

Arte contemporanea a Torino

Da sistema locale a eccellenza internazionale
Prospettive di crescita per la città e l'area metropolitana

Progetto grafico e layout
Andrea Pagano

Finito di stampare nel mese di ottobre 2004
dalla Litograf, Rosta (To)

Indice

I	Introduzione	
	<i>Cesare Annibaldi</i>	
	Parte prima – Indagine sul sistema locale (1999-2004)	
3	1. Le ragioni della ricerca	
	<i>Giorgina Bertolino – Francesca Comisso – Lisa Parola</i>	
9	2. Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico	
	<i>Francesca Comisso</i>	
9	Arte contemporanea a Torino: dinamiche e prospettive del sistema	
11	L'offerta di eventi	
14	I giovani artisti	
14	La promozione della creatività giovanile	
17	Dalla promozione alla produzione	
18	La prospettiva internazionale	
19	Arte nello spazio pubblico	
19	Progetti permanenti	
22	Eventi periodici e temporanei	
27	3. Gli spazi museali	
	<i>Lisa Parola</i>	
27	La fisionomia dei musei torinesi	
30	L'offerta dei musei	
30	Le politiche espositive	
31	La politica dell'accoglienza	
32	Andamento dei consumi e tipologia dei visitatori	
34	Patrimonio e coordinamento	
34	Fondazione CRT e Fondo Artissima	
36	La collaborazione fra i musei	
37	Il posizionamento nazionale e internazionale	
38	La didattica dal museo alla città	
40	Nuove professioni	

43	4. Le gallerie e gli artisti
	<i>Giorgina Bertolino</i>
43	Le gallerie torinesi
43	Storia e <i>genius loci</i>
44	Andamento anagrafico collocazione geografica
47	I galleristi
48	Produzione, promozione e <i>consigning</i>
50	Offerta e consumo
50	Le mostre
53	Le strategie
53	Pubblico, collezionismo, fiera e mercato
55	Nuovi modelli collaborativi
55	Il rapporto fra pubblico e privato
56	<i>ManifesTO</i> e la Turin Art Galleries (TAG)
57	Gli artisti
57	La coesistenza di più generazioni
59	Fondazioni e Arte Povera
60	Gli spazi istituzionali e <i>non profit</i>
67	5. Conclusioni e prospettive
	<i>Giorgina Bertolino – Francesca Comisso – Lisa Parola</i>
	Allegati
71	A. Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico
91	B. Le gallerie e gli artisti
	Parte seconda – Interventi al workshop (22 settembre 2004)
99	6. Arte contemporanea e identità urbana a Torino e a Londra
	<i>Robert Lumley</i>
103	7. Il ruolo del pubblico
	<i>Mario Perniola</i>
111	8. Le prospettive della produzione artistica
	<i>Luigi Sacco</i>

Introduzione

Cesare Annibaldi

I

Il 22 settembre 2004 l'Associazione Torino Internazionale, nell'ambito delle attività della Linea 5 del Piano Strategico della Città «Promuovere Torino come città di cultura, turismo, commercio e sport», ha organizzato il workshop «Arte Contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale. Prospettive di crescita e di sviluppo per la città e l'area metropolitana». Erano presenti in quella occasione i decisori politici, gli operatori culturali del territorio e i soci dell'Associazione. In Italia cresce il riconoscimento del ruolo dell'arte contemporanea nella società. Le dimensioni esplorate e i valori che riesce a trasmettere contribuiscono all'interpretazione e alla lettura della dimensione della contemporaneità. I segnali di questo interesse sono diversi: il numero delle persone coinvolte nei fenomeni artistici aumenta, si moltiplicano i musei e le mostre dedicati alle nuove tendenze artistiche, la domanda è ai suoi massimi storici e le fasce di pubblico si allargano, il ruolo della cultura nell'economia e nel mercato è oggetto di studi e vivaci dibattiti. Queste affermazioni, note e condivise, sono rafforzate oggi da un elemento di novità: la dimensione della creatività non è più soltanto un modo di intendere, ma diventa programma, linea per operare. L'arte contemporanea ha per Torino un significato particolare, sia in termini storici – esiste in questo campo un'importante continuità di esperienze –, sia per la diffusa coscienza di quanto l'arte sia una componente identitaria della nostra città, al punto da costituire una parte fondamentale della vita culturale. Per quanto la rivalutazione del ruolo dell'arte contemporanea sia un fenomeno generale, non c'è dubbio che Torino possieda delle significative specificità, tali da giustificare un'attività diretta dell'Associazione che monitora e valorizza gli obiettivi del Piano strategico della città. Per individuare le strategie da adottare affinché questo rapporto privilegiato di Torino con l'arte contemporanea acquisisca sempre maggiore incidenza, bisogna tener conto di due diversi piani. Il primo è quello dei singoli soggetti che operano in questo settore, ognuno dei quali – chi con successo, chi meno – persegue i propri particolari obiettivi e programmi di sviluppo. L'altro, più pertinente alle strategie di pianificazione strategica, riguarda la questione nel suo complesso. È opportuno stabilire

