fatte ieri, cose fatte oggi - e può intravedere un prolungarsi della contemporaneità<sup>157</sup>.

Lo spazio espositivo è composto da due sezioni. Una prima parte riguarda lo spazio interno del Castello, mentre la seconda è data dalla Manica Lunga. Quest'ultima è stata

---

<sup>155</sup> G. Bisio, *Rivoli, il castello si presenta*, in "La Stampa", 18 dicembre 1984, p. 15; [La Stampa - Consultazione Archivio \(archiviolastampa.it\)](#) [ultimo accesso 31 marzo 2021].

<sup>156</sup> I. Gianelli, *La collezione. Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, in *Il Castello di Rivoli*, cit., pp. 22-24, qui p. 23.

<sup>157</sup> A. Bruno, *ARTE&MUSEO*, cit., p. 176.

aperta al pubblico a partire dal 1999 ed è situata in opposizione all'edificio del Castello.

Entrambi i corpi sono strutturati su tre piani e nell'allestimento attuale la collezione permanente e le opere delle mostre temporanee sono mescolate nelle varie sale lungo i tre piani del Castello.

Per quanto riguarda la Manica Lunga, invece, non si tratta solo di un ambiente per le esposizioni temporanee: al primo piano è presente una caffetteria, al secondo si trova una biblioteca specializzata, diverse sale conferenze, il bookshop del museo, il Dipartimento di Pubblicità e Comunicazione e il terzo piano, invece, è un ambiente espositivo che si snoda per tutta la lunghezza dell'edificio.

Oltre a queste due strutture principali destinate all'attività espositiva, all'interno del complesso Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea è presente un Dipartimento di Educazione, molto attivo e che ha contribuito al successo del museo, e un Teatro per piccoli spettacoli e performance. Un'ulteriore area espositiva è costituita dallo spazio esterno in cui sono collocate alcune opere permanenti.

Dal 2017 fa parte del complesso anche la Collezione Cerruti, che è un polo del museo in cui è raccolta la collezione privata di Francesco Federico Cerruti. Sono presenti più di trecento opere d'arte che coprono il periodo dal Medioevo fino all'arte contemporanea.

Negli ambienti interni del museo i protagonisti sono lo spazio espositivo e la collezione. Sono pochissime o quasi nessuna le opere esposte che sono supportate o necessitano di sistemi di allestimento. Infatti, le installazioni sono inserite nelle sale del Castello senza supporti, per cui entrano in contatto diretto con il contesto espositivo facendo scaturire dei confronti e delle relazioni con gli ambienti in cui sono collocate. In questo modo, il pubblico ha un'esperienza diretta delle opere senza mediazioni esterne e può notare con maggiore attenzione l'interazione tra opera e ambiente espositivo che è il punto forte del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.

In particolare, proprio riguardo questa tematica, Rudi Fuchs afferma:

Alcune delle opere ora al castello [...] se si spostano vengono distrutte perché sono state concepite per le stanze e per le pareti in cui sono adesso. Altre opere [...] potrebbero essere spostate senza distruggere la loro sostanza ma sarebbe difficile trovare spazi così adatti come quelli dove stanno ora. Altri artisti [...]

hanno inventato ‘ensembles’ in dialogo con la stanza, e anche se consistono di opere singole indipendenti, rompere l’insieme sarebbe una perdita<sup>158</sup>.

### 3.3. La collezione permanente nello spazio espositivo interno

In questa analisi, l’obiettivo è quello di osservare in che modo il museo, che è il soggetto che si propone di promuovere e diffondere la conoscenza del mondo dell’arte contemporanea, opera per rendere accessibile al pubblico i contenuti offerti grazie agli strumenti e alla capacità del museo di renderli visibili. Le opere sono espressione di un atto artistico, per cui il visitatore, per poter stabilire una relazione con quest’ultime, deve aver la possibilità di vederle in modo adeguato.

Al momento dell’apertura del museo non esisteva una collezione vera e propria. Nel 1984 era stata organizzata da Rudi Fuchs, primo Direttore del Castello di Rivoli, una mostra di inaugurazione, *Ouverture*<sup>159</sup>, realizzata anche l’anno successivo per supplire alla mancanza di una collezione permanente da presentare al pubblico. Per l’occasione, molte opere esposte erano state create appositamente per gli ambienti del Castello dagli artisti chiamati per la mostra. In aggiunta, questa collezione riuniva personalità artistiche di diverse nazionalità, ma soprattutto permetteva un importante confronto generazionale tra artisti. La collezione, in via di costituzione, si poneva come obiettivo quello di analizzare le tendenze presenti nel panorama artistico. Allo stesso tempo cercava di precorrere anche lo sviluppo futuro delle ricerche degli artisti<sup>160</sup>. In questo modo, avrebbe potuto mostrare l’evoluzione del loro stile e del loro lavoro.

A seguito di queste prime esposizioni, il primo nucleo di collezione permanente inizia a costituirsi tramite acquisizioni di opere direttamente dagli artisti, con alcune donazioni in comodato d’uso per il biennio 1991-1992 da parte di aziende e i prestiti di artisti e collezionisti privati con una scadenza a lungo termine<sup>161</sup>. Inoltre, certe opere

---

<sup>158</sup> R. Fuchs (a cura di), *Ouverture: arte contemporanea*, cat. (Rivoli, Castello di rivoli Museo d’Arte Contemporanea, data), Torino, Allemandi, 1985, p.56.

<sup>159</sup> Cfr.: *Ouverture: arte contemporanea*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di rivoli Museo d’Arte Contemporanea, data), a cura di R. Fuchs, Torino, Allemandi, 1985.

<sup>160</sup> I. Gianelli, *Il luogo delle opere*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, cit., pp. 9-11, qui p.9.

<sup>161</sup> E. del Drago, *Il Castello di Rivoli. Arte, educazione, convivenza*, Roma, Luca Sossella editore, 2002, p. 21.

sono state realizzate appositamente per questo sito espositivo, per cui gli apporti degli artisti si sono rivelati degli ottimi alleati nella formazione della collezione. Ida Gianelli afferma:

La vera strada, comunque, che ha permesso alla nostra collezione, ormai non troppa piccola e composta da opere importanti, di crescere, è stata l'ottima collaborazione avuta con gli artisti. Ci sono davvero venuti sempre in aiuto non solo riducendo i costi, ma anche partecipando attivamente all'acquisto<sup>162</sup>.

Oltre a opere di singoli artisti, il museo si è esposto per l'acquisizione di un gruppo di opere dell'Arte Povera e della Transavanguardia. Quest'ultimi sono i movimenti italiani più noti e affermati a livello internazionale per cui il museo si è esposto per promuovere l'arte contemporanea italiana cercando di ricostruire lo sviluppo storico di entrambi i movimenti. Tuttavia, Ida Gianelli spiega che, durante il suo lavoro come direttrice del museo, ha incontrato delle difficoltà nell'ampliare la collezione di opere legate all'Arte Povera. In particolare, chiarisce:

[...] a livello locale l'attacco all'arte povera sembrava quasi un dovere generalizzato: tutti erano contrari all'acquisizione di arte povera, ritenendo che l'attenzione verso di essa fosse una forma di nepotismo che avrebbe danneggiato gli artisti<sup>163</sup>.

Ma, il sostegno della Fondazione CRT è stato ed è ancora oggi essenziale per permettere all'istituzione di acquistare le opere e svolgere, così, le varie attività culturali proposte al pubblico. Per quanto riguarda la Transavanguardia si fa un ragionamento simile per cercare di poter rappresentare il movimento nel modo migliore con lo scopo di “documentare le fasi storiche italiane che abbiano assunto un rilievo internazionale”<sup>164</sup>.

Quindi, le esposizioni temporanee dei primi anni del museo sono servite per porre le basi per la formazione di una collezione permanente. Quest'ultima si è allargata, in seguito, incorporando le produzioni di quegli artisti sia italiani sia internazionali le cui tendenze, idee e ricerche “fossero in dialogo con le opere già acquisite”<sup>165</sup>, senza dimenticare di dare spazio agli artisti emergenti. Grazie all'intensa attività svolta dal

---

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Ivi, p. 22.

<sup>164</sup> Ivi, p. 23.

<sup>165</sup> I. Gianelli, *Il luogo delle opere*, cit., p.11.

museo in oltre trent'anni, oggi la collezione è composta da opere di più di duecento artisti. Inoltre, grazie alla Compagnia di San Paolo si è formata anche una ricca collezione di video d'artista<sup>166</sup>.

La collezione permanente del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea non è esposta tutta nello stesso momento, ma a cadenza periodica è prevista una rotazione degli artisti presentati nelle diverse sale del Castello.

Negli edifici storici il peso del passato non è invisibile, ma trapela in ogni singolo ambiente delle sale del Castello, per cui un artista è costretto a misurarsi con l'aspetto storico del sito espositivo. Tutto ciò, però, non è percepito negativamente in chi si trova ad esporre in questo contesto perché non sente di dover competere con la storia che si respira nelle stanze dell'edificio; ma da quest'ultima ne trae ispirazione e stimolo<sup>167</sup>. In questo modo, l'artista riesce a fare proprio lo spazio museale e mettere in evidenza nel modo più adeguato le proprie realizzazioni.

Attualmente, la collezione permanente è in mostra con alcuni degli oltre duecento artisti che la compongono e sono distribuiti tra i tre piani dell'edificio del Castello. Inoltre, nell'allestimento attuale, al momento della mia analisi, le sale non sono occupate solamente dalla collezione permanente, ma sono mescolate con le opere delle esposizioni temporanee.

Per sapere quali opere e artisti vi sono collocati è stata presa come punto di riferimento la mappa dei piani del museo dal sito ufficiale. Tuttavia, alcune sale non vengono presentate in quanto attualmente vuote a causa dei lavori per la realizzazione di mostre temporanee che si dovrebbero svolgere in autunno.

Ai fini dell'analisi è stata considerata e studiata solo la collezione permanente visibile nell'attuale allestimento cercando di capire se e in che modo lo spazio espositivo influisce sulla percezione dell'opera d'arte. Inoltre, dall'analisi si è cercato di comprendere se esiste un dialogo tra lo spazio espositivo e le opere qui collocate. In caso affermativo, si è voluto vedere in che modo incide sulla comunicazione e comprensione del messaggio che un artista vuole dare alla sua produzione artistica. La metodologia con cui si è proceduto presenta prima una descrizione dell'opera per esprimere poi un giudizio personale sulla relazione tra spazio espositivo e opera d'arte.

---

<sup>166</sup> Cfr. I. Gianelli, M. Beccaria, *Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea: la collezione video*, Milano, Skira, 2005.

<sup>167</sup> E. del Drago, *Il Castello di Rivoli. Arte, educazione, convivenza*, cit., p. 31.

### 3.3.1. Il primo piano

Il primo piano del Castello è composto dall'atrio e diciassette sale (Fig. 6), numerate progressivamente da 1 a 17. La disposizione delle stanze non prevede un percorso fisso per cui il visitatore è libero di muoversi a suo piacimento e scoprire in che modo sono articolati gli spazi<sup>168</sup>.

La Sala 1 è uno tra gli ambienti che non furono portati a termine durante il cantiere di Juvarra, per cui si presenta come uno spazio bianco privo di decorazioni. In questa stanza troviamo due artisti della collezione permanente: Richard Long e Michelangelo Pistoletto.

Per quanto riguarda Richard Long, qui sono collocate due opere: *Romulus Circle* e *Rivoli Mud Circle* (Fig. 7). La forma del cerchio è stata utilizzata spesso dall'artista nelle sue produzioni ed è intesa come un linguaggio universale, semplice e comprensibile a tutti, sia durante le sue installazioni in ambienti naturali sia in quelle riprodotte nei siti espositivi, come il caso di *Rivoli Mud Circle* che è stato pensato e realizzato espressamente per questo spazio espositivo.

A mio parere, la forma del cerchio e il materiale con cui è realizzata l'opera ricordano una primordialità. In particolare, il fango riporta alla memoria le materie prime da cui si è sviluppata la gestualità dell'uomo. La disposizione delle opere nello spazio espositivo vede la presenza di due cerchi: uno, *Romulus Circle*, a terra formato da blocchi di pietre di tufo del Lazio<sup>169</sup> e l'altro, *Rivoli Mud Circle*, collocato sulla parete della sala, creato dalle impronte delle mani dell'artista che modella il fango direttamente sulla parete<sup>170</sup>.

Tra le due opere si crea un legame. Infatti, *Rivoli Mud Circle* ad un primo sguardo fa percepire come se il materiale che si trova sul pavimento sia scivolato giù dalla parete per disporsi sul pavimento della sala. In questo modo, è come se ci fosse un filo conduttore tra le due parti in dialogo. In questo caso, lo spazio espositivo della sala in cui è inserita l'opera non è neutro, ma viene utilizzato per creare una relazione tra le componenti delle installazioni. Inoltre, il cerchio sulla parete, che ricorda un murales,

---

<sup>168</sup> Guardando la pianta non è segnato un percorso da seguire per cui ho dedotto questa informazione.

<sup>169</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, cit., pp. 83-554, qui pp. 332-334.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

richiama anche la territorialità del materiale con cui è realizzato, dato che si tratta di fango ricavato dal territorio di Rivoli e dell'ambiente circostante.

Per quanto riguarda Michelangelo Pistoletto, in questa sala è esposta la scultura *Persone nere* (Fig. 8). Quest'ultima è una scultura monumentale in poliuretano espanso. Questo materiale per le sue caratteristiche fisiche fa sì che l'intera struttura, nonostante le dimensioni importanti, risulti leggera e facilmente modellabile; per cui Pistoletto gioca con i contrasti tra la dimensione imponente, che ne presuppone una certa pesantezza, e la leggerezza del materiale di composizione<sup>171</sup>.

Nella scultura si scorgono quattro figure che non presentano una superficie levigata, ma hanno solo i volti abbozzati che sporgono verso lo spettatore. L'aspetto rugoso della superficie è dato dai tratti scolpiti dall'artista che gli ha conferito un aspetto non finito.

La scelta della scultura non è casuale: Pistoletto vuole richiamare alla memoria un passato perduto nella forma, mentre cerca di evidenziare uno "stato nascente"<sup>172</sup> nella materia moderna utilizzata.

Inoltre, l'artista riguardo la scultura aggiunge:

Ho assunto la scultura come monumentalità morta, inerte, per metterla in condizione di instabilità, di mancanza di controllo, di peso, di significato, quindi risuscitarla e riviverla nel taglio del presente e l'immobilità del passato [...] Ho avuto occasione di dire che per me dentro una scultura c'è il vuoto, riempito da un'altra scultura un po' come un'anima che ricrea il tempo [...]"<sup>173</sup>.

Le figure creano un movimento verticale verso l'alto essendo sormontate tra loro. Tuttavia, un accenno di dinamicità si trova anche nella rotazione dei corpi in cui si può notare come ci sia un primo gruppo di tre persone rivolto da un lato, mentre la figura più alta si pone in opposizione rispetto al resto. Anche la forma dei corpi, che ricorda un semicerchio, contribuisce a donare il senso del movimento lavorando sulle linee che si generano idealmente guardando l'opera.

Dal punto di vista del rapporto tra spazio espositivo e opera d'arte, la scultura si inserisce bene nel contesto del Castello di Rivoli, giocando con i contrasti tra passato

---

<sup>171</sup> Ivi, p. 434.

<sup>172</sup> G. Verzotti (a cura di), *La Collezione*, in *la Collezione*, cit., pp. 51- 144, qui p. 118.

<sup>173</sup> G. Celant, M. Pistoletto, *Continuum*, in *Pistoletto*, a cura di G. Celant, Milano, Fabbri Editori, 1992, pp. 27-234, qui p. 182.



e modernità, nella forma scelta dall'artista e nel materiale, riprendendo la peculiarità del museo. Inoltre, lo sviluppo verticale porta lo spettatore ad alzare lo sguardo progressivamente ammirando, così, l'ampiezza della sala in cui è inserita. Allo stesso tempo, però, chi osserva alzando lo sguardo incontra i volti che fuoriescono dalla scultura suscitando un certo timore e inquietudine, ritrovandosi a riflettere sul senso che l'artista ha voluto attribuire alla composizione.

La sala successiva è la 4 in cui è presente Sol LeWitt, il quale crea un'installazione ambientale in rapporto con lo spazio espositivo a disposizione. Questa stanza non era stata decorata durante il restauro per cui le pareti e la volta erano completamente bianche, prive di qualsiasi motivo ornamentale. L'artista realizza *Panels and Tower with colours and scribbles* (Pannelli e Torre con colori e scarabocchi) (Fig. 9).

L'artista nella sua arte si dedica alla ricerca sulle strutture e forme geometriche esponendo il suo pensiero in sculture e *Wall Drawing*. Nell'installazione qui presente, LeWitt ci propone uno dei suoi disegni murali e una scultura posta al centro della sala a pianta ettagonale. Sulle pareti dipinge sette grandi rettangoli, ognuno con un colore differente, incorniciati da un bordo nero e con la superficie ricoperta da un intreccio di segni a grafite<sup>174</sup>. Ogni rettangolo si specchia su un lato del poliedro al centro della sala che ne determinano la sua pianta a sette facce. La posizione della scultura è pensata appositamente per invitare il visitatore a muoversi a 360° gradi attorno all'opera e scoprirne tutti i dettagli.

Il poliedro ricorda un po' un monolite. Questa forma richiama le costruzioni primitive in cui si ricorreva alle forme primarie. Dietro l'apparente semplicità di questa struttura, però, si cela un significato nascosto più profondo; per cui è necessario soffermarsi più attentamente sul senso e il modo in cui Lewitt utilizza le strutture elementari.

Nella sala 3 è esposto Nicola De Maria con *Cinque o sei lance spezzate a favore del coraggio e della virtù* (Fig. 10). L'artista, esponente della Transavanguardia, predilige nel suo mondo creativo il colore, le parole e piccoli elementi naturali come fiori, mare, cielo o la luna che si fanno portatori di valori e immagini che si espandono nell'ambiente<sup>175</sup>. L'installazione qui presente esplica al meglio la sua poetica e si

---

<sup>174</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., p. 330.

<sup>175</sup> I. Gianelli, M. Beccaria, *Castello di Rivoli: 20 anni d'Arte Contemporanea*, Milano, Skira, 2005, p. 42.

diffonde nello spazio espositivo fondendosi con esso. Infatti, l'artista dipinge le pareti in sezioni colorate creando un ambiente suggestivo e molto particolare.

Nella sala precedente è esposto Sol LeWitt, il quale propone un lavoro simile a livello visivo nelle pitture murali. Quindi, si potrebbe azzardare una relazione tra le due sale per le tecniche e lo stile utilizzati da entrambi gli artisti. Idealmente è come se non ci fosse uno stacco netto nel passaggio da una sala all'altra.

Il percorso poi continua nella sala 16 dove attualmente lo spazio è occupato solo da opere dell'esposizione temporanea *Espressioni*.

Da qui, si prosegue verso la Sala 15. Anche in quest'ultima, di ampie dimensioni, sono collocate altre opere dell'esposizione temporanea; tuttavia, la stanza, nominata *Sala dei continenti* (Fig. 11), mostra l'impostazione architettonica che le ha donato Juvarra con le decorazioni di fine Settecento realizzate da Carlo Randoni<sup>176</sup>. Nelle lunette angolari della volta sono rappresentati i continenti, mentre al centro della volta è rappresentato un carro del Sole. Inoltre, sono presenti delle figure abbozzate nei riquadri che si alternano tra le lunette.

La Sala 14 o *Sala degli stucchi* (Fig. 12), realizzata su progetto di Juvarra, si presenta come una delle sale più grandi ed eleganti di tutto l'edificio del Castello di Rivoli. La volta è strutturata in quattro lunette angolari che vengono sorrette da delle mensole a volute<sup>177</sup>. Le decorazioni in stucco, da cui deriva il nome della sala, sono elaborate e ricche, rendendo questo ambiente estremamente raffinato. Oltre agli stucchi, anche il resto degli elementi decorativi presenti nella sala, come le cornici delle porte, le nicchie o il camino di marmo donano una certa imponenza allo spazio. Inoltre, da progetto il pavimento sarebbe dovuto essere in marmo variegato adeguato a una sala di rappresentanza. Tuttavia, non fu mai realizzato e quello attuale è stato costruito negli anni Ottanta basandosi proprio sui disegni di Juvarra per cui si tratta di un elemento moderno<sup>178</sup>.

In questa sala è esposto Maurizio Cattelan con due opere del suo repertorio. In particolare, una è tra quelle che più caratterizzano il Castello di Rivoli ovvero *Novecento* (Fig. 13). L'opera consiste in un cavallo imbalsamato legato con un'

---

<sup>176</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, cit., pp. 555-575, qui pp. 563-564.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Ibidem.

imbragatura al soffitto della sala penzolando in aria. Il collo dell'animale è piegato verso il pavimento così come le zampe, che si sono allungate durante il processo di imbalsamatura. In quest'opera il senso che l'artista vuole trasmettere è quello di tensione e angoscia per una situazione o condizione in cui il soggetto, che si trova ad osservare il cavallo appeso, non ha nessuna possibilità di agire, ma è impassibile di fronte a ciò con cui si relaziona<sup>179</sup>. L'opera di Cattelan si presta a diverse interpretazioni perché si impone nello spazio con forza per cui ciascun spettatore avrà una sensazione differente in base al proprio sentire.

Aver inserito l'opera nella sala degli stucchi crea un contrasto tra la raffinatezza dello spazio espositivo che si scontra con la volgarità dell'opera. Con quest'ultima ci si riferisce alla presenza di un elemento naturale che, se pur reso un oggetto artistico, rimane agli occhi di molti visitatori un esemplare di cavallo morto. Infatti, lo spettatore è affascinato dalla ricchezza delle decorazioni del soffitto, ma nell'ammirare la volta incontra il cavallo che si interpone alla visuale come se fosse un elemento di disturbo.

Il contrasto tra sala degli stucchi e cavallo potrebbe essere inquadrato nel dibattito natura-cultura affrontato da Lotman. Nello specifico, Lotman sottolinea:

La cultura è un dispositivo strutturale che elabora informazione. Come la biosfera con l'aiuto dell'energia solare trasforma ciò che è morto in ciò che è vivo, la cultura attingendo alle risorse del mondo circostante, trasforma la non-informazione in informazione<sup>180</sup>.

Se “la cultura può essere definita un organismo”<sup>181</sup> che genera informazioni, significa che ciò che è importante è l'intero sistema che si crea. Il dibattito riguarda il problema dei differenti linguaggi utilizzati. In particolare, l'opposizione natura-cultura si verifica perché il termine naturale si modifica in ogni sistema culturale considerato. Per cui, nel caso del rapporto sala degli stucchi e *Novecento*, non si può guardare il cavallo allo stesso modo con cui lo si guarderebbe in un contesto non museale, ma occorre considerare l'ambiente in cui è inserito e leggerlo utilizzando il linguaggio di quel contesto, in questo caso è il linguaggio artistico.

---

<sup>179</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., pp. 174-175.

<sup>180</sup> J.M. Lotman, *La Semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, p. 176.

<sup>181</sup> Ivi, p. 80.

Inoltre, nel rapporto tra opera d'arte e spazio espositivo si può notare anche la presenza di due spinte opposte: la prima data dal movimento verticale della sala che spinge verso l'alto, mentre la seconda preme verso il basso ed è rappresentata dal cavallo sospeso dall'imbragatura che fa percepire una certa pesantezza. Per di più, questa posizione permette al visitatore di porsi giusto sotto l'opera e percepire in maggior modo un senso di inquietudine e insicurezza dato dal corpo dell'animale che sembra crollarci addosso. Ecco, quindi, che nel fare ciò si attivano dei processi cognitivi che portano lo spettatore a riflettere.

La seconda opera è *Charlie don't surf* (Fig. 14). Con questa installazione si affronta anche il tema della repressione accademica e delle ansie che provoca, le quali vengono ben esplicitate dalle suggestioni che Cattelan crea<sup>182</sup>. L'opera è formata da un manichino di un bambino seduto in un banco di scuola. L'immagine che l'artista ci presenta è quella di uno studente seduto, immobile e disciplinato. Tuttavia, se lo si osserva per bene, si può notare che le sue mani sono trafitte da matite che le bloccano al banco, per cui il bambino è obbligato a restare immobile. Si tratta, quindi, di una stasi illusoria.

L'artista vuole far riflettere lo spettatore sulla cattiveria e la spietatezza dell'uomo, proponendo una condizione esistenziale per cui lo spettatore è impotente e non può far nulla per modificare la situazione se non riflettere.

Le due installazioni di Cattelan presenti in questa sala sono, perciò, in relazione per le idee e le sensazioni che l'artista vuole far percepire al pubblico. Ma le emozioni forti che vengono percepite possono essere in contrasto con l'eleganza e la raffinatezza dello spazio espositivo in cui sono inserite.

Il percorso della visita prosegue nella sala 13 o *Sala degli stemmi* dove, però, è esposta solo la mostra temporanea. Tuttavia, in questa stanza sono presenti dei fregi antichi sulle portefinestre e alla base delle pareti che rendono l'ambiente elegante, anche se in contrasto con le decorazioni della volta di epoca Ottocentesca quando il Castello aveva una funzione militare<sup>183</sup>.

La sala 12, *Atrio o Sala di Bacco e Arianna* (Fig. 15), in origine area di passaggio verso gli appartamenti privati del re e della regina, è uno degli ambienti finiti da

---

<sup>182</sup> N. Spector, *Maurizio Cattelan All*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2011, p. 26.

<sup>183</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, in *la Collezione*, cit., pp. 157-163, qui p.158.

Juvarra. La volta è affrescata con il racconto dell'incontro tra Bacco e Arianna, da cui deriva il nome di questo spazio. Inoltre, la decorazione è ricca in stucchi e nicchie sul lato corto della sala in cui sono collocati dei busti marmorei tutti di epoca settecentesca. Il pavimento originale trova la sua particolarità nel disegno geometrico e nella presenza di tre tipologie di marmo differenti che generano un effetto ottico illusorio di tridimensionalità<sup>184</sup>.

La sala nell'allestimento attuale diventa il sito espositivo per l'opera *Steinway & Sons* di Bertrand Lavier (Fig. 16) e *Maison absolue* di Camille Henrot (Fig. 17).

Bertrand Lavier nella sua produzione artistica cerca di mettere in rilievo come esista uno scollamento tra la realtà degli oggetti artistici e il linguaggio che li definisce, per cui cerca di destrutturare i confini tra i due ambiti.

Il lavoro di Lavier è una complessa riflessione sulle conseguenze di un simile scollamento che lo spinge a creare opere d'arte funzionanti come trappole logiche, dispensatrici di inganni percettivi o come dispositivi per *mises en abîme* del senso. Per fare questo l'artista adotta i più diversi materiali, indifferentemente appartenenti all'ambito dell'artisticità, o più in generale della comunicazione o ancor di più genericamente alla vita quotidiana, quasi a significare con ciò che l'inafferrabilità del reale da parte del linguaggio che lo nomina è un'esperienza che accomuna molto più di quanto non differenzi i diversi ambiti dell'arte e della vita<sup>185</sup>.

Infatti, come avviene nel *ready-made*, Lavier estrae un oggetto di uso comune dal suo contesto di origine per inserirlo in uno spazio artistico. In seguito, tinteggia l'oggetto dello stesso colore degli elementi che lo definiscono con l'obiettivo di ottenere una fusione tra gli elementi e impedire una categorizzazione tra opera d'arte e oggetto non artistico<sup>186</sup>. In *Steinway & Sons* avviene esattamente questo meccanismo; per cui un pianoforte a coda di questa marca viene ricoperto da grandi pennellate nere ben definite.

Nel rapporto con lo spazio espositivo l'opera *Steinway & Sons* è inserita perfettamente nella sala, non solo per i richiami cromatici con il pavimento, ma anche perché di fronte al pianoforte si trovano due grandi nicchie che possono ricordare la

---

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> G. Verzotti, *Îles flottantes. Note sullo statuto dell'oggetto estetico a partire da Bertrand Lavier*, in *Bertrand Lavier*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996-12 gennaio 1997), a cura di I. Gianelli, G. Verzotti, Milano, Edizioni Charta, 1996, pp. 13-20, qui p. 13.

<sup>186</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., p. 322.

platea e i palchetti di un teatro, per cui idealmente si può immaginare un pianista nel mezzo del suo concerto. Tuttavia, per quanto riguarda il messaggio che l'artista vuole comunicare, uno spettatore senza conoscenze pregresse sulla poetica di Lavier rischia di non comprenderne appieno la ricerca e l'analisi dietro al suo gesto artistico.

*Maison absolue* (Casa assoluta, 2019) di Camille Henrot è un'installazione realizzata in onore delle opere che appartengono alla Collezione Cerruti. Quest'ultima è un polo del museo dal 2017 in cui è raccolta la collezione privata di Francesco Federico Cerruti. Sono presenti più di trecento opere d'arte che coprono il periodo dal Medioevo fino all'arte contemporanea. In particolare, Henrot si ispira a un dipinto di Pablo Picasso: *Oiseau sur une branche* (Pablo Picasso, 1913, olio su tela, 33 x 15 cm, Rivoli, Collezione Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte, Deposito a lungo termine Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea).

La scultura realizzata dall'artista, nella sua forma particolare, è sinonimo sia di casa sia di salvadanaio dove vi sono inseriti oggetti che ricordano il dipinto di Picasso assieme ad utensili del quotidiano. L'idea di base della composizione è quella di ottenere un "oggetto totale, non rappresenta la totalità, ma è connesso con l'ambizione un po' infantile dell'avere tutto"<sup>187</sup>.

Per quest'opera non trovo un rapporto stretto con lo spazio espositivo di questa sala, se non nella forma stessa della scultura che può avere una vicinanza con le geometrie del pavimento. Tuttavia, se pensata in dialogo con l'opera di Bertrand Lavier si può azzardare un'analogia pensando come entrambe le opere pur apparendo semplici da un punto di vista fisico, in realtà celano una complessità ideologica nascosta, per cui necessitano una riflessione sul significato.

Dalla Sala 12 poi si prosegue verso le sale 8, 9, 10, 11, 7, 6, 5 e 17 in cui però si dedica spazio alle opere della mostra temporanea *Espressioni*. Tuttavia, alcune tra le sale citate sono rilevanti per le decorazioni degli ambienti interni. La Sala 8 o *Sala delle Gabbie* assieme alle sale 9, 10 e 11 costituiva l'appartamento del re. Il nome della stanza viene dalla presenza nelle decorazioni di gabbie sospese e raffigurazioni di animali, armi, figure vegetali e strumenti che ricordano l'attività della caccia distribuiti

---

<sup>187</sup>Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, *Camille Henrot, Maison Absolue (Casa assoluta, 2019)*, Youtube, 17 maggio 2019, Videoregistrazione, Conferenza stampa di presentazione dell'opera, 12 maggio 2019; <https://www.youtube.com/watch?v=f95v4ig1Ub0&t=62s> [ultimo accesso 14/04/2021].

attorno all'affresco centrale della volta in cui è raffigurata la dea Diana<sup>188</sup>. Inoltre, le pareti sono caratterizzate da cornici con motivi vegetali e floreali.

La Sala 9 o *Sala dei Trofei* è un'anticamera celebrativa dei trionfi del re con la rappresentazione nella volta di scene di battaglia, stemmi e trofei. Le pareti, invece, sono spoglie prive delle antiche stoffe che le ricoprivano.

La Sala 10 o *Sala delle fatiche di Ercole* era la seconda anticamera dell'appartamento privato del re. La volta affrescata si struttura in una scena centrale con Giove e Giunone che consegnano una corona d'alloro a Minerva. Accanto a questo corpo principale vengono raffigurate alcune tra le dodici fatiche di Ercole<sup>189</sup>.

La Sala 11 o *Sala dei putti dormienti* era la camera da letto del sovrano. Nella volta sono raffigurate una serie di figure su uno sfondo in foglie d'oro attorniate da dei puttini. Le pareti presentano una decorazione monocromatica, mentre le cornici delle porte laterali riprendono l'oro della volta.

La Sala 7 o *Sala di Orfeo e delle Menadi* è l'ultimo ambiente prima dell'alloggio privato del re ad essere stato affrescato. In particolare, ripropone il tema a grottesche, mentre nella volta centrale è raffigurato il mito di Orfeo e le Baccanti<sup>190</sup>.

La Sala 5 è un ambiente in cui non sono state realizzate delle decorazioni a causa della sospensione del cantiere di restauro, per cui sia la volta sia le pareti sono solamente ricoperte da una pittura bianca. Nelle sale senza decorazioni ci si trova di fronte ad una sorta di *white cube* in cui lo spazio espositivo dovrebbe essere neutrale senza distrazioni per l'occhio del visitatore.

Per la collezione permanente, in questa sala è esposta la *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto (Fig. 18). L'opera riproduce la statua greca di una Venere inserita tra una montagna disordinata di vestiti in disuso accatastati uno sull'altro senza un ordine preciso. In particolare, è stata rappresentata la Venere Callipigia che simboleggia la memoria; mentre gli indumenti sono espressione della quotidianità del presente, di qualcosa di effimero che non dura nel tempo<sup>191</sup>. Così facendo, Pistoletto cerca di mettere in evidenza gli effetti di un fenomeno tipico della società contemporanea: il consumismo. Il suo interesse principale, in questa scultura, è quello

---

<sup>188</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p.157.

<sup>189</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, cit., p. 559.

<sup>190</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p.157.

<sup>191</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., pp. 433-434.

di generare un dialogo tra presente e passato, cercando una modalità differente di considerare l'arte antica. Per questa ragione, la Venere è girata di spalle verso lo spettatore, ma ha il viso completamente immerso negli stracci ovvero nell'epoca presente<sup>192</sup>.

È presente anche una contrapposizione tra l'ordine classico della statua greca, che ricorda un passato ideale, con il caos e disordine della massa di indumenti. La struttura della composizione, quindi, gioca con le antitesi con l'obiettivo di trasmettere e far percepire allo spettatore la ricerca che l'artista ha effettuato. Invece, per quanto riguarda il rapporto dell'opera con lo spazio espositivo, lo si può rilevare più a un livello concettuale perché si riprende l'aspetto caratterizzante del museo per la presenza di epoche diverse nella relazione tra contenuto e contenitore. Per questo motivo l'opera, inserita in questo contesto, rende più comprensibile il suo portato comunicativo e l'interpretazione desiderata dall'artista.

Le Sale 6 e 17 sono ambienti privi di decorazioni per cui si configurano come spazi bianchi in cui non è presente nessun elemento architettonico o decorativo che si relaziona con le installazioni artistiche.

### **3.3.2. Il secondo piano**

Il secondo piano del Castello è formato da 16 sale numerate in progressione da quelle del primo piano, dalla 18 alla 33 più l'ambiente della Cappella e l'antistante Sagrestia (Fig. 19). Il piano nella maggior parte dei suoi ambienti non è di epoca juvarriana perché nel momento dell'arresto del cantiere non erano state ancora realizzate le decorazioni, per cui le pareti sono principalmente bianche. Fanno eccezione solo alcune sale che sono state ritoccate a fine Settecento e inizio Ottocento.

In questo livello è ospitata principalmente la collezione permanente, ad esclusione delle sale 18, 33 e 32 e 27 che ospitano delle mostre temporanee.

La prima che appare al visitatore è la numero 18 che non presenta decorazioni nelle pareti, mentre la volta è particolare perché mostra per intero la sua struttura. Lo spazio ospita un'esposizione temporanea di Giulio Paolini che si sviluppa anche nelle due

---

<sup>192</sup> Ibidem.



sale successive. La prima è la Sala 33 o *Sala di Carlo Emanuele I*, uno tra gli ambienti restaurati nell'Ottocento. Quest'ultima presenta nelle pareti una struttura di impronta neoclassica in cui si alternano paraste ioniche su cui poggiano dei costoloni in stucco che determinano la forma della volta<sup>193</sup>. Le decorazioni, invece, si sono conservate in modo frammentario, per cui sono presenti solamente alcuni stucchi e stemmi.

La seconda sala è la 32 o *Sala dei concerti*. Anche in questo ampio spazio le decorazioni sono di fine Settecento. Tuttavia, una buona parte non si è conservata. Tutto ciò che rimane dei dipinti della volta sono alcuni ovali sbiaditi al cui interno vi sono riprodotti i busti dei primi conti Savoia. Di una qualità superiore sono i fregi lignei delle cornici delle porte e degli specchi presenti nelle pareti che propongono delle decorazioni intagliate con teste femminili, ghirlande, festoni e trofei d'armi<sup>194</sup>.

La visita prosegue nella sala 28 o *Sala delle corone* interamente dedicata alla collezione permanente con Alighiero Boetti. Tuttavia, le opere sono state rimosse per preparare l'ambiente per le esposizioni temporanee autunnali. Questo ambiente, il primo su cui ha lavorato Juarra, a seguito dell'abbandono ha subito un forte degrado per cui si sono conservati solo dei piccoli frammenti decorativi. La volta non è mai stata affrescata, però si sono conservati gli stucchi originali della fascia che delimita la copertura di epoca juvarriana. Il registro inferiore, di epoca più tarda, presenta motivi vegetali e floreali<sup>195</sup>.

La sala 29 o *Sala degli stucchi* in origine era l'anticamera della camera del figlio del sovrano. È presente un'unica decorazione ovvero una cornice in stucco, da cui deriva il nome di questo ambiente, che ricorda un festone. Agli angoli della sala sono posizionati degli stemmi sempre in stucco che riprendono le iniziali del casato sabauda.

In questa sala trova collocazione Wael Shawky con *Cabaret Crusades: The Secrets of Karbala (Cabaret delle Crociate: i segreti di Karbala)* (Fig. 20). L'opera è una trilogia di lavori che prende spunto da tre film da lui realizzati sul tema delle crociate. In particolare, per questo altorilievo si riferisce al terzo film *The Secrets of Karbala*. Il punto di vista preso in considerazione dall'artista e su cui ha ragionato nella produzione dei suoi lavori è quello arabo che non è mai stato riportato dagli storici

---

<sup>193</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p.163.

<sup>194</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, cit., pp. 573-574.

<sup>195</sup> Ivi, p. 571.

occidentali, ma anzi si è cercato di nascondere o eliminare<sup>196</sup>. L'opera, in rilievo ligneo, mostra l'incontro tra l'imperatore bizantino Alessio I Comneno e il crociato Goffredo di Buglione. Oltre alle due figure principali, l'artista raffigura un insieme di musicisti e portatori di stendardi posti tutti sullo stesso piano assieme alle due figure degli attori protagonisti per non creare distinzioni e dimostrare che il peso storico degli attori è distribuito in egual misura. Inoltre, viene inserito un uomo-uccello, figura mitica che si eleva su tutta l'azione in svolgimento<sup>197</sup>.

In questo caso, non esiste un dialogo diretto tra spazio espositivo e installazione. Semplicemente, a seguito di una mostra personale sull'artista tenutasi nel 2016, si è deciso di inserirla nella collezione permanente mettendo in luce, in questo modo, l'internazionalità del museo che è uno dei punti di forza del Castello di Rivoli. Trattandosi di un ambiente non particolarmente invadente nell'apparato decorativo, la Sala degli stucchi è stata la soluzione ideale per il collocamento del lavoro di Wael Shawky.

La Sala 30 chiamata anche *Gabinetto delle quattro parti del mondo* è uno degli ambienti, come il precedente, dedicato agli appartamenti privati del figlio del re di Savoia. Qui, le decorazioni in stucco alla base della volta si contraddistinguono per pregio, raffinatezza e ricchezza. L'affresco nel corpo centrale è andato perso a causa del degrado. Gli stucchi che rimangono sono stati eseguiti seguendo i disegni di Juvarrà e fanno parte degli interventi terminati durante il suo cantiere. I temi raffigurati, oltre ai motivi ornamentali, sono i simboli del potere, della caccia e gli stemmi di famiglia; mentre negli angoli della sala nell'incrocio tra volta e pareti sono inseriti dei motivi allegorici indicanti le quattro parti del mondo<sup>198</sup>.