che cosa si possa fare per sviluppare la dimensione d'insieme che, per sua natura, ha un grande valore aggiunto rispetto alla somma aritmetica delle singole iniziative. Il ruolo di primo piano che l'arte contemporanea riveste nelle strategie di sviluppo della vita culturale di Torino, implica una responsabilità che non può essere affidata semplicemente al corso naturale delle cose. L'obiettivo che ci sembra da perseguire è quello di un posizionamento complessivo della città rispetto al mondo circostante. Torino Internazionale, alla preoccupazione per una crescita culturale e civile del tessuto cittadino, affianca l'attenzione a una ricaduta più ampia. Il posizionamento è qui inteso come condizione che determina il successo e lo sviluppo generale di un territorio. Nel mondo d'oggi, se la città non supera una certa soglia, la vita urbana – per quanto possa essere attiva e interessante – rischia di essere soffocata dalla ristrettezza dell'ambito stesso in cui ci si muove. Quando le iniziative sopravvivono a livello provinciale sono inevitabilmente destinate a languire. È necessario superare questa frontiera ideale, che non è forse individuabile chiaramente, ma si percepisce, e in particolare in un campo come quello dell'arte contemporanea. La circolazione delle persone e delle idee, la capacità di richiamo, la produzione originale di sintesi inedite, mi sembra che siano segni inequivocabili della presenza di una dimensione non ristretta. Il mondo dell'arte contemporanea è in rapidissima trasformazione: ogni istante muoiono, nascono e si affermano nuove realtà. Il posizionamento va perseguito tenendo conto di queste dinamiche, momento per momento, senza mai illudersi di avere conseguito un risultato stabile. Per quanto riguarda Torino, se la città vuole continuare a giocare questo ruolo deve operare nella direzione di un miglioramento costante, con il contributo dei singoli operatori. Il ruolo dei soggetti più forti, non solo quelli deputati ad attività di stampo artistico, è determinante. I traguardi raggiunti sono positivi e soddisfacenti, come vedremo dai risultati dell'indagine presentata nella prima parte di questo volume, ma chiara deve essere la consapevolezza che quelli futuri sono più impervi.

Il volume si apre con la presentazione dell'indagine sugli ultimi quattro anni del sistema dell'arte contemporanea locale, commissionata da Torino Internazionale al gruppo di lavoro a titolo (nelle persone di Giorgina Bertolino, Francesca Comisso e Lisa Parola) per fotografare quattro anni di attività del sistema ed evidenziarne elementi critici e opportunità. Seguono gli interventi dei tre relatori invitati al workshop, per valutare nuove opportunità di posizionamento del sistema di arte contemporanea di Torino sul piano internazionale: Robert Lumley, (University College di Londra) che ha discusso il tema della Public Art; Mario Perniola, (Università di Roma Tor Vergata) che ha approfondito il ruolo del pubblico nell'arte contemporanea; Pierluigi Sacco, (Università di Venezia) che si è soffermato sul ruolo della produzione artistica.

Parte prima

Indagine sul sistema locale (1999-2004)

1. Le ragioni della ricerca

Giorgina Bertolino – Francesca Comisso – Lisa Parola

Una ricerca sull'arte contemporanea a Torino, sulla descrizione e sul funzionamento del suo sistema, si iscrive innanzitutto nel novero di quelle riflessioni, in atto a partire dagli anni Novanta, riguardanti le nuove e possibili identità di una città la cui immagine passata ha coinciso con quella della *one company town*, strettamente legata all'industria dell'auto e oggi in cerca di «nuove direzioni di crescita [...] con l'obiettivo di ricostruirsi un ruolo nello scenario nazionale e internazionale e proporsi come una delle capitali regionali d'Europa»¹.

Mai compresa tra le celebri città d'arte italiane, legate alle vestigia e all'architettura del passato, Torino sceglie ora, per la costruzione di una nuova identità, anche quella di città dell'arte contemporanea.

In linea con l'andamento nazionale che vede le grandi Città, così come le Province e le Regioni, orientate verso processi di pianificazione strategica e «impegnate nel processo di modernizzazione e riorganizzazione del sistema dell'offerta dei servizi culturali»², Torino riserva una particolare e specifica attenzione al contemporaneo e dunque ai suoi diversi campi (l'arte, il cinema, il teatro, la danza)³. In questo senso, l'esperienza degli ultimi anni si delinea come vera e propria esperienza pilota in territorio nazionale, proprio per le sue qualità di gestione strategica fondata su una visione intersettoriale é integrata⁴. In piena continuità e accordo con una politica che riguarda il territorio più ampio della Regione, Torino e il Piemonte mirano, con le loro attuali politiche culturali, all'individuazione e valorizzazione di reti e poli d'eccellenza, alla creazione di nuove professionalità e alla promozione della ricerca di base e dell'alta formazione⁵.

Nel periodo preso in esame si registra infatti, in relazione a questi precisi indirizzi, un significativo aumento dell'offerta culturale, con il rafforzamento e l'implementazione di eventi e progetti destinati a promuovere la città quale centro propulsivo della cultura contemporanea e con particolare riguardo alla cultura artistica. Un obiettivo questo ultimo che, oltre a valorizzare la vocazione storica di Torino a laboratorio delle produzioni artistiche e culturali, con un valore d'eccellenza nella stagione dell'Arte

Povera, si allinea alle più avvedute politiche europee di promozione e sviluppo delle città, nella complessa fase di transizione postfordista⁶. Da questo punto di vista è significativo che Torino venga citata nel volume *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, pubblicato nel 2000 da Charles Landry – specialista di fama internazionale di pianificazione e rigenerazione urbana attraverso l'uso creativo della cultura – proprio per *Luci d'artista*, considerato un valido esempio di intervento creativo per la valorizzazione dello spazio pubblico⁷.

È utile sottolineare, tra le considerazioni preliminari, che rispetto alla stagione degli anni Sessanta, dove furono alcuni galleristi, collezionisti e artisti a creare un milieu particolarmente propulsivo e attrattivo grazie alla loro attività e alla capacità di stabilire solide relazioni internazionali, la stagione attuale si caratterizza proprio per il forte impegno istituzionale (affiancato dal contributo delle Fondazioni bancarie), che si manifesta in termini progettuali oltre che economici, assumendo una posizione di vero e proprio protagonismo.

Tra i modelli/competitor di Torino, secondo le percezioni registrate tra gli attori consultati e la comparazione tra le differenti missioni assunte ed espresse dalle politiche pubbliche, emergono Napoli, Roma e Milano, rispettivamente collegate a ciascuno dei settori presi in esame dalla presente ricerca.

Napoli costituisce un riferimento obbligato per quanto riguarda l'arte nello spazio pubblico, soprattutto per il progetto avviato e ancora in corso nelle nuove stazioni della metropolitana oltre che per la ricchezza dell'offerta di eventi, tra i quali gli appuntamenti annuali in piazza del Plebiscito, sede di installazioni artistiche di grande impatto scenico e mediatico, e, infine, per i numerosi progetti espositivi che mettono in dialogo contemporaneità e patrimonio storico, in attesa dell'apertura di un museo d'arte contemporanea.

Roma, che come Torino concentra l'attenzione, a livello di policy generale, sulle formule gestionali delle reti culturali, si delinea come nuovo polo museale grazie alla recente inaugurazione, nel 2002, del Museo d'Arte Contemporanea Roma (MACRO) e alla prossima apertura del Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI). Milano, impegnata a livello pubblico soprattutto sul consolidamento e sulla razionalizzazione dei servizi culturali⁸, ha peso soprattutto in campo privato. Presenta infatti la maggiore concentrazione di gallerie d'arte contemporanea in Italia ed è senza dubbio la città con cui confrontarsi nell'ambito del mercato. È, inoltre, il luogo privilegiato di residenza soprattutto degli artisti delle ultime generazioni anche per un'offerta formativa di qualità, assicurata dalla presenza dell'Accademia di Belle Arti di Brera. In questo panorama che può essere descritto come caratterizzato da eccellenze prevalenti, Torino gode del vantaggio dato dall'equilibrio del suo sistema, fondato innan-

zitutto sulla compresenza di più settori qualificati, forti di una tradizione. Tali settori sono oggi, a vario grado, partecipi di una comunicazione coordinata, ideata in sede pubblica e sperimentata con strumenti visibili innescati da un vero e proprio motore di comunicazione d'immagine come *Luci d'artista* e raccolti intorno alla formula, adottata dal 2001, *Novembre Arte Contemporanea* (oggi *Torino Contemporanea. Luci e Arte*). Per tutto questo insieme di elementi, tra vocazioni storiche e indirizzi innovativi, Torino offre dunque un contesto specializzato e concentrato. L'attività di questo contesto può essere descritto mediante l'analisi delle attività dei tre differenti settori individuati.

La ricerca si è svolta fra maggio e settembre 2004. È basata sull'analisi di tre raggruppamenti individuati come attori significativi nel sistema dell'arte contemporanea a Torino: eventi, spazi museali, artisti e galleristi. Un'ulteriore direzione di approfondimento riguarderebbe l'analisi di altri due settori rilevanti del sistema: l'editoria specializzata e l'ambito dei critici e dei curatori.

Sotto la dicitura «eventi», sono stati raggruppati i progetti istituzionali d'arte nello spazio pubblico permanenti o periodici e le iniziative (pubbliche, private o miste) a carattere temporaneo, caratterizzate da un'offerta costante nel tempo (programmi, esposizioni ed eventi diretti al sostegno, alla formazione e alla promozione di giovani artisti; Fiera). La ricerca è stata condotta da Francesca Comisso. La categoria «spazi museali» ha preso in considerazione gli spazi fissi, a gestione pubblica, mista o privata (le Fondazioni) con particolare attenzione a quelli storici, a quelli di recente apertura e ai loro rispettivi programmi didattici. La ricerca è stata condotta da Lisa Parola. Il settore «gallerie e artisti» ha invece preso in esame gli spazi privati, i singoli artisti e le Fondazioni intitolate al nome di artisti. La ricerca è stata condotta da Giorgina Bertolino.

A partire da un quadro storico generale, la ricerca ha focalizzato l'attenzione specificamente sul quinquennio compreso tra il 1999 e il 2004 in corso, assunto per i suoi contenuti di sperimentaltà e innovazione, oltre che per ragioni di prossimità. È basata su differenti fonti bibliografiche e su dati inediti recenti, forniti direttamente dagli organismi o dai singoli attori coinvolti, che sono stati il più possibile rapportati a parametri fissi, per poi essere comparati e utilizzati. Va segnalata infatti la frequente disomogeneità dei dati relativi all'offerta e al consumo e, in generale, di dati specifici del settore arte contemporanea e dunque la necessità di istituire forme di monitoraggio, finalizzate a una corretta analisi del sistema.