In questa sala sono esposte due fotografie di Gabriele Basilico, la cui arte ha come soggetto il paesaggio urbano delle metropoli contemporanee. La sua fotografia, in bianco e nero, cerca di cogliere quelle zone e aree di una città meno panoramiche o conosciute, ma che in realtà mostrano gli aspetti reali della vita quotidiana di

---

<sup>196</sup> Audiovisita del Castello di Rivoli, Sala 29, Wael Shawky; <https://players.brightcove.net/pages/v1/index.html?accountId=745468061001&playerId=default&videoId=6231090300001&autoplay=true> [ultimo accesso 16 aprile 2021].

<sup>197</sup> Cfr. C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria (a cura di), *Wael Shawky*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 3 novembre 2016-5 febbraio 2017), Milano, Skira, 2016.

<sup>198</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p. 162.

quell'ambiente<sup>199</sup>. La dimostrazione del suo modo di vedere lo si ritrova nelle opere qui esposte: *Beirut (Rue Dakar)* (Fig. 21) e *Beirut (Rue Allenby/Fakhry Bay)* (Fig. 22). Entrambe fanno parte di una serie di fotografie scattate durante un reportage del 1991 realizzato assieme ad altre personalità del settore per documentare gli effetti provocati dalla guerra in Libano. Le fotografie dovevano riguardare solo le zone più centrali della città e ne danno un'immagine devastata in cui aleggia un velo di desolazione e malinconia. Quello che colpisce è la forza con cui Basilico riesce a far emergere ciò che rende unico un luogo e che spesso sfugge agli occhi di un visitatore, cercando con il suo approccio di non trasformare la realtà, bensì renderla comprensibile<sup>200</sup>. Gabriele Basilico afferma: “non si trattava di realizzare un reportage o di produrre un inventario, bensì di comporre uno ‘stato delle cose’, un’esperienza diretta del luogo affidata a una libera e personale interpretazione[...]”<sup>201</sup>.

Anche in questo caso, il dialogo con lo spazio espositivo avviene a livello concettuale per il passato del Castello prima del restauro per le cattive condizioni di conservazione delle architetture che potrebbero trovare un parallelo con lo stato degli edifici libanesi a seguito del conflitto. Ma non solo, aver inserito le opere nella sala del cosiddetto *Gabinetto delle quattro parti del mondo* potrebbe mettere in evidenza come lo spazio, che presenta le allegorie di quattro angoli di mondo, voglia far riflettere su dei fatti esteri, confermando ulteriormente la vena internazionale del museo. Dimostrazione che nel mondo attuale si è parte tutti di un contesto globale, per cui l’istituzione museale può farsi portatore di questo messaggio.

La Sala 31 o *Camera da letto del Principe del Piemonte* era il cuore degli appartamenti privati del figlio del sovrano. Nella stanza si rileva un dipinto che occupa la sezione centrale della volta, sempre di epoca juvarriana, con la raffigurazione di Apollo, Flora, Tempo e Abbondanza, allegorie delle quattro stagioni, attorniate da putti e motivi vegetali e floreali<sup>202</sup>. In questa sala attualmente non sono allestite opere che appartengono alla collezione permanente.

Proseguendo nel percorso, si giunge alla Sala 27, *Salotto Cinese* (Fig. 23), a cui si affianca lo spazio della Cappella privata del sovrano. La sala ospita l’esposizione

---

<sup>199</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., pp. 122-123.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> G. Basilico, *Beirut 1991*, in *Gabriele Basilico Beirut 1991 (2003)*, a cura di F. Maggia, G. Basilico, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2003, pp. 33-36, qui p. 33.

<sup>202</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p. 162.

temporanea *Dallo Studio di William Kentridge*. Questo ambiente, decorato a fine Settecento, è particolare, molto preciso nei dettagli e nei soggetti che mettono in evidenza il gusto tipico dell'epoca per l'Oriente da cui deriva il nome della sala. L'insieme decorativo dona un aspetto particolare alla volta perché viene simulato, con l'effetto *trompe-l'oeil*, un tendone aperto verso l'alto e sorretto da colonne che si estendono lungo le pareti della sala<sup>203</sup>. Oltre alla volta, particolarmente dettagliata, sono presenti svariati elementi figurativi, come i paesaggi esotici e le pareti che simulano dei finti drappaggi orientali, che completano l'intero ambiente, il quale è arricchito anche da preziose cornici e dalla pavimentazione lignea originale.

La sala successiva è la numero 19, ambiente incompiuto, che ospita Reinhard Mucha con le opere *Die Verwandlung* (La Metamorfosi) e *Mutterseelenallein* (Solitudine). Le sue opere scultoree nascono ispirandosi agli ambienti interni di un'architettura "per indagare un senso di profonda solitudine e perdita, un senso di lutto del Soggetto che si manifesta attraverso il riferimento agli spazi dell'Uomo"<sup>204</sup>.

Partendo da questo ideale, i suoi lavori vengono realizzati assemblando materiali di recupero con altri nuovi. Inoltre, Mucha pensa a diverse tipologie di installazioni. La prima categoria prevede lo smontaggio dell'opera a fine esposizione, la seconda si basa sulla produzione di sculture in dialogo con il sito espositivo e per l'ultima varietà progetta delle installazioni indipendenti dallo spazio in cui vengono inserite, creando delle grandi vetrine vuote appese al muro che ricordano i sistemi e i supporti impiegati per l'esposizione<sup>205</sup>.

*Die Verwandlung* (La Metamorfosi) (Fig. 24) è un modellino dell'opera *Mutterseelenallein* che vuole approfondire l'idea alla base di quest'ultima opera, mostrando più nel dettaglio i vari apparati di presentazione dell'installazione nel contesto espositivo<sup>206</sup>, con l'obiettivo di migliorare la comprensione del senso dell'opera.

*Mutterseelenallein* (Solitudine) (Fig. 25) è stata creata in occasione di una mostra presso la Galleria Lia Rumma a Napoli nel 1989. Sono state realizzate sedici vetrine,

---

<sup>203</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, cit., p.570.

<sup>204</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p. 364.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Audioguida Castello di Rivoli, Sala 19, Reinhard Mucha; <https://players.brightcove.net/pages/v1/index.html?accountId=745468061001&playerId=default&videoId=6157107013001&autoplay=true> [ultimo accesso 19 aprile 2021].

in materiali differenti come vetro, feltro, legno e alluminio che vengono appese lungo la parte bassa delle pareti e illuminate verticalmente da luci al neon<sup>207</sup>. Al centro di ognuna, ad eccezione di una, è ricavata una nicchia in cui si scorge l'immagine di una sedia. Quest'ultima è una metafora della solitudine e del senso di attesa che caratterizza sia l'oggetto in sé sia la persona.

Inoltre, l'installazione è concepita per svilupparsi ad ogni mostra trasformandosi e arricchendosi tutte le volte di elementi supplementari, i quali vogliono ricordare la permanenza nel luogo precedente. Da Napoli l'installazione si sposta a Francoforte per arrivare a Rivoli. Qui presenta delle componenti aggiuntive. In particolare, a Napoli vengono inserite delle plafoniere e cavi elettrici, a Francoforte il parquet del museo viene impilato al centro della sala e per Rivoli vengono fatte costruire delle lastre in resina che riprendono la pavimentazione della stanza da posizionare nella parte posteriore delle vetrine<sup>208</sup>.

L'installazione di Mucha è esemplare per parlare del rapporto che si instaura tra un'opera e il suo spazio espositivo. Infatti, il dialogo stretto con la sala del Castello di Rivoli è evidente non solo nell'aggiunta di elementi alla scultura riprendendo caratteristiche del luogo, ma la relazione inizia, prima di tutto, a livello progettuale. Questo significa che fin dall'ideazione dell'opera, l'artista pensa che il contatto con il contesto si renderà visibile grazie alle componenti addizionate. Inoltre, anche mostrare i cambiamenti del tempo comunica come l'opera non sia atemporale, ma scandisce la propria storia proprio grazie alle sue evoluzioni.

A livello stilistico, invece, è leggibile fin dal primo sguardo il riferimento a tutti quei supporti che danno forma ad un'esposizione (teche, vetrine, bacheche, etc...), per cui la percezione dello spettatore è quella di trovarsi di fronte ad un oggetto che è allo stesso tempo opera e allestimento.

La sala successiva è la numero 20. Anch'essa come la precedente non presenta decorazioni, le pareti sono bianche e perciò tutta l'attenzione è focalizzata sugli oggetti qui posizionati. In particolare, allo stato attuale lo spazio è dedicato a Giuseppe Penone con *Respira l'ombra*, *Soffi di creta H*, *Pelle di foglie (sguardo a terra)* (Fig. 26). In questo caso, le installazioni non creano nessun tipo di rapporto con il contesto

---

<sup>207</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., pp. 366-367.

<sup>208</sup> *Ibidem*.

espositivo che si dimostra solo per il suo aspetto di contenitore. Ciò nonostante, forse, proprio il fatto di non presentare motivi decorativi, permette allo spettatore di concentrarsi sulle opere e percepire, invece, il dialogo tra le installazioni dell'artista e il filo conduttore che le unisce.

Infatti, le opere qui presentate sono tutte in relazione tra loro perché indagano il legame uomo e natura. In questo modo, essendo posizionate in uno spazio neutro è come se le installazioni creassero un microcosmo chiuso. In questo caso Penone, sfruttando le potenzialità di uno spazio neutro senza interferenze esterne, lascia campo libero alle suggestioni proposte dal rapporto tra le tre installazioni e concentra la sua attenzione sulla capacità di creare un ambiente evocativo di analogie, forme e immagini.

*Soffi di Creta H* fa parte di una serie di opere, tra le più emblematiche nella sua produzione, in cui il concetto di base per la loro creazione è stato ricavato dal mondo mitico, secondo cui il soffio è il principio generatore che dona la vita. Didier Semin afferma:

Lorsqu'on s'en approche, on distingue sur leur flanc l'empreinte en creux d'un corps et de l'intérieur d'une bouche, comme si quelqu'un s'était jeté sur les blocs d'argile pour les éteindre, et comme si la terre avait gardé la trace de cette étreinte. Les *Soffi* sont des ballons de terre cuite qui conservent la marque de celui qui, d'un souffle, leur a donné forme<sup>209</sup>.

Nell'installazione qui esposta Penone riporta questo pensiero per cui il suo obiettivo è di rendere tangibile un elemento di sua natura invisibile immaginando il volume e la forma di un soffio d'aria nel momento in cui avviene l'espiazione. Il risultato che ottiene è simile ad un vaso su cui ha modellato la forma del proprio corpo<sup>210</sup>.

*Respirare l'aria* è un'opera che appartiene a una serie di installazioni di grandi dimensioni in cui l'artista elabora dei percorsi che stimolano i sensi. Si propone un filo conduttore con la serie *Soffi*, per cui in questo caso si passa all'azione opposta all'espiazione ovvero l'inspirazione e, quindi, è l'opera che entra nel corpo nel momento in cui si respira e si percepiscono gli odori<sup>211</sup>. L'installazione è formata da

---

<sup>209</sup> Didier Semin, *Journal de bord d'un voyage nervalien*, in *Respirer l'ombre. Giuseppe Penone*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, pp. 7-11, qui p. 8.

<sup>210</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., pp. 418-421.

<sup>211</sup> Ivi, p. 421.

blocchi di foglie di alloro chiusi da una rete metallica riproducendo una sorta di muro o parete che determina lo spazio della sala. Al centro di una delle pareti di foglie è collocato un polmone bronzeo. Quest'ultimo ha una funzione simbolica assieme all'odore delle foglie che suggeriscono allo spettatore un'immagine evocativa.

La terza opera situata in questa sala è *Pelle di foglie (sguardo a terra)* che segue le ricerche delle opere precedenti continuando ad indagare l'universo vegetale e la sua dialettica con l'uomo. L'installazione è formata da una serie di rami di bronzo spogli, con poche foglie solo alle estremità, intrecciati tra loro che si snoda lungo lo spazio riproducendo una figura che rimembra le pitture murali primitive. Inoltre, la forma fluida e la struttura dell'installazione evocano alla mente degli elementi mitici che suggeriscono dei richiami verso l'età classica, in cui il rapporto tra mitologia e mondo vegetale era particolarmente forte<sup>212</sup>. Inoltre, anche il materiale della scultura, il bronzo, richiama il periodo classico.

La sala 21 o *Sala d'udienza di Maria Beatrice* è l'unico ambiente di tutto il Castello riservato alla figlia dei duchi di Savoia. Nella volta è raffigurato un dipinto, conservato solo parzialmente, di un cielo color pastello in cui si trovano dei puttini affacciati a una finta balaustra, mentre le pareti erano ricoperte da una tappezzeria a motivi floreali andata persa quasi interamente<sup>213</sup>.

La sala 22, *Sala del sorgere del sole*, era la camera da letto della duchessa. Il nome della stanza deriva dalla decorazione dell'affresco della volta che raffigura il momento in cui inizia l'alba. Il registro alla base della volta utilizza effetti ottici e figure in monocromo, creando un gioco illusorio con i contrasti cromatici della volta<sup>214</sup>. In aggiunta, le pareti presentano una struttura lignea elaborata nei fregi decorativi.

Le opere di Gilberto Zorio sono state posizionate in questa sala. Tra le installazioni presenti nella collezione permanente, quelle qui esposte sono: *Tenda*, *Colonna* e *Macchia III*. L'artista, tra i padri dell'Arte Povera, basa le sue ricerche artistiche sull'energia che scaturisce dallo sviluppo di reazioni, sia fisiche sia chimiche, che inducono delle trasformazioni che possono essere governate solo parzialmente e

---

<sup>212</sup> Ibidem.

<sup>213</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p. 159.

<sup>214</sup> Ibidem.

l'artista si pone come spettatore in prima fila di quest'ultime<sup>215</sup>. Quindi, si portano le installazioni a compiere un ciclo in cui si verificano delle evoluzioni che possono essere visibili solo con il passare del tempo e in cui la posizione dell'uomo è centrale per osservare i cambiamenti che avvengono. Nelle sue installazioni Gilberto Zorio cerca di far innescare all'uomo delle reazioni mentali partendo da quello che vede di fronte a sé. Per cui far salire la scultura nello spazio, ad esempio, risponde alla volontà dell'artista di mostrare visibilmente che l'opera fa parte dello spazio dell'immaginazione<sup>216</sup>.

In *Tenda* (Fig. 27) Zorio analizza il passaggio da stato liquido ad aeriforme dell'acqua del mare sancito dai brandelli di sale che sono stesi sul pavimento e sulla parte alta della tela dove Zorio versa dell'acqua ogni volta che l'opera viene esposta. Quest'ultima in poco tempo evapora lasciando così i granelli di sale sulla stoffa e sul pavimento ricordando questo passaggio di stato<sup>217</sup>. Oltre a ciò, l'installazione è formata da tubi metallici su cui viene appoggiato un telo di colore verde, simbolo di un lago salato, in cui avviene la reazione fisica che si staglia di fronte al visitatore volontariamente inserito nel processo. Allo stesso modo, i tubi sono stati concepiti con riferimento alla struttura umana per cui hanno un ruolo di sostegno come lo scheletro nel corpo umano<sup>218</sup>.

Nell'opera *Colonna* (Fig. 28) l'artista posiziona un grande tubo in eternit, che ricorda una colonna classica, sopra a una camera d'aria. La colonna proprio per il suo peso si trova in una condizione precaria di stabilità in cui, proprio il peso di quest'ultima, fa gonfiare la camera d'aria rendendola dura e non modellabile<sup>219</sup>. In quest'opera Zorio vuole proporre l'idea di salita verso l'alto tramite la scultura e l'accostamento di due materiali differenti. Infatti, osservando la camera d'aria schiacciata al centro dal peso della colonna, ma gonfia ai lati quasi sul punto di scoppiare, si mette in evidenza il movimento verso il basso della colonna. Allo stesso tempo, però, lo spettatore può immaginare il movimento opposto verso l'alto,

---

<sup>215</sup> M. Beccaria, *Le rivoluzioni di Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1° novembre 2017-6 marzo 2018) a cura di M. Beccaria, Milano, Skira, 2017, pp. 45-59, qui p. 50

<sup>216</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., p. 550.

<sup>217</sup> M. Beccaria (a cura di), *Gilberto Zorio*, cit., p.132.

<sup>218</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., p. 548.

<sup>219</sup> Ibidem.



considerando la camera d'aria come una rampa di lancio che spinge la colonna in aria nel momento dello scoppio. Quindi, più che di una colonna che sorregge si percepisce il contrario, ovvero la camera d'aria che sorregge la colonna.

In *Macchia III* (Fig. 29) Penone riprende il concetto di elevazione, che è uno dei punti di ricerca tipici dell'artista, cercando di muovere la scultura nello spazio anche sollevandola da terra. L'opera è stata realizzata con della gomma liquida disposta a terra riproducendo dei cerchi concentrici. In seguito, i cerchi di gomma vengono innalzati nello spazio da delle corde e l'artista modula la forma e la disposizione in base all'ambiente in cui viene allestita<sup>220</sup>.

Lo spazio espositivo della sala è stato pensato dall'artista come spazio funzionale alle opere per rendere tutto l'ambiente un luogo in cui liberare l'immaginazione e inglobarla nel processo cognitivo di ciascun spettatore. Lo spazio espositivo è, pertanto, lo spazio dell'immaginazione.

I materiali con cui sono state realizzate le installazioni mostrano la modernità che entra in contrasto con l'epoca storica del Castello; tuttavia, i colori delle pareti e delle decorazioni sono in accordo con quelli delle opere per cui sono perfettamente inserite nel contesto. Quindi, anche in questo caso, la relazione che si instaura avviene a livello concettuale rendendo lo spazio parte compositiva delle opere.

La Sala 23, la *Stanza di Amedeo VIII*, è l'unico ambiente di tutto l'edificio che ha conservato i motivi decorativi del periodo seicentesco, per cui è la sala più antica della residenza. Sia la volta sia le pareti presentano dei dipinti raffiguranti scene di vita, successi e trionfi di Amedeo VIII duca di Savoia. Oltre ai dipinti, sono riprodotte anche le allegorie delle virtù di Amedeo VIII assieme a quelle del territorio su cui si estende il suo governo<sup>221</sup>. La sala ad oggi è vuota.

Proseguendo nel percorso si arriva alla Sala 24 o *Gabinetto del finto legno* (Fig. 30) in cui sono esposte le opere di Marco Bagnoli. La stanza presenta una decorazione a tempera che simula la patina del legno pregiato lungo tutte le pareti e la volta, da cui deriva il nome di questo ambiente<sup>222</sup>.

Le opere qui presenti, *Colui che sta* e *Benchè sia notte* (Fig. 31), sono due installazioni che l'artista ha realizzato in occasione della sua mostra personale al

---

<sup>220</sup> M. Beccaria, *Gilberto Zorio*, cit., p. 135.

<sup>221</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, cit., p. 568.

<sup>222</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p. 161.

Castello di Rivoli nel 1991-1992 nelle quali la tematica alla base della ricerca artistica è il campo dell'assoluto. Inoltre, Marco Bagnoli con le sue sculture cerca di superare i dualismi in opposizione tra il pensiero artistico, intuitivo e la conoscenza della ragione che analizza ogni volta nelle sue ricerche. Per raggiungere l'obiettivo realizza, il più delle volte, delle opere essenziali in cui la forma della scultura e il suo significato sono uniti in modo intimo.

*Colui che sta* è un'installazione formata da una serie di dischi di legno sovrapposti e posizionati in direzioni differenti uno dall'altro formando una scultura che riproduce i profili di un doppio volto umano girati in direzioni opposte e la cui ombra viene proiettata sulla parete posteriore. La forma dell'installazione bifronte indica la capacità di avere una doppia visione attorno ad un'opera a prima vista immobile, in cui la volontà dell'artista è quella di proporre di oltrepassare i confini imposti dalla ragione<sup>223</sup>.

*Benchè sia notte* è formata da una struttura reticolare in rame su cui sono appoggiate delle radici di bosso di colore giallo. La funzione che l'artista attribuisce all'opera è in rapporto con *Colui che sta* perché

Il loro orientamento è quello storico-classico delle figure scolpite: cioè la statua e la nicchia, ma lo spazio che circoscrivono sbilancia questo schema, frantuma la profondità dello sguardo e concretizza una visione molteplice per punti e onde luminose<sup>224</sup>.