Per analizzare l'attività dei tre settori, la ricerca ha adottato sguardi e prospettive mirate a rilevare gli elementi capaci di valutarne il grado di integrazione, di scambio e di coordinamento, al fine di controllare l'effettivo stato del sistema. Ha impiegato

cioè alcune variabili interpretative atte a far emergere un corredo comune di tradizioni, attitudini, prassi operative e attese, tra eccellenze, criticità e prospettive. Tra queste variabili, l'internazionalizzazione, la formazione e la professionalizzazione sono servite come linee guida sia nello studio dei dati editi e inediti sia nella formulazione delle interviste ideate come strumenti d'indagine trasversale.

L'indagine si è avvalsa di venti interviste, messe a punto e condotte dalle ricercatrici, in collaborazione con Torino Internazionale, e formulate sulla base di una serie di variabili interpretative atte, da un lato, al controllo dell'attuale *status quo* dell'arte contemporanea a Torino e intese, d'altra parte, alla verifica delle prospettive e delle possibili direttrici di sviluppo dei diversi settori, in un'ottica di percezione del sistema e delle politiche generali della città.

Per la ricerca sugli «eventi» sono stati intervistati Fiorenzo Alfieri (Assessore Risorse e Sviluppo Città di Torino), Roberto Casiraghi (direttore Artissima), Alvisè Chevillard (presidente associazione ArteGiovane), Marilena Damberto (dirigente Settore Promozione Attività Culturali della Regione Piemonte), Cristina Mundici (curatrice del progetto *11 Artisti per il Passante Ferroviario*), Luigi Ractlif (responsabile Ufficio Promozione della Creatività Giovanile – Centro Documentazione Arti Visive della Città di Torino).

Per il settore «spazi museali» sono stati intervistati Ida Gianelli (direttrice del Castello di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea), PierGiovanni Castagnoli (direttore della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea GAM), Patrizia Sandretto Re Rebaudengo (presidente della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo), Anna Pironti (responsabile del Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli, Museo d'arte Contemporanea), Flavia Barbaro (responsabile Sezione didattica della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea GAM), Emanuela De Cecco (responsabile dei Progetti di formazione della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo) e Mauro Biffaro (responsabile dei Progetti educativi della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo).

Per quanto riguarda «gallerie e artisti» sono stati intervistati Guido Costa (Guido Costa Project), Luca Conzato (Maze Art Gallery), Franco Noero (galleria Franco Noero), Giorgio Persano (galleria Giorgio Persano), Sonia Rosso (galleria Sonia Rosso), Botto&Bruno, Beatrice Merz (Fondazione Mario e Marisa Merz).

1 E. Rosso, Torino. Il Piano strategico come strumento di governance urbana e promozione territoriale, in F. Gastaldi, V. Fedeli (a cura di), *Pratiche strategiche di pianificazione. Riflessione a partire da nuovi spazi urbani in costruzione*, Milano, F. Angeli, 2004, p. 1

2 L. Introini, D. Marchese, Il settore cultura nelle grandi città italiane. Domanda e offerta culturale, in R. Grossi (a cura di), *Politiche, strategie e strumenti per la cultura. Secondo rapporto annuale Federculture 2004*, Allemandi&C.,

Torino, 2004, p. 95

- 3 Va citato il caso del Museo Nazionale del Cinema nella sede della Mole Antonelliana a Torino, unico in Italia e tra i più importanti del mondo, nato nel 1941, riorganizzato nel 1992 come Fondazione e aperto nella sua prima e storica sede con un allestimento di forte impatto scenico nel 2000
- 4 M. Meneguzzo, Il settore cultura nelle grandi città d'arte italiane. Strategie e bilanci a confronto, in R. Grossi (a cura di), Op. cit., 2004, Box 3, p. 120
- 5 M. Meneguzzo, Dalla "governance" alla governabilità del settore cultura. Un primo confronto sulle strategie delle Regioni, in R. Grossi (a cura di), Op. cit., 2004, p. 157
- 6 Tra gli esempi più noti i casi di Bilbao, Barcellona, Manchester e Lille, sebbene differenti per scelta di strategie e per esiti.
- 7 C. Landry, *The Creative City. A Toolkit for Urban Innovators*, Comedia – Earthscan publications Ltd, Londra 2000, p. 43
- 8 Nella classificazione dei modelli di intervento nel settore culturale, M. Meneguzzo individua, in particolare, un primo cluster, caratterizzato appunto dalle formule gestionali e reti culturali cui appartengono il Comune di Roma e la Città di Torino, e un secondo cluster individuato intorno al consolidamento e razionalizzazione dell'offerta dei servizi, di cui fanno parte i Comuni di Milano, Venezia e Firenze. M. Meneguzzo, *Il settore cultura nelle grandi città d'arte italiane. Strategie e bilanci a confronto*, in R. Grossi (a cura di), Op. cit., 2004, pp. 118-119

2. Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico

Francesca Comisso

Arte contemporanea a Torino: dinamiche e prospettive del sistema

Nel dibattito che negli ultimi anni vede sempre più coinvolta anche l'Italia, rispetto alle policy e i modelli più innovativi di intreccio tra produzione culturale e progettualità territoriale, Torino ha assunto il ruolo di caso studio per l'efficace sperimentazione di un modello di accompagnamento del settore culturale fondato sulla cooperazione tra Istituzioni pubbliche e soggetti di diritto privato¹. Gli interlocutori privati sono principalmente le Fondazioni bancarie (Fondazione CRT e Campagna di San Paolo), sebbene progetti come *ManifesTO*, nato dalla collaborazione tra la Città di Torino e un gruppo di gallerie private, o l'iniziativa di sostegno alle gallerie torinesi nell'ambito della fiera tedesca *Art Forum Berlin* (edizione 2002), promossa dall'associazione di collezionisti torinesi ArteGiovane in collaborazione con la Camera di Commercio, rivelino la possibilità di una crescente articolazione del settore privato e di ulteriori possibili sinergie tra questo e quello pubblico. Al potenziamento e alla valorizzazione del sistema dell'arte contemporanea torinese hanno concorso negli ultimi cinque anni alcune iniziative di particolare rilievo. Tra queste l'istituzione, già nel 1997, del Fondo Artissima per gli acquisti in fiera destinati in uguale misura alla GAM e al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, cui si è aggiunto dal 2000 il progetto pluriennale della Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, entrambe forme innovative per la creazione del patrimonio pubblico, finalizzate all'arricchimento delle collezioni dei due musei². Dal 2001 il sistema assume, per iniziativa della Città di Torino, uno strumento unitario di comunicazione che prende forma nella concentrazione di mostre ed eventi del *Novembre Arte Contemporanea*, recentemente rinominato *Torino Contemporanea. Luce e Arte*, inteso quale strategia di promozione dell'immagine della città, anche in relazione al potenziamento di un mercato del turismo culturale³. Il programma prende avvio la settimana di apertura della fiera *Artissima*, sfruttandone la forza attrattiva rispetto a un pubblico nazionale e internazionale di operatori del settore, ai quali viene offerto un ricco programma di eventi che ha il suo apice con l'accensione, nelle vie della città, delle installazioni luminose della rassegna *Luci d'artista*, cui si affianca l'itinerario urbano dei manifesti d'ar-

tista *ManifesTO*, sviluppandosi in un calendario di appuntamenti che coinvolge i musei, le Fondazioni, le associazioni e le gallerie private, queste ultime con l'apertura serale dei propri spazi il sabato della fiera (*Saturday Night Fever*).

È più recente la nascita, su Deliberazione del Consiglio Comunale dell'8 luglio 2002, della Fondazione Torino Musei, per la valorizzazione e la gestione del patrimonio culturale dei Musei Civici (GAM, Borgo e Rocca Medioevale, Palazzo Madama), anche attraverso il coinvolgimento di altri enti pubblici e privati senza fini di lucro; tale Fondazione ha inoltre in carico dal 2004 la gestione della fiera *Artissima*.

A uno scenario complessivamente positivo si affiancano, secondo quanto indicato dalla maggior parte degli attori intervistati, alcuni fattori di criticità individuati prioritariamente nell'assenza di un coordinamento efficace tra gli attori che compongono il sistema dell'arte e della cultura; nel prevalere di logiche della somma, fondate sulla sovrapposizione e sulla giustapposizione di eventi e iniziative, a discapito di una effettiva integrazione di sistema, e nella difficoltà a focalizzare la programmazione di *Torino Contemporanea. Luce e Arte* sulle sole iniziative legate al contemporaneo, concentrando gli sforzi su eventi di qualità e rilievo internazionale⁴. Questo aspetto si ritiene che incida sull'efficacia comunicativa del programma e sulla sua stessa coerenza interna.

Una più razionale prospettiva di sviluppo e rafforzamento del sistema, indirizzata agli eventi del novembre ma necessariamente allargata ad una programmazione a più ampio respiro, è dunque individuata nel superamento della logica della somma, da perseguire anche attraverso la creazione di un tavolo di consultazione e programmazione⁵ aperto alla partecipazione dei principali attori pubblici e privati presenti nell'area metropolitana.

Analizzando le iniziative e gli eventi che hanno maggiormente connotato la stagione 1999-2004, con una prospettiva che tiene conto della continuità e dei cambiamenti rispetto a un passato recente, e dei progetti già in programma per il prossimo futuro, si sono individuati due principali campi tematici che riferiscono di altrettanti orientamenti della politica culturale torinese e regionale: il consolidamento e lo sviluppo di progetti di promozione e sostegno della creatività giovanile e il consistente impegno nella produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico. Alla luce di questa articolazione la ricerca si sviluppa con una trattazione più estesa nei due capitoli seguenti.

Tuttavia si può fin d'ora evidenziare che, anche rispetto a eventi e progetti espositivi a carattere periodico già in corso da alcuni anni, si verifica a partire dal biennio 1999-2000 una maggior definizione degli obiettivi e un innalzamento della qualità dell'offerta che, a seconda delle iniziative, muove in tre principali direzioni: l'internazionalità, la produzione e la formazione.

Il carattere di internazionalità assunto da numerose iniziative riguarda sia la tipologia dell'offerta, sia la diffusione dell'evento, con particolare riferimento, oltre all'attività dei musei – non oggetto della presente trattazione –, alla fiera *Artissima* e a progetti che riguardano lo spazio pubblico quali *Luci d'artista* e *11 Artisti per il Passante Ferroviario*. Il tema della produzione, insieme a quello della formazione, interessano invece iniziative istituzionali di promozione della creatività giovanile, in particolare le storiche rassegne espositive *Proposte* e *Nuovi Arrivi* che, nel periodo preso in esame, hanno revisionato impostazione e obiettivi secondo queste due direzioni, e la seconda edizione di *BIG (Biennale Internazionale Giovani)*, svoltasi nel 2002, che ha posto l'accento sulla produzione in loco della maggior parte delle opere esposte.