Oltre a questa proposta di significato *Benchè sia notte* potrebbe essere un cielo stellato per l'uomo, in cui lo spazio creato dal reticolo si trasforma in una mappa in cui orientarsi perché le stelle sono dei punti fermi<sup>225</sup>.

Lo spazio espositivo, in questo caso, è coinvolto nell'opera nello sviluppo del legame tra le due opere. Le dinamiche che si creano ruotano attorno al significato congiunto delle due sculture viste nel loro insieme. Queste sono unite a livello concettuale dalla ricerca sul tema dell'assoluto, ma soprattutto dal posizionamento all'interno della sala. *Colui che sta* è posta più in avanti rispetto a *Benchè sia notte*

---

<sup>223</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., pp. 109-110.

<sup>224</sup> F. Pasini, *L'opera e la sua traiettoria*, in *Marco Bagnoli*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 27 marzo-31 maggio 1992), a cura di I. Gianelli, Milano, Fabbri Editori, 1992, pp. 5-10, qui p. 9.

<sup>225</sup> I. Gianelli (a cura di), *La Collezione*, cit., p. 110.

arretrata sulla parete e leggermente curva come a creare un abbraccio che avvolge, per cui giocando con le prospettive si intuisce come la vera chiave di lettura, per comprendere la sua totalità, è data dall'interconnessione delle opere. Inoltre, anche l'ombra di *Colui che sta* creata sul muro della sala vuole indicare il superamento dei dualismi.

La sala 25 o *Sala del velo* è un piccolo ambiente che deve il suo nome all'affresco della volta in cui è raffigurato un velo drappeggiato di colore azzurro. Inoltre, sono presenti decorazioni lignee nelle cornici delle pareti e nelle sovrapporte<sup>226</sup>. Attualmente non è esposta nessuna opera della collezione permanente.

L'ultima sala del secondo piano da analizzare è la numero 26 o *Sala dei falconieri* che ospita l'artista tedesco Lothar Baumgarten. Anche questa stanza è molto piccola e presenta decorazioni con motivi floreali, animali, putti e paesaggio rustico nella fascia inferiore, ricordando la destinazione d'uso dell'edificio come villa di campagna<sup>227</sup>.

L'artista è affascinato dalla cultura dell'America del Sud, per cui le sue ricerche e produzioni artistiche propongono un confronto con la sua cultura di origine con quella dei paesi che fanno parte di quella parte del mondo. Egli analizza la diversità culturale vivendo a stretto contatto con le popolazioni, appropriandosi delle caratteristiche e usi per poi comunicarli con il linguaggio occidentale in tutte le sue forme artistiche possibili. La cultura del mondo latino viene riproposta nei colori, immagini o scritte che citano i luoghi<sup>228</sup>.

*Yurupari - Stanza di Rheinsberg* (Fig. 32) è un'opera che l'artista Lothar Baumgarten realizza direttamente sulle pareti della sala al Castello di Rivoli. Il titolo si riferisce al suo paese natale in Germania. Le pareti della stanza vengono dipinte con un pigmento blu su cui vengono trascritti dei nomi di piante e animali assieme a piume di uccelli dei Tropici, portando lo stile tropicale nello spazio espositivo del museo.

In questo caso, in uno stesso contesto sono riportati tre luoghi differenti: lo spazio espositivo della sala museale del Castello di Rivoli, l'ambito della vita quotidiana richiamando nel titolo Rheinsberg, la sua città natale, e i luoghi dei Tropici che ispirano l'artista<sup>229</sup>. Il linguaggio artistico utilizzato da Baumgarten riprende alcune

---

<sup>226</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, cit., p. 569.

<sup>227</sup> G. Gritella, *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, cit., p. 161.

<sup>228</sup> G. Verzotti (a cura di), *la Collezione*, cit., p.58.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

tendenze caratteristiche dell'avanguardia: la pittura a monocromo diffusa sulle pareti, la presenza di oggetti veri e naturali e infine l'uso del testo scritto che si trasforma sia in immagine sia in espressione di un pensiero.

Il rapporto tra spazio espositivo e opera d'arte, in questo caso, è esemplare. L'opera è stata pensata e realizzata appositamente per la Sala 26 in cui è collocata permanentemente integrandosi e fondendosi con l'ambiente. Si tratta, quindi, di un'installazione ambientale in cui il pigmento blu si espande e si adatta alle dimensioni murali della sala rendendola una delle stanze più suggestive per i colori forti che presenta. Inoltre, lo spazio espositivo non ha solo una funzione istituzionale, ma è anche un luogo di evocazione di una dimensione che va oltre la realtà conosciuta. Entrando in questo ambiente si percepisce un'atmosfera differente grazie alle scritte, le piume e il colore forte delle pareti che donano movimento stimolando l'immaginazione e il pensiero di luoghi esotici. Non indicare nello specifico di che realtà geografica si parla o si fa riferimento, contribuisce a rendere l'insieme vago e fluido proprio per non avere condizionamenti sul giudizio finale dell'installazione.

### **3.3.3. Il terzo piano**

Il terzo piano del Castello è interamente dedicato alle esposizioni temporanee. La numerazione delle sale prosegue dal secondo piano dalla numero 34 fino alla 39 (Fig.33). Inoltre, le sale non presentano decorazioni perché in passato ospitavano gli alloggi della servitù e successivamente sono state modificate durante l'occupazione militare. Lo stato di degrado avanzato del tetto è stato uno dei primi problemi da risolvere durante il restauro che ne ha visto la sostituzione totale, lasciando a vista la struttura lignea che copre l'ambiente del terzo piano<sup>230</sup>. Sono state eliminate le travi pericolanti che suddividevano le salette per creare degli ampi spazi espositivi per le mostre temporanee. Probabilmente, si è destinato lo spazio del terzo piano alle esposizioni temporanee proprio perché gli ambienti sono privi di elementi decorativi e si configurano, di conseguenza, come grandi sale bianche più duttili e meno invasive rispetto alle stanze dei due piani inferiori.

---

<sup>230</sup> M. G. Cerri, *Le Decorazioni*, cit., p. 575.

In questo livello, però, è stata realizzata una passerella sopraelevata disposta in diagonale lungo tutto l'ambiente della sala 39 (Fig. 34), che permette di osservare la volta della stanza sottostante lasciata appositamente in vista nel suo stato originale come documentazione storica sulle tecniche costruttive del Settecento.

Alcune opere della collezione permanente non sono collocate nelle sale dell'edificio, ma sono esposte nelle aree di passaggio tra i tre livelli del Castello o in altre zone di disimpegno.

Ad esempio, lungo le pareti della scala metallica che collega i piani del Castello è collocata un'installazione ambientale di Lawrence Weiner realizzata per questo spazio, *MADE TO PRODUCE A SPARK (FATTA PER PRODURRE UNA SCINTILLA)* (Fig.35).

Per l'artista le parole e le idee hanno un valore più forte rispetto alla fisicità di un oggetto perché è lo spettatore che ne percepisce il significato donandogli un'interpretazione<sup>231</sup>. L'installazione è stata pensata con uno sviluppo dall'alto verso il basso in direzione opposta rispetto a quella di salita dei visitatori per cui salendo si legge inizialmente la frase che conclude l'opera. Man mano che si prosegue, si continua a comporre per intero la frase che cita: "una leggera pioggia (catturata) indotta a scorrere avvolta su sé stessa ridotta a bruma fatta per produrre una scintilla". La scritta è riportata sia in italiano sia in inglese e circonda tutte le pareti del vano di scale. Lawrence Weiner non attribuisce un significato e un'interpretazione specifica alle sue opere, ma lascia al pubblico la possibilità di decifrare la scritta a proprio modo e donargli una forma. Infatti, per l'artista valgono queste regole:

1. L'ARTISTA PUÒ COSTRUIRE IL LAVORO
  2. IL LAVORO PUÒ ESSERE FABBRICATO
  3. IL LAVORO NON HA BISOGNO DI ESSER COSTRUITO
- OGNUNA DI QUESTE EVENTUALITÀ SI EQUIVALE ED È CONFORME ALL'INTENZIONE DELL'ARTISTA, LA SCELTA DIPENDE DAL DESTINATARIO ALL'OCCASIONE DEL SUO RICEVIMENTO<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p.536.

<sup>232</sup> C. Christov-Bakargiev, *Lawrence Weiner. Made to produce a spark/ Fatta per produrre una scintilla*, in *Concetto, Corpo e sogno*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 marzo-30 luglio 2006), a cura C. Christov-Bakargiev, Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2006.

Il movimento discendente della scritta, in contrasto con il movimento verso l'alto del visitatore, aumenta la curiosità di quest'ultimo nel ricomporre la frase e pensare a un significato che solamente una volta che si possiede la totalità della scritta si potrà ottenere una soluzione. Inoltre, trovare le scritte in tutte le pareti crea una sorta di abbraccio che dona una sensazione di avvolgimento e aumenta il coinvolgimento dello spettatore nel processo di comprensione del pensiero dell'artista.

Nell'installazione *Il Bel paese* (Fig. 36) di Maurizio Cattelan viene utilizzata l'immagine dell'etichetta dell'omonimo formaggio e trasformata in un tappeto dalle dimensioni circolari. Inserire l'opera in forma di tappeto e collocarla nella zona dell'ingresso del museo significa renderla parte dell'ambiente. Potrebbe essere considerata un ornamento da un pubblico meno esperto perché il fine con cui è stata pensata è proprio quella di essere un semplice tappeto. Collocarlo a terra significa essere calpestabile da tutti i visitatori; mentre se si pensa al contesto museale per cui è stata realizzata, l'installazione esprime il suo valore di opera d'arte<sup>233</sup>. In quest'ultimo caso, quindi, è l'istituzione museo che attribuisce la qualità di opera d'arte all'oggetto trasferendone il suo valore; mentre se non ci fosse il museo probabilmente avrebbe un altro significato. Cattelan nelle sue produzioni cerca di far riflettere sul complesso rapporto tra ciò che definisce l'ambito artistico e quello della vita quotidiana agendo sulle modalità di trasmissione del sapere. Anche il rapporto tra la produzione artistica e le dimensioni socioeconomiche sono tra i temi di interesse dell'artista che spesso si propone con lavori provocatori e ironici.

In questo caso, l'opera *Il Bel Paese* dimostra come lo spazio espositivo nell'arte contemporanea si sia evoluto nel tempo, per cui qualsiasi contesto può trasformarsi in un luogo di esposizione; anche uno spazio apparentemente non adatto a questa destinazione d'uso. La percezione che lo spettatore prova è quella di trovarsi in un luogo non impostato, anzi riconosce un ambiente e un'atmosfera familiare come se il tappeto fosse all'ingresso della propria casa. Inoltre, ciò può essere una metafora dell'Italia che pur essendo colma di meraviglie, per cui è riconosciuta nel mondo come Bel Paese, è schiacciata da interessi di vario genere che ne impediscono la valorizzazione.

---

<sup>233</sup> G. Verzotti (a cura di), *la Collezione*, cit., p. 70.

### **3.4. La collezione permanente nello spazio espositivo esterno**

Lo spazio esterno del museo è una sezione rilevante e caratterizzante il sito espositivo. Infatti, in questo caso, gli esterni evidenziano già ad un primo sguardo la frattura del cantiere juvarriano nei due tronconi principali; quindi, dall'esterno si inizia fin da subito a intravedere la particolarità della struttura nel mostrare il blocco del tempo passato sospeso, ma ancora attuale e presente al tempo d'oggi.

Il museo presenta due ingressi: uno da Nord e il secondo da Sud costituito da due strutture ad arco che collegano il corpo del Castello con la Manica Lunga. Quest'ultimo coincide con l'area dell'atrio incompiuto che una volta terminato l'intervento di recupero ha contribuito a mettere in vista la differenza storica tra i due edifici che si fronteggiano.

Tuttavia, l'ambiente esterno, oltre a identificare il complesso architettonico nella sua unicità, rappresenta anche uno spazio espositivo in cui sono collocate alcune opere della collezione permanente del museo che sono state pensate e create appositamente per quest'area. Per cui si può vedere che relazione quest'ultime instaurano con il contesto in cui si trovano ad essere esposte. A questo proposito, di seguito si propone un'analisi di come lo spazio contribuisca alla percezione e comunicazione delle opere, così come quanto è stato fatto riguardo alle opere della collezione permanente presenti negli ambienti interni del Castello.

Prima di passare alle opere, un'aggiunta che ha contribuito a modificare lo spazio e creare effetti suggestivi è stato l'inserimento di una superficie di specchi in un'arcata della zona dell'atrio. Lo scopo è quello di ampliare lo spazio esterno per costruire idealmente uno dei corpi del progetto dell'architetto Juvarra e dare, pertanto, spazio all'immaginazione e pensare a come sarebbe dovuta essere la residenza completa. La parete specchiata si alza circa fino al primo piano della Manica Lunga e per questo motivo ostruisce parzialmente la visione del panorama. Infatti, da un lato blocca lo sguardo su ciò che è presente dietro gli specchi, però dall'altro lato alzandosi solo fino al primo piano permette di osservare il volume della scala esterna che collega i piani della Manica Lunga.

Appena fuori il cancello del museo è esposta *Identità*<sup>234</sup> (Fig. 37) che è un'installazione di Giuseppe Penone realizzata in occasione di una mostra personale organizzata al Complesso monumentale di San Francesco a Cuneo in collaborazione con il Castello di Rivoli nel 2019. L'opera rappresenta due alberi di due materiali differenti: uno, in bronzo, che parte da terra, mentre il secondo, in alluminio, è rovesciato sopra al primo. Gli alberi sono simili ma non simmetrici, per cui Penone ha appeso degli specchi in alcuni dei rami per riprodurre delle immagini speculari dell'identità degli alberi da cui deriva il nome dell'opera. Con questa scultura l'artista vuole indagare il tema della dualità innescando una riflessione sul momento dell'incontro tra gli elementi nello spazio intesi come corpi<sup>235</sup>.

Anche in questo caso la scultura ha un rapporto con lo spazio espositivo del museo per il significato che incorpora nella scultura e nella riflessione sul tema dell'incontro tra due mondi diversi. Per cui si riprende il confronto tra passato storico e mondo contemporaneo.

Penone, come per le opere presenti negli ambienti interni del Castello, crea un ambiente evocativo di analogie per i significati che attribuisce all'installazione. Tuttavia, rispetto alle installazioni della sala 20, qui la scultura non è collocata in uno spazio neutro, ma è parte del giardino esterno in cui si confonde con la vegetazione come se fosse una parte di essa, integrandosi perfettamente con l'ambiente soprattutto in inverno quando i rami degli alberi attorno sono spogli.

Un'altra installazione è quella di Marco Bagnoli, il quale cerca ispirazione per le sue produzioni anche in altri spazi che non siano solamente una sala di un museo. Al Castello di Rivoli gli viene data la possibilità di lavorare sull'antico pozzo in cui realizza *Cinquantasei nomi* (Fig. 38).

L'installazione nella sua forma ricorda una fontana collocata all'interno del pozzo. Composta da cinquantasei canne in alluminio di colore rosso e blu che riproducono la forma e le caratteristiche del bambù. Inoltre, le canne sono state posizionate geometricamente riproducendo una struttura tipica usata in arboricoltura: "il sesto a

---

<sup>234</sup> Cfr.: *Giuseppe Penone. Incidenze del vuoto*, catalogo della mostra (Cuneo e Rivoli, Complesso Monumentale di San Francesco e Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 12 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di C. Christov-Bakargiev, Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2019.

<sup>235</sup> <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/giuseppe-penone-incidenze-del-vuoto/> [ultimo accesso il 09 maggio 2021].



*quinconce*<sup>236</sup>. In questa disposizione gli elementi compositivi vengono posizionati regolarmente in file parallele, ma sfalsate tra loro.

Quest'opera, costruita appositamente per questo spazio, ha un rapporto diretto con il sito espositivo e le canne ricordano i giochi d'acqua delle fontane. Per cui, pur essendo una scultura statica si percepisce una dinamicità nel movimento che dal basso spinge verso l'alto. Inoltre, di sera l'installazione è illuminata dalle luci provenienti dal Castello, che ne riflettono l'ombra per terra creando un ulteriore dinamismo e fusione dell'opera con l'ambiente espositivo. Anche in questo caso, come per *Colui che sta*, l'ombra riflessa dalla luce offre la possibilità di meditare sul dualismo tra pensiero razionale e istinto. Inoltre, come le due sculture all'interno del museo sono collegate tra loro per il fatto che *Benchè sia notte* si ponga come punto di riferimento di *Colui che sta*; qui le canne in poliuretano che sono la vera e propria realizzazione dell'artista, non possono essere viste isolate rispetto alla base di appoggio in cui sono fissate. Quindi, anche in questo caso l'installazione di Bagnoli assume pieno significato solo se si considera tutto l'insieme compositivo.

Un ulteriore collegamento, che si potrebbe azzardare, riguarda la forma delle canne che ricordano il bambù e quindi donano l'idea di ambiente campestre collegandosi, perciò, alla destinazione d'uso di residenza di caccia pensata nel Settecento.

Negli spazi esterni del museo nei pressi dell'atrio incompiuto verso l'ingresso al museo si trova *Colonne* di Pier Paolo Calzolari (Fig. 39). L'installazione è stata pensata espressamente per questa collocazione giocando con le architetture storiche del Castello. Vengono realizzate tre colonne in stile dorico di cui due sono rivestite da un velo di nerofumo e la terza da diversi tipi di muschi. Tutte nelle estremità sono rivestite di colore oro. Inoltre, le tre colonne sono circondate, nella parte superiore, da una rotaia di forma ovale su cui è posizionato un trenino in movimento<sup>237</sup>.

La differenza cromatica tra il nerofumo e l'oro delle colonne vuole porre in risalto il valore che Calzolari affida alla luce come “[...] rivelazione estetica e ontologica di uno spazio fisico vissuto come luogo dell'illuminazione in una sorta di percorso ascetico”<sup>238</sup>. Il treno in movimento sul binario, invece, è una condizione per presentare

---

<sup>236</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p. 111.

<sup>237</sup> Ivi, p. 166. Per approfondire si veda: *Pier Paolo Calzolari*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 23 settembre-20 novembre 1994), a cura di I. Gianelli, Milano, Charta, 1994.

<sup>238</sup> Ivi, p.167.

i cambiamenti e i processi di trasformazione che riguardano gli oggetti, le materie e le forme. Per cui, il passaggio da uno stato a un altro, significa dare una dimensione differente all'opera d'arte facendogli perdere staticità.

Questa installazione ambientale si confronta con il passato storico del Castello di Rivoli a livello formale riproducendo le colonne, le quali essendo tronche nella parte superiore e non collegate a nessun arco o basamento potrebbero sembrare parte del cantiere interrotto di Juvarra. Allo stesso modo, anche il rivestimento in nerofumo e muschio suggerisce il passaggio del tempo, ricollegandosi alla storia e alle trasformazioni dell'edificio nel corso dei secoli. Spazio espositivo ed opera d'arte sono integrati, per cui il visitatore non percepisce l'intervento come qualcosa di dannoso che invade l'ambiente del museo, ma al contrario può comprenderlo meglio grazie all'inserimento del trenino che aiuta il pubblico a comprendere la direzione del pensiero di Calzolari in questa installazione.

Nel giardino è presente anche un'opera di Michelangelo Pistoletto che richiama nello stile e nella forma *Persone nere* collocata negli ambienti interni del Castello.

*Figura che guarda nel pozzo* (Fig. 40) è una scultura in marmo alta circa sei metri che si presenta con una certa imponenza di fronte ai visitatori. Anche in questo caso, come quanto fatto con *Persone nere*, Pistoletto gioca con i pieni e i vuoti che crea scolpendo il marmo conferendo un effetto e senso di incompiutezza alla scultura. Vi è raffigurata una persona intenta a fissare o guardare di fronte a sé un punto fisso. L'opera presenta una superficie doppia: il basamento è liscio e ben lavorato; mentre la figura ha un aspetto rugoso in cui è possibile immaginare la gestualità dell'artista nella realizzazione della scultura<sup>239</sup>. Giocare con questi contrasti è un modo per creare una dimensione spaziale differente e indagare, di conseguenza, nuovi volumi fornendo alle sculture delle possibilità di sviluppo innovative. Inoltre, la differenza di volumi e il grado di finitezza contribuisce a donare diversi livelli di tridimensionalità. La scultura è collocata nel giardino laterale. L'effetto creato dall'opera è lo stesso di *Persone nere*, per cui lo spettatore si sente piccolo davanti a un'opera monumentale.

Un'altra installazione pensata per l'ambiente esterno è *Paolo Uccello 1450-1989* (Fig. 41) di Luciano Fabro. Il titolo dell'opera richiama il pittore del Rinascimento, le cui opere seguono le regole prospettiche anche se talvolta Uccello propone delle

---

<sup>239</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p. 436.

violazioni ai sistemi prospettici in cui “chiunque può guardare i suoi affreschi da diversi punti di vista [...]”<sup>240</sup> ottenendo, così, degli scorci differenti in base al punto d’osservazione considerato.

La prima data, 1450, indica proprio l’anno in cui Paolo Uccello dipinse degli affreschi a Firenze usando la prospettiva in questo modo atipico; mentre 1989 è l’anno in cui l’opera di Luciano Fabro è stata esposta per la prima volta al Castello di Rivoli<sup>241</sup>. L’installazione è formata da due telai in ferro di forma quadrata sospesi in aria da dei cavi metallici e posti in parallelo tra loro disegnando idealmente la forma di un cubo. Ogni telaio presenta dei segmenti in metallo, uno fissato nel punto centrale del quadrato in posizione verticale; mentre l’altro si collega al precedente tramite degli anelli scorrevoli che ne permettono il movimento. Le aste mobili fluttuano nello spazio senza una posizione prefissata in precedenza, variando in base alle condizioni del vento, per cui possono assumere molteplici disposizioni finali creando delle prospettive virtuali<sup>242</sup>. Questo è proprio l’effetto che Luciano Fabro vuole ottenere e il motivo per cui richiama Paolo Uccello giocando con componenti mobili e fissi in cui si infrangono le regole della prospettiva, perché vengono proposti differenti punti di vista dell’oggetto e il significato che l’installazione può assumere varia in base alla percezione di ciascuna persona. Tutto ciò risponde alla sua visione dell’arte:

In Fabro, l’opera [...] si palesa, invece, in modo immediato, come produzione formale,ificante in quanto tale. Il suo valore non è dunque teorico, ma proprio ed esclusivamente sensoriale. Anche se essa non saprebbe ridursi a questo, l’intelligibilità dell’opera richiede obbligatoriamente l’esperienza della sua percezione<sup>243</sup>.

L’installazione è allestita subito all’ingresso del museo nell’atrio incompiuto tra la Manica Lunga e l’edificio del Castello, per cui, fin da subito, lo spettatore può entrare in contatto con il contenuto artistico del museo. L’opera è ben inserita nel contesto spaziale perché i materiali utilizzati non sono in contrasto con le materie di costruzione del Castello. Inoltre, posizionandosi sotto l’opera e guardandola dal basso verso l’alto

---

<sup>240</sup> N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 77.

<sup>241</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p. 241.

<sup>242</sup> J. De Sanna, *1984 – 1989*, in *Luciano Fabro*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 28 giugno – 17 settembre 1989), a cura di C. Mundici, Sonzogno, Fabbri Editori, 1989, pp. 35-43, qui pp. 37-38.

<sup>243</sup> D. Soutif, *Per Luciano Fabro*, in *Luciano Fabro*, cit., pp. 22-28, qui pp. 22-23.

si ha la percezione di essere in un tunnel che dà la sensazione di ascesa verso il cielo. Oltre al movimento delle aste scorrevoli inscritte nel quadrato si ha anche un senso di movimento verticale in salita. L'interpretazione dell'opera, perciò, è differente in base allo scorcio che si presenta davanti allo spettatore.

Nel giardino affianco alla Manica Lunga sono esposte due opere: una di Bruna Esposito e l'altra di Ettore Spalletti.

Per quanto riguarda la prima, qui è collocata *AQUARELL – BITTE NICHT BETRETEN* (*ACQUERELLO – SI PREGA DI NON CALPESTARE*) (Fig. 42). L'installazione è una panchina da esterno in vetro specchiato e collocata alla fine del giardino. L'artista, utilizzando questo tipo di materiale, conferisce all'opera un aspetto quasi impercettibile, invisibile per cui la panchina si mescola con l'ambiente circostante trasformando la sua dimensione volumetrica in un'immagine più leggera e fluida, in rapporto con il contesto in cui si trova collocata<sup>244</sup>. L'immagine dell'installazione non è statica, ma cambia e si evolve seguendo le stagioni, le condizioni climatiche, la luce del sole e la presenza di visitatori. Questi fattori, oltre a generare molteplici conformazioni, mettono in rilievo una caratteristica dell'opera: la fragilità del materiale con cui è realizzata. Tuttavia, quest'ultima caratteristica è solo un'apparenza. Infatti, con la superficie specchiata si vuole attirare lo spettatore a concentrarsi sull'installazione che rifletterà un'immagine diversa in base al punto di vista del soggetto che la ammira. In questo modo, si elimina il carattere funzionale dell'oggetto panchina.

Walter Aue parlando di Bruna Esposito afferma:

Oggi il lavoro di una giovane artista non si occupa più dell'espansione razionale e pensabile dello spazio, ma della corposità scultorea del suo *objet trouvé* destinato ad altri usi. Un oggetto comune attraverso il quale tutto lo spazio esterno, ad esso preesistente, si rispecchia<sup>245</sup>.

L'installazione è composta anche da un altro elemento, ovvero una pianta di ortiche che cresce attorno e tra la panchina fondendosi con essa. In questo modo, oltre ad

---

<sup>244</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p.234.

<sup>245</sup> Walter Aue, *Aquerell-bitte nicht betreten (Acquerello- si prega di non calpestare) (Watercolor-Please Keep Off) 1988*, in *Bruna Esposito*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 22 maggio - 1 settembre 2002), a cura di M. Beccaria, Milano, Edizioni Charta, 2002, pp. 54-55.

evidenziare l'impossibilità per il visitatore di sedersi, la panchina viene parzialmente nascosta dalla pianta. La posizione dell'opera in un'area marginale è una volontà dell'artista, per far sì che possa essere una scoperta quasi casuale e non una presenza imposta<sup>246</sup>.

In questo caso, la scultura, realizzata per il museo, ha un rapporto diretto con il suo spazio espositivo non solo per la collocazione, ma proprio con la conformazione dell'ambiente e le sollecitazioni che ne derivano. Quest'ultime determinano ogni volta una relazione differente tra tre elementi: installazione, soggetto che osserva e ambiente espositivo. La percezione che lo spettatore ha dell'opera è ben evidente perché già dal titolo, *ACQUERELLO – SI PREGA DI NON CALPESTARE*, si capisce che la panchina è stata privata della sua funzione, per cui l'attenzione è rivolta al comprendere il perché di questo divieto. In questo modo, ci si concentra sull'oggetto analizzandolo con più impegno notando, così, diversi particolari come il vetro specchiato e le immagini che si riflettono sulla panchina. Quindi, si può dire che l'obiettivo ricercato dall'artista è stato raggiunto perché lo spettatore non potendosi sedere è incuriosito dal motivo di tale divieto e per questo si sofferma ad osservare ogni singolo dettaglio.

Per quanto riguarda Ettore Spalletti, l'opera esposta è *Fonte* (Fig. 43) che si presenta come una fontana da giardino. L'artista trasforma una scultura in un elemento di arredo urbano. In questo modo, lo spazio espositivo viene ridisegnato in chiave non monumentale<sup>247</sup>. L'arte di Spalletti è essenziale e caratterizzata dall'utilizzo di forme geometriche e colori come l'azzurro, il rosa, il grigio, il giallo o il bianco. Inoltre, per le sue installazioni è alla ricerca di luoghi e spazi da modellare e a cui ispirarsi per rinnovare il contesto in cui in cui verranno collocate<sup>248</sup>. L'opera *Fonte* è una delle rappresentazioni di questo suo pensiero e metodologia di lavoro. L'ambiente del giardino a fianco della Manica Lunga si può dire sia il fattore iniziale da cui è partito l'atto artistico e che ha portato alla produzione dell'opera d'arte qui esposta.

Anche in questo caso, l'installazione assume l'aspetto di un oggetto che solitamente, come la panchina di Bruna Esposito, ha un valore più ornamentale di arricchimento del paesaggio urbano. Dal punto di vista del rapporto con il contesto

---

<sup>246</sup> I. Gianelli (a cura di), *La collezione*, cit., p. 235.

<sup>247</sup> Ivi, p. 465.

<sup>248</sup> Ivi, p. 462.

espositivo, sicuramente l'opera è ben inserita nell'ambiente e la sua presenza non è un ingombro o un blocco per la visuale dello spettatore.

### **3.5. Lo spazio delle mostre temporanee**

Il focus della tesi è la collezione permanente del museo. Tuttavia, di seguito si dà una breve panoramica su come il Castello di Rivoli pensa le esposizioni temporanee che sono una componente fondamentale per l'istituzione che, nel corso degli oltre trent'anni di vita, si è distinta per gli eventi ospitati.

È importante in un museo, specialmente di arte contemporanea, dedicare dello spazio per le mostre temporanee perché rappresentano il momento in cui si possono far conoscere le nuove tendenze artistiche, ma soprattutto è possibile selezionare degli artisti emergenti a cui dare spazio per permettergli di farsi conoscere. Invece, nel caso in cui vengano organizzate delle retrospettive o delle antologiche su un artista, in questo caso le mostre offrono l'occasione per approfondire le ricerche sullo stile, sull'evoluzione del percorso di un artista o evidenziare gli studi su una particolare tematica affrontata durante la sua produzione artistica selezionando delle opere specifiche.

Le mostre temporanee in un museo sono importanti per diversi motivi: mantenere sempre aggiornato il pubblico riguardo alle novità che si presentano nel panorama del mondo dell'arte, ampliare il pubblico fruitore e portare, pertanto, nuovi visitatori. Tra quest'ultimi qualcuno potrebbe fidelizzarsi al museo e trasformarsi in un utente abituale del museo. Inoltre, le esposizioni temporanee possono essere un'occasione per valorizzare la collezione permanente e osservarla sotto punti di vista differenti proponendo delle nuove interazioni tra le opere. In aggiunta, le mostre possono ampliare il carattere comunicativo del museo e porsi come un momento di ricerca artistica. Il museo di Rivoli cerca con le sue proposte annue di realizzare queste aspettative .

Una delle caratteristiche per cui il complesso museale di Rivoli vuole distinguersi è la capacità di collaborare strettamente con gli artisti nel momento in cui si progetta una mostra, senza escludere, però, il pensiero e le volontà del curatore che funge da

interprete per capire le esigenze dell'artista, leggere le opere e costruire un'esposizione in maniera corretta<sup>249</sup>.

Per quanto riguarda gli argomenti da affrontare in una mostra temporanea, il Castello di Rivoli attua due linee programmatiche: da un lato le mostre collettive in cui la scelta avviene considerando le tematiche di tendenza e su cui il curatore può dare una sua proposta e visione. Dall'altro lato, invece, si trovano le mostre personali che richiedono ulteriori riflessioni in quanto è necessario compiere una divisione tra artisti già noti e quelli più giovani. Realizzare questa suddivisione implica delle riflessioni distinte per ogni categoria perché si prenderanno decisioni diverse in base a chi verrà scelto. Per valorizzare i giovani si cerca di mantenere un livello di internazionalità considerando quegli artisti che:

[...] pur avendo una forte identità nazionale, dialogano con il mondo esterno, sviluppano il loro lavoro in base a parametri non solo interni ma anche mutuati da altre culture, modulando il proprio linguaggio non solo sulle necessità e le consuetudini tipiche dell'ambiente in cui vivono o sono cresciuti<sup>250</sup>.

Per quanto riguarda gli artisti noti, invece, si sceglie tra le linee di tendenza che si sono sviluppate a partire dal dopoguerra fino ai tempi presenti. Vengono presi in esame tutti i linguaggi artistici “[...] purché siano di ricerca”<sup>251</sup>.

Attualmente le esposizioni temporanee in corso sono disposte sia tra le sale del Castello sia nell'ultimo piano della Manica Lunga. Le mostre in corso a maggio 2021 sono: *Anne Imhof. SEX; Dallo studio di William Kentridge- CRRI; Espressioni. La Proposizione; Giulio Paolini. Le Chef-d'oeuvre inconnu; Dallo studio di William Kentridge. Respirare; Claudia Comte. Come crescere e avere sempre la stessa forma.*

---

<sup>249</sup> E. del Drago, *Il Castello di Rivoli. Arte, educazione, convivenza*, cit., p. 25.

<sup>250</sup> Ivi, p. 33.

<sup>251</sup> Ivi, p. 34.





## **Conclusioni**

Il presente elaborato ha illustrato il ruolo dello spazio espositivo nell'arte contemporanea nel suo rapporto con le opere esposte. A tal fine, è stato scelto come caso di studio il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. L'analisi è stata finalizzata a presentare una dimostrazione pratica di ciò che si verifica in una delle realtà museali più importanti a livello nazionale.

È stata sottolineata l'evoluzione dello spazio espositivo in ambito museale. Da quanto esposto, si è rimarcato come il contesto in cui esporre sia una componente fondamentale e non trascurabile per l'opera d'arte. Quest'ultima può essere considerata isolata dal luogo per cui è stata pensata, ma se viene vista come parte del contesto l'installazione si arricchisce di significati divenendo un corpo unico con ciò che la circonda.

Il caso analizzato ha messo in evidenza il dialogo che si instaura tra le sale del Castello di Rivoli e le opere qui allestite.

A seguito di quanto elaborato, è emerso come l'architettura del museo, con la sua storia, sia una fonte d'ispirazione e stimolo per gli artisti chiamati a realizzare un'opera per questo contesto. Infatti, si è notato come ci siano delle interazioni negli elementi compositivi delle installazioni che creano contrasti o concordanze con le caratteristiche dello spazio espositivo nei materiali, nei richiami cromatici o a livello concettuale. Le opere sono ben integrate e generano un impatto positivo sulla percezione dello spettatore. Inoltre, è emerso che la maggior parte delle opere della collezione permanente ha un rapporto diretto con gli ambienti del sito museale, senza aver bisogno di sistemi di allestimento. Tutto ciò permette al visitatore di stabilire una relazione più immediata con le opere e allo stesso tempo lo porta a soffermarsi nel dettaglio sull'ambiente del Castello. Osservare l'accostamento di epoche diverse ha sottolineato che le riflessioni sullo spazio espositivo devono essere realizzate già a partire dal progetto di allestimento permanente.

Inoltre, dalla ricerca si è vista l'influenza del contesto artistico torinese che ha consentito lo sviluppo e la nascita, in quest'area geografica, di numerose realtà dedicate all'arte contemporanea.

A partire da questo studio si possono immaginare alcuni temi d'indagine futuri. Infatti, la mia tesi si è limitata a considerare solo il caso dei musei, escludendo tutti i contesti esterni in cui è possibile fare esperienza dell'arte contemporanea. Per questo, per avere una panoramica più ampia, la ricerca potrebbe allargarsi a tutti gli ambienti che non sono istituzioni museali.

## Elenco delle Immagini



Fig.1 *Atrio spaccato esterno*, Rivoli,  
Castello di Rivoli Museo d'Arte  
Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/la-residenza-reale/esterni/>



Fig. 2 *Manica Lunga*, Rivoli,  
Castello di Rivoli Museo d'Arte  
Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/castello-2-807x1024.jpg>



Fig.3 Copertura Manica Lunga;  
<https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2015/02/III-piano-Manica-Lunga-498x1024.jpg>



Fig.4 Scala sospesa, Rivoli,  
Castello di Rivoli Museo d'Arte  
Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/scala.jpg>





Fig.5 Terrazzo panoramico, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;

[https://piemonte.abbonamentomusei.it/var/ezdemo\\_site/storage/images/media/fotogallery-piemonte/galleria-castello-di-rivoli/gallery\\_castello-di-rivoli\\_riv.0720\\_rt8/267844-1-ita-IT/gallery\\_castello-di-rivoli\\_RIV.0720\\_RT8.jpg](https://piemonte.abbonamentomusei.it/var/ezdemo_site/storage/images/media/fotogallery-piemonte/galleria-castello-di-rivoli/gallery_castello-di-rivoli_riv.0720_rt8/267844-1-ita-IT/gallery_castello-di-rivoli_RIV.0720_RT8.jpg)

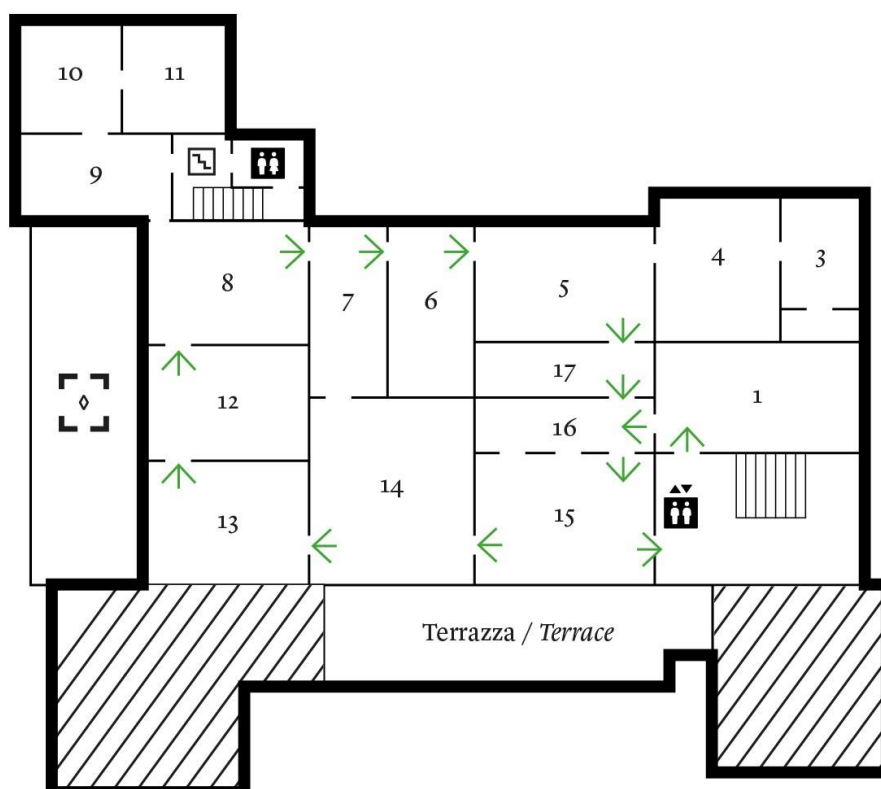


Fig. 6 Mappa Primo Piano Edificio Castello; <https://www.castellodirivoli.org/mostra/audiovisita/>



Fig.7 Richard Long, Romulus Circle, 1994, tufo romano, diametro 540 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea.