In generale, con il termine produzione si intende, rispetto alle iniziative prese in esame, il prevalere della progettualità sull'importazione di eventi e un investimento economico destinato, nel caso dei progetti di arte pubblica realizzati, in corso o in programma, alla creazione di nuovo patrimonio pubblico.

Complessivamente l'offerta culturale odierna sembra riflettere due prospettive: la prima risponde a una *razionalità attrattiva*, attraverso la promozione della città come capitale artistica in grado di mobilitare importanti flussi di visitatori ed incrementare il mercato del turismo culturale. La seconda a una *razionalità produttiva*, con la promozione di Torino come città laboratorio dell'arte contemporanea, in dialogo con il sistema arte internazionale e sede di produzioni culturali, capace d'attrarre nuovi residenti, produttori, investitori, di mobilitare i suoi stessi residenti ed attivare infine un turismo culturale non identificabile nei grandi numeri.

L'insieme delle iniziative analizzate, e i rispettivi promotori, optano principalmente in direzione di questa seconda prospettiva.

L'offerta di eventi

Riassumendo sinteticamente alcuni dati che hanno concorso nell'ultimo quinquennio alla definizione di Torino quale polo dell'arte contemporanea, si sottolinea che, proprio a partire dal 1999, nell'ambito di *Artissima* matura la definizione di indirizzo esclusivo sul contemporaneo, e a partire dal 2000 la fiera guadagna una crescente attenzione in ambito internazionale, con il 60% di espositori stranieri e circa il 20% di pubblico dall'estero su un totale di ingressi in costante crescita (da 23 mila presenze nel 1999 alle 32 mila nel 2003, con un picco nel 2002 di 36 mila visitatori, che la posiziona fra i primi posti in Italia nell'ambito delle mostre mercato d'arte contemporanea)⁶. Al contempo, la scelta di affiancare alla mostra mercato un progetto culturale messo a punto con la collaborazione dei direttori dei due musei e articolato in dibatt-

titi, convegni e progetti espositivi, ha raggiunto l'obiettivo di coinvolgere protagonisti d'eccellenza del sistema internazionale, contribuendo agli obiettivi di promozione della città. Nonostante il valore positivo di questi dati, è necessario evidenziare che negli ultimi anni è cresciuto notevolmente il numero dei competitori internazionali, in particolare nella stagione 2003 dominata dall'apertura della nuova fiera londinese *Frieze*, con un calendario di appuntamenti ravvicinati ad apertura della stagione che rischiano di sottrarre partecipazioni all'evento torinese in programma ad inizio novembre. Si rende dunque necessario potenziare quei fattori competitivi che possono orientare le scelte verso Torino, quali ad esempio organizzazione efficiente (soprattutto in relazione alla sede e ai servizi), condizioni di soggiorno più favorevoli, capacità di attrarre collezionisti e professionisti di prestigio internazionale, anche attraverso un'offerta culturale mirata e di alta qualità.

Fra gli eventi che più hanno contribuito a ridisegnare, seppure solo periodicamente, il volto della città, è *Luci d'artista*, che proprio a partire dalla seconda edizione nel 1999-2000 definisce i suoi obiettivi sia rispetto all'internazionalità delle proposte, sia in termini di innovazione rispetto al modello più tradizionale delle *villes lumières*. Affiancata dai manifesti d'artista (*ManifesTO*), la rassegna ha inaugurato una stagione, tuttora in corso, dominata da un crescente interesse progettuale nei confronti della creazione artistica per lo spazio pubblico, con un'ampia varietà di progetti che, oltre a migliorare la qualità dell'ambiente urbano, comprendono alcune esperienze innovative di partecipazione e coinvolgimento dei cittadini, con una potenziale funzione complessiva d'attrazione per il turismo culturale⁷.

A rafforzare ulteriormente la presenza di Torino nel panorama internazionale è l'apertura di due nuovi spazi espositivi, che si affiancano alla già cospicua concentrazione urbana di istituzioni museali dedicate all'arte moderna e contemporanea: nel settembre 2002 aprono la Pinacoteca Agnelli e, più significativo per il tema d'indagine, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, centro d'arte il cui ruolo di interlocutore accreditato in ambito internazionale si unisce a quello di referente ricettivo e flessibile per gli artisti emergenti e gli operatori del settore anche su scala locale e nazionale, secondo un modello affine a centri d'arte e Kunsthallen nord europee⁸. La sede è ubicata nell'area interessata dal progetto *11 Artisti per il Passante Ferroviario* (Spina 2), di cui nel novembre 2000 sono state realizzate, a cinque anni dall'avvio dell'intero progetto, *Igloo Fontana* di Mario Merz e *Percorso Giardino* di Giuseppe Penone, mentre è in programma entro la fine del 2004 la realizzazione in largo Orbassano dell'opera di Per Kirkeby. Quest'area urbana vedrà inoltre la prossima apertura della Fondazione Mario e Marisa Merz. L'insieme di questi interventi contribuisce, prima ancora dei lavori previsti per l'apertura della Nuova Biblioteca Civica, a delineare un nuovo polo

culturale per la città, che a oggi non registra ancora la presenza di gallerie e di studi d'artista, focalizzati viceversa nei tre principali poli dell'area centrale⁹.