Richard Long, *Rivoli Mud Circle*, 1996, acrilico, argilla su parete, dimensioni determinate dall'ambiente, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/opera/romulus-circle-cerchio-di-romolo/>



Fig.8 Michelangelo Pistoletto, *Persone Nere*, 1984, acrilico su poliuretano espanso, 408 x 200 x 107 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;  
<https://players.brightcove.net/pages/v1/index.html?accountId=745468061001&playerId=default&videoId=6241529443001&autoplay=true>



Fig.9 Sol LeWitt, *Panels and Tower with Colours and Scribbles*, 1992, pittura ad acqua, grafite su pareti e su struttura in legno, scultura 490 x 247 x 111 cm, disegni su muro 447 x 276 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/opera/panels-and-tower-with-colours-and-scribbles-pannelli-e-torre-con-colori-e-scarabocchi/>



Fig.10 Nicola De Maria, *Cinque o sei lance spezzate a favore del coraggio e della virtù*, 1982-1985, colori all'acqua e pastelli su muro, dimensioni determinate dall'ambiente, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/cinque-o-sei-lance-spezzate-a-favore-del-coraggio-e-della-virtu/>





Fig.11 Sala 15 o Sala dei continenti;  
[https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/IMG\\_5470-678x1024.jpg](https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/IMG_5470-678x1024.jpg)



Fig.12 Sala 14 o Sala degli Stucchi; <https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/sala-degli-stucchi-1024x661.jpg>





Fig.13 Maurizio Cattelan, *Novecento*, 1997, cavallo in tassidermia, imbragatura in pelle, corda, 200 x 70 x 270 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/novecento/>



Fig.14 Maurizio Cattelan, *Charlie don't surf*, 1997, manichino in lattice, abiti, matite, banco, sedia, 112 x 71 x 70 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/charlie-dont-surf/>



Fig.15 Sala 12 o Atrio di Bacco e Arianna;  
<https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/G16349-780x1024.jpg>



Fig.16 Bertrand Lavier, *Steinway & Sons*, 1987, pittura acrilica su pianoforte, 106 x 151 x 180 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/opera/steinway-sons/>



Fig.17 Camille Henrot, *Maison absolue*, 2019, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.youtube.com/watch?v=f95v4ig1Ub0>



Fig.18 Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, 1967, riproduzione di Venere classica in cemento ricoperto di mica, stracci, 130 x 40 x 45 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2020/11/CR-043.jpg>





Fig.19 Mappa del Secondo Piano dell'edificio Castello;  
<https://www.castellodirivoli.org/mostra/audiovisita/>



Fig.20 Wael Shawky, *Cabaret Crusades: The Secret of Karbala*, 2015, altorilievo ligneo, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;  
<https://players.brightcove.net/pages/v1/index.html?accountId=745468061001&playerId=default&videoId=6231090300001&autoplay=true>



Fig. 22 Gabriele Basilico, *Beirut (Rue Allemby/Fakhry Bay)*, 1991, stampa bianco e nero ai sali d'argento, 105 x 127 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/beirut-rue-allembyfakhry-bay/>



Fig. 21 Gabriele Basilico, *Beirut (Rue Dakar)*, 1991, stampa bianco e nero ai sali d'argento, 105 x 127 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/beirut-rue-dakar/>



Fig. 23 Sala 27 o *Salotto Cinese*; [https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/sala\\_27-cinese-1024x682.jpg](https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/02/sala_27-cinese-1024x682.jpg)



Fig. 24 Reinhard Mucha, *Die Verwandlung*, 2016, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/die-verwandlung-la-metamorfosi/>





Fig.25 Reinhard Mucha, *Mutterseelenallein*, 1979 [1989] [1991] [2009], 583 x 982 x 741 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/mutterseelenallein-solitudine/>



Fig.26 Giuseppe Penone, *Soffio di creta H*, 1978, terracotta, 160 x 80 x 80 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Giuseppe Penone, *Pelle di foglie(sguardo a terra)*, 2003, bronzo, 300 x 230 x 100 cm, Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea

Giuseppe Penone, *Respirare l'ombra*, 1999, reti metalliche, foglie d'alloro, bronzo, 551 x 1243 x 940 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; [https://live.staticflickr.com/1768/29493911738\\_dcd6b82377\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/1768/29493911738_dcd6b82377_b.jpg)



Fig.27 Gilberto Zorio, *Tenda*, 1967, tubi innocenti, morsetti, tela in cotone verde, acqua di mare, 170 x 131 x 125 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/en/opera/tenda/>



Fig.28 Gilberto Zorio, *Colonna*, 1967, tubo in eternit, camera d'aria, h 300 cm e diametro 30 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;  
<https://www.castellodirivoli.org/en/opera/colonna/>





Fig.29 Gilberto Zorio, *Macchia III*, 1968, gomma nera, corda, 120 x 126 x 7 cm, corda dimensioni variabili, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; [https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQLHP0atrqumnFNfKnxM3cUgap\\_yZG0lo7n-w&usqp=CAU](https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQLHP0atrqumnFNfKnxM3cUgap_yZG0lo7n-w&usqp=CAU)

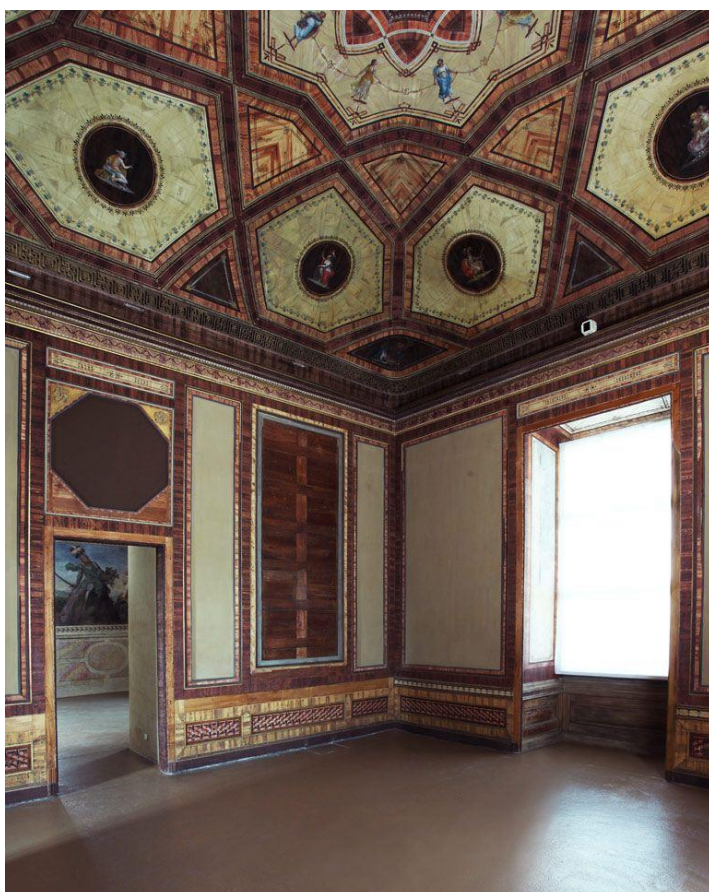


Fig.30 Sala 24 o *Gabinetto del finto legno*; [https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2011/12/sala\\_24a\\_picc.jpg](https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2011/12/sala_24a_picc.jpg)



Fig.31 Marco Bagnoli, *Colui che sta*, 1991-92, legno, tempera a oro, foglia d'argento, ferro, 256 x 120 x 120 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

Marco Bagnoli, *Benché sia notte*, 1991-92, ferro, rame, radice di bosso, 440 x 316 x 55 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea

La foto è di un'esposizione precedente, per cui lo spazio espositivo non corrisponde con quello attuale;

<https://i.pinimg.com/originals/75/35/5c/75355cb555390e4bd961ef848ede9675.jpg>



Fig.32 Lothar Baumgarten, *Yurupari-Stanza di Rheinsberg*, 1984, pigmento blu, carta, piume, tempera a muro, dimensione dell'ambiente, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea;

<https://www.castellodirivoli.org/en/opera/yurupari-stanza-di-rheinsberg-2/>

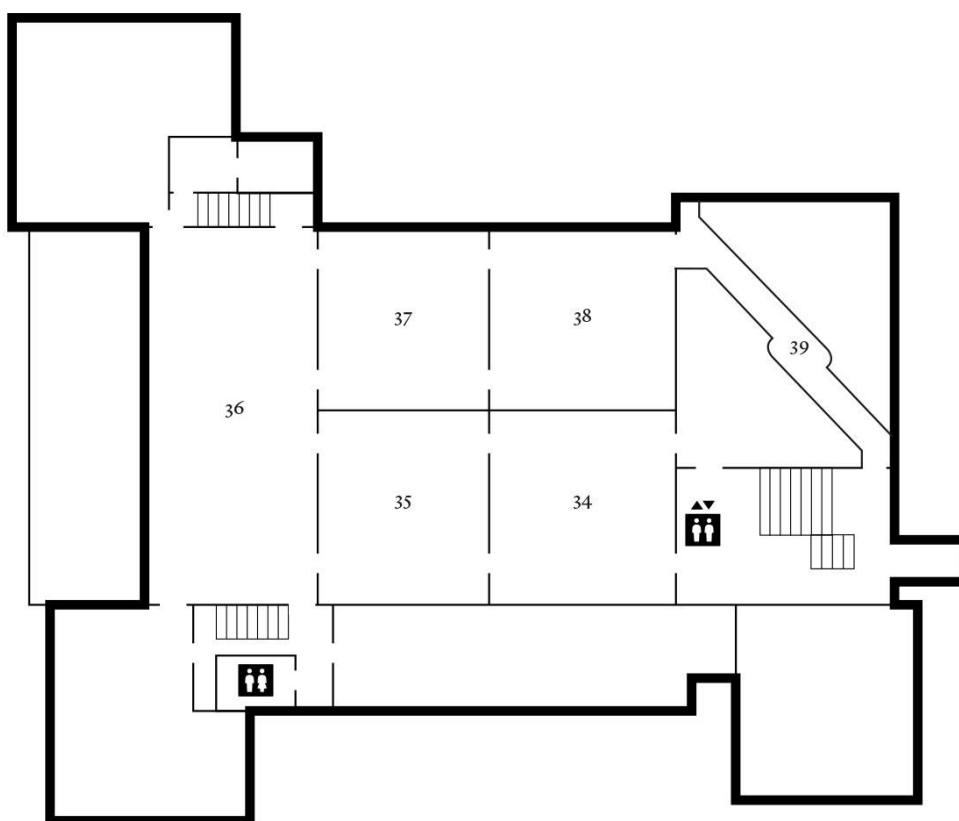


Fig.33 Mappa Terzo Piano edificio Castello;  
<https://www.castellodirivoli.org/mostra/audiovisita/>

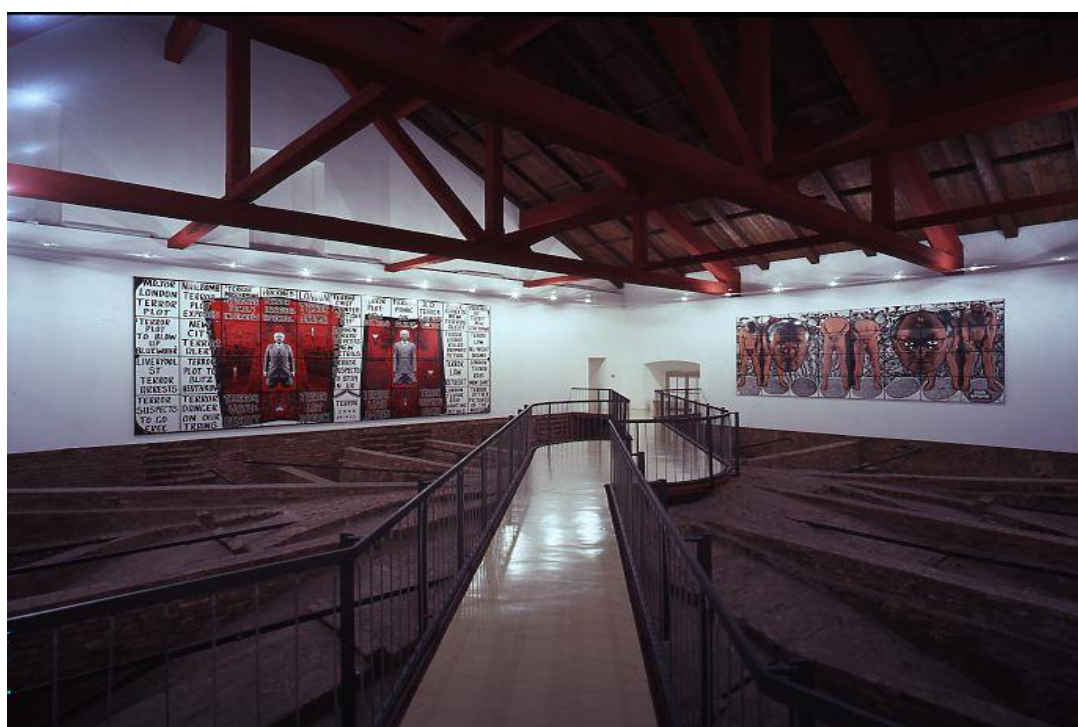


Fig.34 Passerella sopraelevata; <https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/03/gilbertgeorge1.jpg>





Fig.35 Lawrence Weiner, *MADE TO PRODUCE A STARK(FATTA PER PRODURRE UNA SCINTILLA)*, 2006, lettere e segni in vinile su parete, dimensioni determinate dall'ambiente, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/made-to-produce-a-spark-fatta-per-produrre-una-scintilla/>



Fig.36 Maurizio Cattelan, *Il Bel Paese*, 1994, tappeto in lana tascato, diametro 300 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/il-bel-paese/>



Fig. 37 Giuseppe Penone, *Identità*, 2017, bronzo, alluminio, 1257 x 730 x 610 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2020/05/Copia-di-CDRE05.jpg>



Fig.38 Marco Bagnoli, *Cinquantasei nomi*, alluminio dipinto 56 elementi, h 500 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/cinquantasei-nomi/>



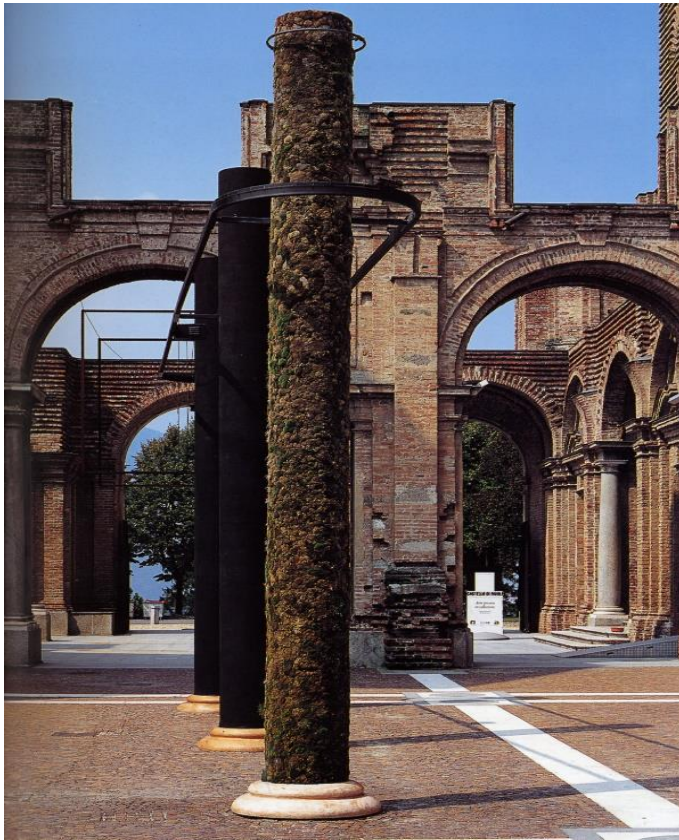


Fig.39 Pier Paolo Calzolari, *Colonne*, 2001, vetroresina, polvere di pietra della Cesana, rame, muschio, nerofumo, piccola locomotiva, rotaie, motori, 615 x 930 x 125 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2017/01/atrio-calzolari-bruno-697x1024.jpg>



Fig.40 Michelangelo Pistoletto, *Figura che guarda nel pozzo*, 1983-84, marmo rosso di Verona, 590 x 180 x 60 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/figura-che-guarda-nel-pozzo/>



Fig.41 Luciano Fabro, *Paolo Uccello 1450-1989*, 1989, ferro, 400 x 400 x 400 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSoR7Np0qATwTzO4Di9pIYJ8t0p2sJoFLs8Ug&usqp=C AU>



Fig.42 Bruna Esposito, *Aquarell – bitte nicht betreten*, 1988, specchio, ferro, ortiche, 100 x 220 x 160, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/opera/aquarell/>





Fig.43 Ettore Spalletti, *Fonte*, 1986, impasto di colore su pietra calcarea della Maiella, h 116 cm e diametro 36 cm, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea; <https://www.castellodirivoli.org/en/opera/fonte/>



## Bibliografia

Accrochage, in *Larousse de poche*, Paris, Larousse, 2005.

ARTE&ARTE, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio – 31 maggio 1991), a cura di I. Gianelli, Sonzogno, Fabbri Editori, 1991.

AUE W., *Aquerell-bitte nicht betreten ( Acquerello- si prega di non calpestare) (Watercolor- Please Keep Off) 1988*, in *Bruna Esposito*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 22 maggio - 1 settembre 2002), a cura di M. Beccaria, Milano, Edizioni Charta, 2002, pp. 54-55.

BANDINI M., *Luciano Pistoì: "inseguo un mio disegno"*, Torino, Hopefulmonster, 2008.

BARBIERI G., *Florenskij al museo*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno (Venezia, Università Ca'Foscari - Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 3-4 febbraio 2012), a cura di M. Bertelé, Crocetta del Montello, Terraferma, 2015, pp. 89-102.

BASILICO G., *Beirut 1991*, in *Gabriele Basilico Beirut 1991 (2003)*, a cura di F. Maggia, G. Basilico, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2003, pp. 33-36.

BECCARIA M., *Le rivoluzioni di Gilberto Zorio*, in *Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 novembre 2017-6 marzo 2018) a cura di M. Beccaria, Milano, Skira, 2017, pp. 45-59.

BECK M., *The Exhibition and the Display*, in *Exhibition*, a cura di L. Steeds, Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014, p. 31-35.

BEER M., *Etimi*, in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 173-174.

BELLAVITA A., *(In)contro lo spazio. L'installazione di arte contemporanea nel tessuto urbano*, in "EIC Serie Speciale", Anno II, n. 2, 2008, pp.49-57.

BERTACCHINI E., PAZZOLA G., *Torino Creativa. I Centri Indipendenti di Produzione Culturale sul territorio torinese*, Torino, GAI Editore, 2015.

BERTOLINO G., *Le gallerie e gli artisti*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana*, a cura di Torino Internazionale, Torino, Torino Internazionale, 2004, pp. 43-65.

*Bertrand Lavier*, catalogo della mostra ( Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996-12 gennaio 1997), a cura di I. Gianelli, G. Verzotti, Milano, Edizioni Charta, 1996.

BISHOP C., *Museologia radicale. Ovvero, cos'è "contemporaneo" nei musei di arte contemporanea?* Milano, Johan & Levi, 2017.

BISIO G., *Rivoli, il Castello si presenta*, in "La Stampa", 18 dicembre 1984, p.15;  
URL: [La Stampa - Consultazione Archivio \(archiviolaStampa.it\)](http://www.archiviolaStampa.it)

BONACOSSA I., *La rete dell'arte italiana*, in *EXIT: Nuove geografie della creatività italiana*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 21 settembre 2002-6 gennaio 2003), a cura di F. Bonami, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pp. 14-16.

BORSOTTI M., *Tutto si può narrare. Riflessioni critiche sul progetto d'allestimento*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

BOURDIEU P., *La distinzione: critica sociale del gusto*, tr.it. di G. Viale, Bologna, Il Mulino, 2007.

BOURRIAUD N., *Estetica relazionale*, tr.it. di M. E. Giacomelli, Milano, Postemedia Srl, 2010.

BRAWNE M., *Spazi interni del museo. Allestimenti e tecniche espositive*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983(ed. or. 1982).

*Bruna Esposito*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 22 maggio - 1 settembre 2002), a cura di M. Beccaria, Milano, Edizioni Charta, 2002.

BRUNO A., *ARTE&MUSEO*, in *ARTE&ARTE*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 15 febbraio – 31 maggio 1991), a cura di I. Gianelli, Sonzogno, Fabbri Editori, 1991, pp. 175-195.

BRUNO A., *Da Castello a museo. Le due vite del Castello di Rivoli*, in *Il Castello di Rivoli*, a cura di A. Bruno, I. Gianelli, C. Bertolotto, Torino, Umberto Allemandi, 2007, pp. 5-21.

BRUNO A., *Il restauro*, in *la Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 151-155.

CAFIERO G., *Il Progetto di Allestimento. Esposizione e comunicazione*, Napoli, Ed. B. di M., 1999.

CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA (a cura di), *la Collezione*, Milano, Edizioni Charta, 1994.

CASTELLO DI RIVOLI-MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA (a cura di), *La Residenza Sabauda La Collezione*, Milano, Skira, 2008.

CASTELLO DI RIVOLI-MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, *Castello di Rivoli: 20 anni d'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2005.

CELANT G. (a cura di), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1970.

CELANT G., PISTOLETTO M., *Continuum*, in *Pistoletto*, a cura di G. Celant, Milano, Fabbri Editori, 1992, pp. 27-234.