L'inaugurazione della nuova sede torinese della Fondazione Sandretto con un'ampia kermesse di artisti italiani emergenti (*ExIt*, settembre 2002), e la più recente manifestazione *TIP Tendenze Idee Progetti* (luglio 2004), ospitata nelle due sedi di Torino e Guarene e dedicata alle ricerche creative nell'ambito di design, moda, musica, cinema, teatro e danza, si inseriscono, potenziandolo con nuovi eventi, nell'ormai storico orientamento sul tema della creatività giovanile perseguito dal Comune e dalla Regione. Si segnalano fin d'ora, in questa direzione, le prime due edizioni nel 2000 e nel 2002 di *BIG*, un evento oggi in fase di ridefinizione complessiva, in vista di un nuovo appuntamento in programma per il 2005.

Fin dal 1985 Torino ospita inoltre la *Biennale Internazionale di Fotografia*, promossa dalla Fondazione Italiana per la Fotografia¹⁰ con il contributo dei tre Enti Pubblici e delle Fondazioni bancarie CRT e Compagnia di San Paolo. Si tratta del primo evento di questo tipo in Italia, solo recentemente affiancato dalla rassegna romana a cadenza annuale *FotoGrafia. Festival Internazionale di Roma* (nato nel 2002) che, a differenza della biennale torinese, allestita principalmente a Palazzo Bricherasio, coinvolge ampia parte degli spazi espositivi pubblici e privati della città, dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna alle stazioni della metropolitana, alle gallerie private. A un iniziale orientamento sullo specifico linguistico subentra, in particolare dall'edizione del 1997, l'apertura della rassegna al più ampio campo di ricerca delle arti visive, confermato dal coinvolgimento, per la curatela di singole sezioni, di alcune gallerie private, tra le quali le torinesi Persano e Luigi Franco. La collaborazione con galleristi, critici e collezionisti, secondo un approccio che valorizza competenze e professionalità, favorendo la collaborazione tra istituzioni e privati, caratterizza anche le successive edizioni del 1999 e del 2001, curate da Denis Curtis, mentre l'edizione del 2003 ritorna alla competenza unitaria del direttore artistico. Curata da Anna Detheridge, la biennale del 2003 ha mantenuto un'impostazione non disciplinare, registrando in 5 settimane di apertura circa 16 mila ingressi a pagamento e una buona attenzione dei professionisti in ambito artistico. Il programma per il 2005 prevede invece il recupero di una prospettiva di analisi incentrata sulla fotografia, e in particolare sul tema del fotogiornalismo, che verrà approfondito anche attraverso iniziative preliminari di riflessione, ricerca e formazione, rivolte a professionisti e studenti universitari (in particolare del Dams)¹¹. Una scelta che può risultare efficace per l'assunzione di un ruolo significativo nel dibattito nazionale sulla fotografia, con la possibilità di sviluppare, anche sul fronte internazionale, le potenzialità dell'iniziativa e dell'ente promotore.

In relazione all'obiettivo del marketing territoriale a fini turistici, è interessante sottolineare come la scelta di Torino come *location* di alcune produzioni cinematografiche abbia generato effetti correlati anche nella prospettiva della «Torino città dell'arte contemporanea». Si cita, a questo proposito, il film *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario che, assumendo come set principale la Mole Antonelliana, sede del Museo del Cinema, documenta la presenza di *Volo dei numeri* di Mario Merz, l'opera simbolo di *Luci d'artista*, destinata all'installazione permanente. Un ruolo promozionale più facilmente documentabile è stato svolto dalla serie televisiva *Elisa di Rivombrosa*, diretta da Cinthia Torrini e in onda su Canale 5, che ha determinato un repentino incremento delle visite al Castello di Aglié (turismo locale e nazionale), scelto come set per l'intera fiction. Sono certamente da mettere in relazione con questo dato i 18 mila ingressi al parco del castello registrati dal 30 maggio al 31 luglio, in occasione dell'ultima edizione (in corso fino al 17 ottobre 2004) della rassegna *Scultura Internazionale* promossa dalla Regione Piemonte e organizzata dall'APA (Associazione Piemontese Arte). Si tratta di un'iniziativa a cadenza biennale, ispirata al modello inglese dei «parchi di sculture» e destinata a promuovere un consumo culturale che unisce allo svago *en plein air* della passeggiata extraurbana, la valorizzazione del patrimonio storico e ambientale piemontese e la sensibilizzazione alla ricerca artistica contemporanea. Inaugurata nel 2000, la rassegna si è svolta nelle prime due edizioni a Villa dei Laghi nel Parco della Mandria a Venaria Reale (dove nel 2002 si sono registrati 13.460 ingressi), per spostarsi nel 2004 ad Agliè, affiancandosi alle iniziative di recupero e valorizzazione del Sistema delle Residenze Sabaude¹².