CELANT G., *Pistoletto*, Milano, Fabbri Editori, 1992.

CELANT G., *Una storia*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio- 25 aprile 1993), a cura I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1993, pp. 11-22.

CERRI M. G., *Il Castello e la Manica Lunga. Storia e restauro*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Skira editore, 2008, pp.17-82.

CERRI M. G., *La storia*, in *la Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 147-150.

CERRI M. G., *Le Decorazioni*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Skira editore, 2008, pp. 555-575.

CHRISTOV-BAKARGIEV C. (a cura di), *Lawrence Weiner. Made to produce a spark/ Fatta per produrre una scintilla*, in *Concetto, Corpo e sogno*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 marzo-30 luglio 2006), Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2006.

CORTESE R. (a cura di), *Urban Art. L'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, Torino, ASCT, 2020.

CRISPOLTI E., *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli Editore, 2005.

D'ALFONSO M., *Come lo spazio trasforma l'arte, Come l'arte trasforma lo spazio*, Milano, Silvana Editoriale, 2016.

DE CECCO E., *Tre ipotesi per un confronto sul presente*, in *EXIT: Nuove geografie della creatività italiana*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 21 settembre 2002-6 gennaio 2003), a cura di F. Bonami, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pp. 18-20.

DE LUCA M., GENNARI SARTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M., *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Luca Sossella editore, 2004.

DE SANNA J., *1984-1989*, in *Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 giugno – 17 settembre 1989), a cura C. Mundici, Sonzogno, Fabbri Editori, 1989, pp. 35-43.

DEL DRAGO E., *Il Castello di Rivoli: arte, educazione, convivenza: il successo di un museo raccontato da Ida Giannelli*, Roma, Sossella Editore, 2002.

DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. de Luca, F. Gennari Sartori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp.175-181.

DELLA CASA B. (a cura di), *Collezione Christian Stein: una storia dell'arte italiana*, Milano, Electa, 2010.

*EXIT: geografie della creatività italiana*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 21 settembre 2002-6 gennaio 2003), a cura di F. Bonami, Milano, Oscar Mondadori, 2002.

Exposition, in *Larousse de poche*, Paris, Larousse, 2005.

FABBRI P., MARRONE G., *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi Editore, 2001.

FLORENSKIJ P., *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, in Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del libro, 1983, pp. 57-67.

FLORENSKIJ P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler Milano, Adelphi Edizioni, 1995.

FLORENSKIJ, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma, Casa del libro, 1983.

FONDAZIONE PISTOLETTO, *Cittadellarte*, Torino, Fondazione Pistoletto, 1999.

FOUCAULT M., *Des espaces autres* (1967), in "Architecture, Mouvement, Continuité", 5, ottobre 1984, pp. 46-49.

GIANELLI I. (a cura di), *La Collezione*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Skira editore, 2008, pp. 83-554.

GIANELLI I., BECCARIA M., *Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea: la collezione video*, Milano, Skira, 2005.

GIANELLI I., BECCARIA M., *Castello di Rivoli: 20 anni d'Arte Contemporanea*, Milano, Skira, 2005.

GIANELLI I., *Il luogo delle opere*, in *La Residenza Sabauda La Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Skira editore, 2008, pp. 9-11.

GIANELLI I., *La collezione. Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, in *Il Castello di Rivoli*, a cura di A. Bruno, I. Gianelli, C. Bertolotto, Torino, Allemandi, 2007, pp. 22-24.

*Gilberto Zorio*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 novembre 2017-6 marzo 2018) a cura di M. Beccaria, Milano, Skira, 2017.

GIOLLI R., *La sala della Vittoria*, in *Mostrare*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 155-156.

GIONI M., *Controcampo. A due voci*, in *EXIT: Nuove geografie della creatività italiana*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 21 settembre 2002-6 gennaio 2003), a cura di F. Bonami, Milano, Oscar Mondadori, 2002, pp. 22-24.

*Giuseppe Penone: Incidenze del vuoto*, catalogo della mostra (Cuneo e Rivoli, Complesso Monumentale di San Francesco e Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 12 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di C. Christov-Bakargiev, Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2019.

GRITELLA G., *Repertorio sulle decorazioni degli ambienti interni del Castello di Rivoli*, in *la Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 157-163.

*Il Museo Sperimentale di Torino – Arte italiana dagli anni Sessanta nelle collezioni dalla Galleria Civica d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di

Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 dicembre 1985-10 febbraio 1986), a cura di M. Bandini, R. Maggio Serra, Milano, Fabbri Editori, 1985.

KRAUSS R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

LATHAM R.E., *Revised medieval latin word-list from British and Irish sources*, London, The British Academy, 1965.

LONZI C., *Autoritratto*, Milano, Et al. /Edizioni, 2010.

LOTMAN J.M., *Il girotondo delle Muse: saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.

LOTMAN J.M., *L'Architettura nel contesto della cultura*, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle Muse: saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp.38-50.

LOTMAN J.M., *La Semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985

LOTMAN J.M., *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza Editori, 1980.

*Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 giugno – 17 settembre 1989), a cura C. Mundici, Sonzogno, Fabbri Editori, 1989.

LUMLEY R., *Deposito D'Arte Presente a Torino*, in "Flash Art", 7, 1968, p. 91.



MAGGIO SERRA R., PASSONI R. (a cura di), *Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Milano, Fabbri Editori, 1993.

MALAGUGINI M., *Allestire per comunicare. Spazi divulgativi e spazi persuasivi*, Milano, Franco Angeli, 2017.

*Marco Bagnoli*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 27 marzo-31 maggio 1992), a cura di I. Gianelli, Milano, Fabbri Editori, 1992.

MARRAS N., *Breviario strumentale*, in *Mostrare*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 43-50.

MARRAS N., *L'allestimento del luogo, il luogo dell'allestimento*, in *L'inquieta scena urbana, architettura e allestimento*, a cura di P. Salvadeo, Milano, Edizioni clup, 2004, pp. 142-157.

MARRAS N., *Progettar mostrando. Riflessioni su percorsi e luoghi della mostra*, Roma, Youcanprint, 2012.

MELOTTI M., *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

MINOLA A. (a cura di), *Gian Enzo Sperone: Torino, Roma, New York: 35 anni di mostre tra Europa e America*, Torino, Hopefulmonster, 2000.

MINOLA A., *Michel Tapié e l'International Center of Aesthetic Research*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio- 25 aprile 1993), a cura I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1993, p. 180.

MISTRANGELO A., *Una Manica lunga e bella*, in “La Stampa Sera”, 30 gennaio 1992, p. 2; URL: [La Stampa - Consultazione Archivio \(archiviolaStampa.it\)](http://archiviolaStampa.it)

O'DOHERTY B., *Inside the white cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano, Johan & Levi, 2012.

*Ouverture: arte contemporanea*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di rivoli Museo d'Arte Contemporanea, data), a cura di R. Fuchs, Torino, Allemandi, 1985.

PAGLIERI M., *Torino rischia il primato dell'arte contemporanea*, in “La Repubblica”, 30 marzo 2011; URL:[https://torino.repubblica.it/cronaca/2011/03/30/news/torino\\_rischia\\_il\\_primato\\_nell\\_arte\\_contemporanea-14298263/](https://torino.repubblica.it/cronaca/2011/03/30/news/torino_rischia_il_primato_nell_arte_contemporanea-14298263/)

PAROLA L., *Gli spazi museali*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana*, a cura di Torino Internazionale, Torino, Torino Internazionale, 2004, pp. 27-42.

PASINI F., *L'opera e la sua traiettoria*, in *Marco Bagnoli*, cat. (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 27 marzo-31 maggio 1992), a cura di I. Gianelli, Milano, Fabbri Editori, 1992, pp. 5-10.

PENONE G., *Respirer l'ombre*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

PEZZINI I., *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2011.

PIATTI A., *Le pratiche espositive e le opere complesse: alcuni casi nei musei italiani*, in “Ricerche di SConfine”, vol. VI, n. 1, 2015, pp. 193-207.

*Pier Paolo Calzolari*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 23 settembre-20 novembre 1994), a cura di I. Gianelli, Milano, Charta, 1994.

POLANO S. (a cura di), *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Lybra Immagine, 1988.

POLANO S., *Mostrare. Pretesti e trascrizioni*, in *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, a cura di S. Polano, Milano, Lybra Immagine, 2000, pp. 18-22.

POLI F., BERNARDELLI F., *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan & Levi, 2016.

POLI F., *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

POLVERONI A., *This is Contemporary! Come cambiano I musei d'arte contemporanea*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

RIVA A., *La città come opera d'arte e l'opera d'arte nella città*, in *L'inquieta scena urbana, architettura e allestimento*, a cura di P. Salvadeo, Milano, Edizioni clup, 2004, pp. 52-67.

SALVADEO P. (a cura di), *L'inquieta scena urbana, tra architettura e allestimento*, Milano, Edizioni clup, 2004.

SANDRETTO RE REBAUDENGO P., intervista di Ida Gianelli, in *Collezionismo a Torino. Le opere di sei collezionisti d'Arte Contemporanea*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 febbraio-21 aprile 1996), a cura di I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1996, pp. 68-75.

SEMIN D., *Journal de bord d'un voyage nervalien*, in *Respirer l'ombre*, G. Penone, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004, pp. 7-11.

*Soggetto Soggetto: una nuova relazione nell'arte di oggi*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 24 giugno-28 agosto 1994), a cura di F. Pasini, G. Verzotti, Milano, Edizioni Charta, 1994.

SOUTIF D., *Per Luciano Fabro*, in *Luciano Fabro, Luciano Fabro*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 28 giugno – 17 settembre 1989), a cura C. Mundici, Sonzogno, Fabbri Editori, 1989, pp. 22-28.

SPECTOR N., *Maurizio Cattelan All*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2011.

STANISZEWSKI M. A., *The Power of Display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mit press, 1998.

STEEDS L., *Exhibition, Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014.

TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettiva di crescita per la città e l'area metropolitana*, Torino, Torino Internazionale, 2004.

TORINO INTERNAZIONALE, UNIVERSITÀ IULM (a cura di), *Arte contemporanea a Torino. Rapporto 2010*, Torino, Umberto Allemandi, 2011.

*Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), a cura di I. Gianelli, Milano, Edizioni Charta, 1993.

VENTURI A., *Un museo nella reggia mancata*, in “La Stampa”, 31 ottobre 1981, p.3; URL: [La Stampa - Consultazione Archivio \(archiviolaStampa.it\)](http://archiviolaStampa.it)

VERZOTTI G. (a cura di), *La Collezione*, in *la Collezione*, a cura di Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, Edizioni Charta, 1994, pp. 51- 144.

VERZOTTI G., *Îles flottantes. Note sullo statuto dell'oggetto estetico a partire da Bertrand Lavier*, in *Bertrand Lavier*, cat. ( Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 1996-12 gennaio 1997), a cura di I. Gianelli, G. Verzotti, Milano, Edizioni Charta, 1996, pp. 13-20.

VETTESE A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma – Bari, Laterza, 2010.

*Wael Shawky*, catalogo della mostra (Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 3 novembre 2016-5 febbraio 2017), a cura di C. Christov-Bakargiev, Milano, Skira, 2016.

ZHIJIE Q., *The Prediction in the Age of Post-Exhibition*, in *Exhibition*, a cura di L. Steeds, Documents of Contemporary Art, London, Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2014, pp. 144-145.

## Sitografia

Artissima, Premi

URL : <https://www.artissima.art/premi/>

Artissima

URL : <https://www.artissima.art/about/>

Artribune, Comunicato stampa mostra *Giuseppe Penone: incidenze del vuoto*

URL: <https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/giuseppe-penone-incidenze-del-vuoto/>

Cambridge Dictionary online, Definizione display

URL: <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/display>

ContemporaryArt Torino Piemonte

URL : <http://www.contemporarytorinopiemonte.it/chi-siamo/>

CONTA S., *I 15 anni della Fondazione Merz. Intervista a Beatrice Merz*, in “Exibart”, 29 aprile 2020;

URL: <https://www.exibart.com/musei/i-15-anni-della-fondazione-merz-intervista-a-beatrice-merz/>

Fondazione Merz

URL : <https://www.fondazionemerz.org/fondazione/>

Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, Statuto della Fondazione CRT

URL: [https://fondazioneartecrt.it/wpcontent/uploads/2020/11/statuto\\_della\\_fondazione\\_arte\\_CRT.pdf](https://fondazioneartecrt.it/wpcontent/uploads/2020/11/statuto_della_fondazione_arte_CRT.pdf)

Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

URL: <https://fsrr.org/info/>

GAM

URL: <https://www.gamtorino.it/it/storia-0>

Garzanti Linguistica online, Definizione luogo

URL: <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=luogo>

ICOM, Definizione museo

URL: <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/>

Il Sabatini Coletti-Dizionario della lingua Italiana online, Definizione luogo

URL: [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/L/luogo.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/L/luogo.shtml)

Museo Torino, PAV

URL: <https://www.museotorino.it/view/s/c56505a9888b42a7b3a66186226e3b73>

Paratissima, Presentazione fiera

URL :[https://paratissima.it/wpcontent/uploads/2020/06/PRESENTAZIONE\\_05\\_2020-min.pdf](https://paratissima.it/wpcontent/uploads/2020/06/PRESENTAZIONE_05_2020-min.pdf)

PAV- Parco Arte Vivente, Archivio mostre

URL: <http://parcoartevivente.it/mostre/archivio/mostre-2006/>

Treccani vocabolario online, Definizione allestimento

URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/allestimento>

Treccani vocabolario online, Definizione espositivo

URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/espositivo>

Treccani vocabolario online, Definizione luogo

URL : <https://www.treccani.it/vocabolario/luogo>

Treccani vocabolario online, Definizione spazio

URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/spazio>

## Videografia

Youtube, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, *Camille Henrot, Maison Absolue*; <https://www.youtube.com/watch?v=f95v4ig1Ub0&t=62s>

Audiovisita del Castello di Rivoli, Sala 29, *Wael Shawky*; <https://players.brightcove.net/pages/v1/index.html?accountId=745468061001&playerId=default&videoId=6231090300001&autoplay=true>

Audiovisita Castello di Rivoli, Sala 19, *Reinhard Mucha*; <https://players.brightcove.net/pages/v1/index.html?accountId=745468061001&playerId=default&videoId=6157107013001&autoplay=true>



## Appendice

### Elenco delle mostre

***Ouverture***

18 dicembre 1984 – 15 giugno 1985  
a cura di Rudi Fuchs

***Giovanni Anselmo, Per Kirkeby, Richard Long***

19 dicembre 1984 – 01 marzo 1985  
a cura di Rudi Fuchs

***Bernd e Hilla Becher. Castelletti di estrazione***

12 luglio – 25 agosto 1985  
a cura di Rudi Fuchs

***Gilbert & George. Life Death Hope Fear.***

24 ottobre - 12 dicembre 1985  
A cura di Rudi Fuchs

***Renweg. C.L. Attersee, G. Brus, H. Nitsch, W. Pichler, A. Rainer***

25 ottobre – 01 dicembre 1985  
A cura di Rudi Fuchs

***Nicola De Maria. Cinque o sei lance spezzate a favore del coraggio e della virtù***

18 dicembre 1985 – 12 marzo 1986

***Il museo sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna***

20 dicembre 1985 – 10 febbraio 1986  
A cura di Mirella Bandini e Rosanna Maggio Serra

***Franck O. Gehry***

27 marzo – 11 maggio 1986  
A cura di Germano Celant

***Camp Fire. Hamish Fulton***

19 aprile – 8 giugno 1986  
A cura di Rudi Fuchs

***Modus vivendi. Ulay & Marina Abramovic 1980-1985***

18 aprile – 8 giugno 1986  
A cura di Rudi Fuchs

***Lucio Fontana. La cultura dell'occhio***

20 giugno – 28 settembre 1986  
A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristica Mundici, Alessandra Santerini

***Figure colonne finestre***

***Markus Lüpertz e Giulio Paolini***

19 dicembre 1986 – 29 marzo 1987  
A cura di Rudi Fuchs e Johannes Gachnang

***Ouverture II. Sul museo***

02 maggio – 12 dicembre 1987  
A cura di Rudi Fuchs

***Carl Andre – Sculture***

22 maggio – 6 settembre 1987  
A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang

***Karel Appel – Dipinti, sculture e collages***

10 ottobre – 29 novembre 1987  
A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Alessandra Santerini

***Standing Sculture***

17 dicembre 1987 – 30 aprile 1988  
A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Joan Mirò: Viaggio delle figure**

4 giugno – 30 settembre 1988

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Donald Judd, Richard Paul Lohse, Klaus Mettig**

4 giugno 1988 – 30 settembre 1988

A cura di Rudi Fuchs

**Jannis Kounellis**

28 ottobre 1988 – 12 febbraio 1989

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Piano Nobile**

12 aprile – 01 settembre 1989

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**James Lee Byars. The palace of good luck**

12 aprile – 11 giugno 1989

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Luciano Fabro**

28 giugno – 17 settembre 1989

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Domenico Bianchi, Alan Charlton, Günther Förg, Barbara Kruger, Toon Verhoef**

06 ottobre – 03 dicembre 1989

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Arnulf Rainer**

15 febbraio – 29 aprile 1990

A cura di Rudi Fuchs

**Mario Merz. Terra elevata o la storia del disegno**

15 maggio – 29 settembre 1990

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Capolavori su carta. Opere espressioniste dal Museum Ludwig di Colonia. La collezione di Josef Haubrich**

21 settembre – 02 dicembre 1990

A cura di Rudi Fuchs, Johannes Gachnang, Cristina Mundici

**Arte & Arte**

15 febbraio – 31 maggio 1991

A cura di Ida Gianelli

**Anteprima 1. Giulio Paolini**

04 maggio – 30 giugno 1991

A cura di Ida Gianelli

**Sguardo di Medusa**

05 luglio – 27 settembre 1991

A cura di Ida Gianelli

**Alberto Burri. Cellotex91**

02 ottobre – 01 dicembre 1991

A cura di Ida Gianelli

**Giuseppe Penone**

15 novembre 1991 – 09 febbraio 1992

A cura di Ida Gianelli e Giorgio Verzotti

**Anteprima 2. Wim Delvoye**

12 dicembre 1991 – 26 gennaio 1992

A cura di Ida Gianelli

**Piero Manzoni**

7 marzo – 03 maggio 1992

A cura di Germano Celant

**Anteprima 3. Marco Bagnoli**

27 marzo – 28 giugno 1992

A cura di Ida Gianelli

**Post Human**

02 ottobre – 22 novembre 1992

A cura di Jeffrey Deitch

**Mario Giacomelli**

02 ottobre – 29 novembre 1992  
A cura di Ida Gianelli e Antonella Russo

**Anteprima 5. Annette Lemieux**

10 dicembre 1992 – 10 gennaio 1993  
A cura di Ida Gianelli

**Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970**

5 febbraio – 25 aprile 1993  
A cura di Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli

**Da Brancusi a Boltanski. Fotografie d'artista**

02 ottobre – 28 novembre 1993  
A cura di Alain Sayag e Agnès de Gouvion Saint-Cyr

**Enzo Cucchi**

13 ottobre – 31 dicembre 1993  
A cura di Ida Gianelli e Giorgio Verzotti

**Keith Haring**

03 febbraio – 30 aprile 1994  
A cura di Germano Celant

**Soggetto-Soggetto. Una nuova relazione nell'arte di oggi**

24 giugno – 28 agosto 1994  
A cura di Francesca Pasini e Giorgio Verzotti

**Carla Accardi**

24 giugno – 28 agosto 1994  
A cura di Ida Gianelli e Giorgio Verzotti

**Pier Paolo Calzolari**

23 settembre – 20 novembre 1994  
A cura di Ida Gianelli

**Helmut Newton**

24 settembre – 27 novembre 1994  
A cura di Zdenek Felix

**L'orizzonte**

19 dicembre 1994 – 23 aprile 1995  
A cura di Ida Gianelli e Rudi Fuchs

**Joel-Peter Witkin**

06 giugno – 17 settembre 1995  
A cura di Germano Celant

**Marlene Dumas – Francis Bacon**

06 giugno – 01 ottobre 1995  
A cura di Marente Bloemheuvel e Jan Mot

**Haim Steinbach**

27 ottobre – 31 dicembre 1995  
A cura di Ida Gianelli e Giorgio Verzotti

**Max Neuhaus. Evocare l'udibile**

27 ottobre – 31 dicembre 1995  
A cura di Ida Gianelli e Antonella Russo

**Collezionismo di Francia. Le opere dei fondi regionali d'arte contemporanea**

16 febbraio – 21 aprile 1996  
A cura di Yannick Miloux, Frédéric Paul e Giorgio Verzotti

**Collezionismo a Torino. Le opere di sei collezionisti privati**

16 febbraio – 21 aprile 1996  
A cura di Ida Gianelli

**Max Ernst. Sculture**

17 maggio – 15 settembre 1996  
A cura di Sune Nordgren

**Il logos del corpo vivente**

17 maggio – 15 settembre 1996  
A cura di Gundrun Inboden

**Bertrand Lavier**

18 ottobre 1996 – 12 febbraio 1997  
A cura di Ida Gianelli e Giorgio Verzotti

***Collaborations. Warhol – Basquiat -  
Clemente***

18 ottobre 1996 – 17 gennaio 1997  
A cura di Tilman Osterwold

***Sipario***

20 febbraio – 25 maggio 1997  
A cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e  
Ida Gianelli

***On Kawara***

21 febbraio – 20 aprile 1997  
A cura di Jean Louis Maubant e Pascal  
Pine

***Pittura italiana da collezioni italiane***

06 giugno – 21 settembre 1997  
A cura di Giorgio Verzotti

***Anton Corbijn***

06 giugno – 28 settembre 1997  
A cura di Ida Gianelli

***Maurizio Cattelan. Tre installazioni  
per il Castello***

25 settembre 1997 – 18 gennaio 1998  
A cura di Giorgio Verzotti

***Martin Kippenberger. Respektive  
1997-1976***

10 febbraio – 13 aprile 1998  
A cura di Christian Bernard

***Sunshine & Noir. Arte a Los Angeles  
1960-1997***

9 maggio – 23 agosto 1998  
A cura di Lars Nittve

***Emilio Vedova***

17 ottobre 1998 – 17 gennaio 1999  
A cura di Ida Gianelli

***Grazia Toderi***

17 ottobre – 20 dicembre 1998  
A cura di Ida Gianelli e Marcella  
Beccaria

***Elizabeth Peyton. Un progetto per il  
castello***

10 gennaio 1999 – 16 gennaio 2000  
A cura di Marcella Beccaria

***Mona Hatoum***

24 marzo – 23 maggio 1999  
A cura Giorgio Verzotti

***Olafur Eliasson. Un progetto per il  
castello***

24 marzo – 23 maggio 1999  
A cura di Marcella Beccaria

***Helmut Newton per la Manica Lunga***

24 marzo – 30 maggio 1999  
A cura di Ida Gianelli

***Andreas Gursky fotografie 1994-1998***

04 giugno – 02 settembre 1999  
A cura di Veit Görner

***Alessandra Tesi. Un progetto per il  
castello***

04 giugno – 12 settembre 1999  
A cura di Marcella Beccaria

***David Salle***

01 ottobre – 12 dicembre 1999  
A cura di Dorine Mignot e Giorgio  
Verzotti

***Hannah Starkey. Un progetto per il  
castello***

05 febbraio – 21 maggio 2000  
A cura di Marcella Beccaria

***Quotidiana***

05 febbraio – 21 maggio 2000  
A cura di David Ross, Nicholas Serota,  
Ida Gianelli, Giorgio Verzotti e  
Jonathan Watkins

***Paola Pivi. Un progetto per il castello***

21 aprile – 18 giugno 2000  
A cura di Marcella Beccaria

**Roni Horn**

21 aprile – 21 giugno 2000  
A cura di Marcella Beccaria

**Merce Cunningham**

13 giugno – 10 settembre 2000  
A cura di Germano Celant

**Il bordo dello specchio**

4 ottobre 2000 – 21 gennaio 2001  
A cura di Okwui Enwezor

**Franz Ackermann. B.I.T. Nuove generazioni**

05 ottobre 2000 – 21 gennaio 2001  
A cura di Marcella Beccaria

**Arte Povera in collezione**

06 dicembre 2000 – 25 marzo 2001  
A cura di Ida Gianelli, Marcella Beccaria e Giorgio Verzotti

**Armando Testa**

21 febbraio – 13 maggio 2001  
A cura di Ida Gianelli, Giorgio Verzotti e Gemma de Angelis Testa

**Teresita Fernandez**

30 maggio – 26 giugno 2001  
A cura di Marcella Beccaria

**Anna Gaskell**

17 ottobre 2001 – 6 gennaio 2002  
A cura di Marcella Beccaria

**Form Follows Fiction. Forma e finzione nell'arte di oggi**

17 ottobre 2001 – 27 gennaio 2002  
A cura di Jeffrey Deitch

**Francesco Vezzoli**

30 gennaio – 05 maggio 2002  
A cura di Marcella Beccaria

**Shirin Neshat**

30 gennaio – 05 maggio 2002  
A cura di Giorgio Verzotti

**Wolfgang Tillmans**

20 febbraio – 20 maggio 2002  
A cura di Giorgio Verzotti

**Bruna Esposito**

22 maggio – 01 settembre 2002  
A cura di Marcella Beccaria

**Thomas Demand**

23 ottobre 2002 – 26 gennaio 2003  
A cura di Marcella Beccaria

**Nan Goldin. Devil's playground**

23 ottobre 2002 – 13 gennaio 2003  
A cura di Catherine Lampert e Carolyn Christov-Bakargiev

**Transavanguardia**

13 novembre 2002 – 23 marzo 2003  
A cura di Ida Gianelli

**Janet Cardiff: le opere e le collaborazioni con George Bures Miller**

21 maggio – 31 agosto 2003  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Vanessa Beecroft**

08 ottobre 2003 – 25 gennaio 2004  
A cura di Marcella Beccaria

**William Kentridge**

10 gennaio – 29 febbraio 2004  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Pierre Huyghe**

21 aprile – 18 luglio 2004  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Franz Kline**

20 ottobre 2004 – 30 gennaio 2005  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Mario Merz**

12 gennaio – 27 marzo 2005  
A cura di Pier Giovanni Castagnoli, Ida Gianelli e Beatrice Merz

**Candice Breitz. Mother + Father  
(Madre+ Padre)**

15 febbraio – 24 aprile 2005

A cura di Marcella Beccaria

**Dall'occhio elettronico. La collezione  
video del Castello di Rivoli Museo  
d'Arte Contemporanea**

21 settembre – 16 ottobre 2005

A cura di Marcella Beccaria

**T1 – La sindrome di Pantagruel**

21 settembre – 16 ottobre 2005

A cura di Francesco Bonami e Carolyn  
Christov-Bakargiev

**Susan Hiller**

10 marzo – 30 luglio 2006

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Lawrence-Weiner: Fatta per produrre  
una scintilla**

27 marzo – 30 luglio 2006

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Libri Books Bücher**

29 aprile – 30 luglio 2006

A cura di Chiara Oliveri Bertola

**Dan Graham**

29 aprile – 30 luglio 2006

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Joseph Kosuth**

16 maggio – 30 luglio 2006

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Joan Jonas: Due opere**

30 maggio – 30 luglio 2006

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Claes Oldenburg e Coosje van  
Bruggen. Scultura per caso**

25 ottobre 2006 – 25 febbraio 2007

A cura di Ida Gianelli e Marcella  
Beccaria

**Dalla terra alla luna: metafore di  
viaggio (parte I)**

04 aprile – 26 agosto 2007

A cura di Marcella Beccaria

**Dalla terra alla luna: metafore di  
viaggio (parte II)**

22 maggio – 26 agosto 2007

A cura di Marcella Beccaria

**Una rosa non ha denti. Bruce  
Nauman negli anni Sessanta**

23 maggio – 09 settembre 2007

A cura di Costance M. Lewallen

**Gilbert & George – La Grande Mostra**

17 ottobre 2007 – 13 gennaio 2008

A cura di Jan Debbaut e Ben Borthwick

**Christian Frosi – Yippie (La nuvola  
Yippie)**

06 novembre 2007 – 07 dicembre 2008

**Dipingere la vita moderna**

06 febbraio – 04 maggio 2008

A cura di Ralph Rugoff

**Una stanza tutta per sé**

02 aprile 2008 – 18 gennaio 2009

A cura di Marcella Beccaria

**Roberto Cuoghi Šuillakku**

06 maggio – 27 luglio 2008

A cura di Marcella Beccaria

**Thomas Ruff**

18 marzo – 21 giugno 2009

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

**Gianni Colombo**

16 settembre 2009 – 05 aprile 2010

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev  
e Marco Scotini

**Alice Guareschi**

18 settembre – 31 dicembre 2009

A cura di Marcella Beccaria

**Tutto è connesso. Ricerche e approfondimenti nell'arte dell'ultimo decennio attraverso la collezione**  
08 giugno 2010 – 09 gennaio 2011  
A cura di Beatrice Merz

**Coinvolgimenti. Vito Acconci "Film=Landscape, Video=Close-Up"**  
08 giugno – 26 settembre 2010  
A cura di Marcella Beccaria

**Exhibition / Exhibition**  
21 settembre 2010 – 09 gennaio 2011  
A cura di Adam Carr

**John McCracken**  
22 febbraio – 19 giugno 2011  
A cura di Andrea Bellini

**Andro Wekua. A Neon Shadow**  
03 maggio – 04 settembre 2011  
A cura di Andrea Bellini

**Tutto è connesso 2**  
24 maggio – 18 settembre 2011  
A cura di Beatrice Merz

**Luigi Ontani RivoltArteAltrove**  
09 ottobre 2011 – 15 gennaio 2012  
A cura di Andrea Bellini

**Arte Povera International**  
09 ottobre 2011 – 19 febbraio 2012  
A cura di Germano Celant e Beatrice Merz

**Russian Cosmos**  
17 dicembre 2011 – 26 febbraio 2012  
A cura di Olga Sviblova

**Luigi Ghirri – Project Prints**  
04 febbraio – 11 marzo 2012  
A cura di Elena Re

**Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963-1985**  
30 marzo – 06 maggio 2012  
A cura di Andrea Bellini

**Thomas Schütte. Frauen**  
22 maggio – 23 settembre 2012  
A cura di Andrea Bellini e Dieter Schwarz

**La storia che non ho vissuto (testimone indiretto)**  
16 settembre – 18 novembre 2012  
A cura di Marcella Beccaria

**Paola Pivi. Tulkus 1880 to 2018**  
09 novembre 2012 – 06 gennaio 2013  
A cura di Davide Trapezi

**Anna Mendieta. She Got Love**  
29 gennaio – 16 giugno 2013  
A cura di Beatrice Merz e Olga Gambari

**Disobedience Archive (The Republic)**  
23 aprile – 30 giugno 2013  
A cura di Marco Scotini

**Marinella Senatore. Costruire Comunità**  
06 ottobre 2013 – 02 febbraio 2014  
A cura di Marcella Beccaria

**One Torino. Illy Present Future Award Exhibition: Naufus Ramirez-Figueroa-Vanessa Safavi-Santo Tolone**  
07 dicembre 2013 – 12 gennaio 2014

**Jan Dibbets. Un'altra fotografia**  
08 aprile – 29 giugno 2014  
A cura di Marcella Beccaria

**Ritratto dell'artista da giovane**  
10 giugno – 21 settembre 2014  
A cura di Marcella Beccaria

**Percorsi n.1 Gli italiani visti dalla televisione. Da Lascia o Raddoppia? A Carosello**  
01 luglio – 16 novembre 2014  
A cura di Massimo Melotti

**Sophie Calle. MADRE**

11 ottobre 2014 – 15 marzo 2015

A cura di Beatrice Merz

**Intenzione manifesta. Il disegno in tutte le sue forme**

10 ottobre 2014 – 25 gennaio 2015

A cura di Beatrice Merz con Marianna Vecellio

**Illy Present Future 2013 Prize Exhibition/ Caroline Achaintre / Fatma Bucak**

06 novembre 2014 – 11 gennaio 2015

A cura di Marianna Vecellio

**TUTTOVERO LA NOSTRA CITTÀ ARTE TORINO 2015**

25 aprile – 08 novembre 2015

A cura di Francesco Bonami

**Videocontaminazioni. Fiction/ Reality**

29 maggio – 02 agosto 2015

A cura di Massimo Melotti

**Uriel Orlow: Made / Unmade**

26 giugno – 11 ottobre 2015

A cura di Marcella Beccaria

**Andrea Bruno. Progettare l'esistente**

26 giugno – 11 ottobre 2015

**L'albero della cuccagna. Nutrimenti dell'arte. Lara Favaretto**

10 ottobre 2015 – 10 gennaio 2016

A cura di Achille Bonito Oliva

**Francesco Jodice. AMERICAN RECORDINGS**

17 ottobre 2015 – 24 gennaio 2016

A cura di Massimo Melotti

**Paloma Varga Weisz. Radice di un sogno**

27 ottobre 2015 – 24 gennaio 2016

A cura di Marianna Vecellio

**Rachel Rose Illy Present Future 2014 Prize Exhibition**

06 novembre 2015 – 10 gennaio 2016

A cura di Marianna Vecellio

**Giovanni Anselmo. Mentre la mano indica, la luce focalizza, nella gravitazione universale si interferisce, la terra si orienta, le stelle si avvicinano di una spanna in più...**

06 aprile – 25 settembre 2016

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marcella Beccaria

**Ed Atkins**

27 settembre 2016 – 29 gennaio 2017

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio

**Wael Shawky**

03 novembre 2016 – 05 febbraio 2017

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marcella Beccaria

**Alina Chaiderov. A new memory is made / Illy Present Future Prize 2015 Exhibition**

04 novembre 2016 – 05 marzo 2017

A cura di Marianna Vecellio

**L'emozione dei COLORI nell'arte**

14 marzo – 23 luglio 2017

A cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Marcella Beccaria, Elena Volpato ed Elif Kamisli

**Anna Boghiguan. Lo studio dell'artista**

09 maggio – 23 luglio 2017

A cura Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio

**Un taglio contemporaneo. Capolavori della Collezione permanente**

25 luglio – 31 dicembre 2017

A cura di Marcella Beccaria



***Anna Boghiguan***

19 settembre 2017 – 07 gennaio 2018  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev  
e Marianna Vecellio

***Gilberto Zorio***

02 novembre 2017 – 06 marzo 2018  
A cura di Marcella Beccaria

***Cecile B. Evans. Amos' World:  
Episode One- Illy Present Future  
Prize 2016 Exhibition***

03 novembre 2017 – 07 gennaio 2018

***Giorgio de Chirico, Capolavori della  
Collezione di Francesco Federico  
Cerruti***

06 marzo – 04 novembre 2018  
A cura Carolyn Christov-Bakargiev e  
Marcella Beccaria

***Metamorfosi – Lasciate che tutto vi  
accada***

06 marzo – 02 settembre 2018  
A cura di Chus Martínez

***Nalini Malani: La rivolta dei morti.***

Retrospectiva 1969-2018. Parte II  
18 settembre 2018 – 17 gennaio 2019  
A cura di Marcella Beccaria

***Ottobre 1968. "arte povera più azioni  
povere" agli Arsenali di Amalfi***

13 ottobre 2018 – 31 marzo 2019

***Hito Steyerl. The city of Broken  
Windows***

01 novembre 2018 – 01 settembre 2019  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev  
e Marianna Vecellio

***Cally Spooner. Everything Might  
Spill. Premio illy Present Future 2017***

03 novembre 2018 – 06 gennaio 2019  
A cura di Marianna Vecellio

***Andy Warhol. Due capolavori dalla  
Collezione Cerruti***

22 gennaio – 22 aprile 2019  
A cura di Fabio Belloni

***Harald Szeemann: Museum of  
Obsessions***

26 febbraio – 26 maggio 2019  
A cura di Glenn Phillips e Philipp  
Kaiser

***Anri Sala AS YOU GO***

26 febbraio – 23 giugno 2019  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev  
e Marcella Beccaria

***Da parte degli artisti: dalla casa al  
museo, dal museo alla casa. Omaggi  
alle opere della collezione Cerruti.  
Capitolo 1***

11 maggio 2019 – 5 gennaio 2020  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

***Da parte degli artisti: dalla casa al  
museo, dal museo alla casa. Omaggi  
alle opere della collezione Cerruti.  
Capitolo 2***

08 luglio 2019 – 05 gennaio 2020  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

***Aria, Fiori, Sale. opere dalle  
Collezioni del Castello di Rivoli  
Museo d'Arte Contemporanea***

08 luglio – 26 ottobre 2019

***D'après Leonardo***

09 luglio 2019 – 05 gennaio 2020  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

***Yuri Ancarani. Le radici della  
violenza***

09 luglio – 10 novembre 2019  
A cura di Marcella Beccaria

***For an Imaginist Renewal of the World. Pelizza da Volpedo( Taner Ceylan), Pinot Gallizio ( with Constant, Giorgio Gallizio, Asger Jorn, Jan Kotik and Piero Simondo), Piero Simondo, Mario Merz***  
23 settembre – 10 novembre 2019  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Caterina Molteni

***CRRI / The Dena Archives***  
08 ottobre 2019 – 20 febbraio 2020

***Michael Rakowitz. Legatura imperfetta***  
08 ottobre 2019 – 19 gennaio 2020  
A cura di Iwona Blazwick, Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio

***Marinella Senatore. The school of Narrative Dance, Johannesburg Una mostra e una parata***  
10 ottobre – 27 ottobre 2019  
A cura di Marcella Beccaria e Bronwyn Lace

***Giuseppe Penone: Incidenze del vuoto***  
12 ottobre 2019 – 20 febbraio 2020  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

***Dalla parte degli artisti: dalla casa al museo, dal museo alla casa. Omaggi alle opere della Collezione Cerruti. Capitolo 3***  
31 ottobre 2019 – 19 gennaio 2020  
A cura di Marcella Beccaria

***Pedro Neves Marques in collaborazione con HAUT. Becoming Male in the Middle Ages***  
01 novembre 2019 – 23 febbraio 2020  
A cura di Marianna Vecellio

***aajiao. Deep Simulator – Premio Illy Present Future 2019***  
05 novembre 2019 – 30 marzo 2021  
A cura di Marianna Vecellio

***James Richards. Alms for the Birds***  
25 febbraio – 18 ottobre 2020  
A cura di Marianna Vecellio

***Renato Leotta. Sole***  
25 febbraio – 27 settembre 2020  
A cura di Marianna Vecellio

***Di fronte al collezionista. La collezione di Uli Sigg di arte contemporanea cinese***  
25 febbraio – 30 agosto 2020  
A cura di Marcella Beccaria

***Claudia Comte. Come crescere e avere sempre la stessa forma***  
31 ottobre 2019 – 20 giugno 2021  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marianna Vecellio

***Giulio Paolini. Le Chef-d'oeuvre inconnu***  
15 ottobre 2020 – 25 luglio 2021  
A cura di Marcella Beccaria

***Espressioni. La proposizione***  
04 novembre 2020 – 07 novembre 2021  
A cura di Carolyn Christov-Bakargiev

## **Ringraziamenti**

Vorrei dedicare questo spazio a chi, con dedizione e pazienza, ha contribuito alla realizzazione di questo elaborato.

Un ringraziamento particolare va alla Professoressa Burini Silvia, relatrice della tesi, che mi ha seguita, con estrema disponibilità, nella stesura dell'elaborato guidandomi con i suoi suggerimenti.

Grazie anche al Prof. Bertelé Matteo, per i suoi consigli e per avermi indicato puntualmente le giuste modifiche da apportare alla mia tesi.

Ringrazio la mia famiglia per il supporto e dedico questo lavoro ai miei nipoti, Gabriele e Diletta, senza i quali la vita in casa in questi mesi sarebbe stata troppo silenziosa.

Grazie alle mie amiche, vicine e lontane, per essere state presenti anche durante questa ultima fase del mio percorso di studi. In particolare, Annalaura e Ilaria per il supporto e per aver ascoltato i miei sfoghi.

Infine, il ringraziamento più grande va a me stessa per la volontà, per non aver mai mollato e aver continuato a credere sempre in me stessa.