I giovani artisti

La promozione della creatività giovanile

Anche nell'ambito della promozione della ricerca delle giovani generazioni di artisti Torino vanta una tradizione ventennale, in virtù delle scelte operate dall'amministrazione locale (in particolare dagli Assessorati alla Cultura e alla Gioventù), che già dai primi anni Ottanta capovolgeva il tradizionale approccio delle politiche giovanili locali, generalmente appiattito sul tema del disagio, in un modello volto a riconoscere e valorizzare la *risorsa giovani*; in quell'ambiente culturale veniva avviato il Centro Documentazione Arti Visive (dal 1997 in rete con 40 comuni italiani e con numerose realtà straniere) e la rassegna espositiva *Giovani Artisti a Torino*, conclusasi nel 1989 e riavviata nel 1995 come *Nuovi Arrivi*. L'obiettivo di favorire un percorso professionalizzante e un rapporto con il mercato, suppliva la carenza di gallerie disponibili a investire sugli artisti emergenti della generazione succeduta a quella poverista. Il

panorama delle iniziative rivolte ai giovani comprendeva inoltre, fin dal 1979, il programma *Arti Visive Proposte* organizzato dall'Unione Culturale Franco Antonicelli, dove esponevano oltre agli artisti attivi a Torino negli anni Ottanta¹³, artisti italiani e in parte stranieri. Dal 1988 si aggiungeva a questi programmi la rassegna espositiva *Proposte*, promossa dalla Regione Piemonte, e prendeva avvio l'intensa attività della Associazione Zenit, articolata in rassegne espositive, workshop, conferenze, ed eventi di teatro, video, musica, con il frequente scambio tra la realtà locale e artisti di altre città, italiane e straniere. Tra le iniziative promosse da Zenit – negli spazi delle Arcate 18/20/22 dei Murazzi, dal 2000 The Beach – si cita a titolo esemplificativo il progetto *Chiamata alle arti* che, destinato ai giovani artisti torinesi, è stato realizzato dal 1994 al 1996 con il contributo della Città di Torino e dell'Arci Nova, affiancando alla rassegna espositiva, seminari con artisti italiani e stranieri e conferenze sui temi dell'arte contemporanea tenute da curatori, critici e direttori di museo¹⁴.

L'insieme di queste iniziative ha concorso alla promozione degli artisti operanti sul territorio, in alcuni casi facilitando il rapporto con le gallerie più giovani o che ai giovani rivolgevano la propria attenzione, e in generale offrendo l'opportunità di un confronto con il contesto locale di critici e galleristi¹⁵. Tracciando un bilancio degli ultimi dieci anni di attività delle due rassegne *Proposte* e *Nuovi Arrivi* (dal 1995), si può infatti stimare che su un totale di 127 artisti visivi o gruppi e collettivi presentati, circa il 34% risulta avere avuto rapporti più o meno stabili con le gallerie, mentre il 28% è presente in mostre nazionali e il 7% in mostre all'estero. Una percentuale destinata a ridursi a pochi nomi, tra i quali la coppia Botto&Bruno, se si considera la presenza nel circuito internazionale assumendo come parametro la partecipazione a Biennali e altre rassegne di analoga portata. Rispetto a queste due iniziative, il cui carattere diventa dal 1999 speculare, con la conseguente segnalazione di una media di circa 12 artisti esordienti ogni anno, il periodo in esame ha registrato alcune novità. Esse consistono in un incremento di investimento legato, in *Nuovi Arrivi*, a una logica di produzione delle opere – favorendo la realizzazione di progetti complessi ed economicamente non autosostenibili – e in *Proposte* a un'offerta formativa che integra quella di promozione, favorendo per ciascun artista l'approfondimento della propria ricerca e la messa a punto di un nuovo progetto grazie al confronto, maturato durante un workshop, con un artista e/o intellettuale di fama internazionale¹⁶. In entrambi i casi la ridefinizione dei programmi ha risposto alla necessità di mettere a punto azioni più mirate a fronte di un'offerta di occasioni espositive ormai estesa a molte realtà private o associative operanti nel territorio¹⁷.

Rispetto a questi programmi volti al rafforzamento delle produzioni artistiche e creative torinesi, la ricerca ha evidenziato alcuni fattori di criticità, tra i quali l'iterazione

di un modello di *talent scouting* a fronte del parziale deficit di attenzione al consolidamento degli artisti “a metà carriera”, che operano in una prospettiva professionale o semiprofessionale, già ricchi di pratiche ma che necessitano di ulteriore visibilità e conferme in ambito nazionale e internazionale. Rispetto a tale rilievo, non ha inciso in modo significativo l’incremento di iniziative promosse dal Comune, quali *Arte al Muro Farsi Spazio* (ora affiancata a *Nuovi Arrivi*) e *Gemine Muse*, che sebbene spesso destinate ad artisti già presentati nelle due rassegne, non raggiungono, ad eccezione di *Gemine Muse*, l’attenzione dei professionisti e delle riviste di settore nazionali. È il caso tuttavia di segnalare che dal 2003 anche il progetto *Farsi Spazio*, basato su interventi in luoghi non espositivi, predispone, con maggiore coerenza rispetto al carattere dell’iniziativa, un budget per la produzione di opere site-specific e, rispetto alla rassegna *Gemine Muse*, promossa dal Centro Documentazione Arti Visive del Comune di Torino nel quadro delle iniziative del GAI (Associazione Circuito Giovani Artisti Italiani), l’edizione in programma per il 2004 consentirà uno scambio con Praga, anche in questo caso più rispondente alle potenzialità di circuitazione del sistema di rete che ha dato vita al progetto.

Per quanto riguarda iniziative ed eventi a carattere nazionale è importante citare *Video.it*, la rassegna dedicata al video d’artista che, promossa dall’associazione ArteGiovane, si sviluppa con una logica di sistema che vede la collaborazione della GAM e del Consorzio C/O Care Of e via Farini di Milano, contribuendo alla creazione di una potenziale sinergia tra le due città secondo una prospettiva di programmazione a lunga scadenza che caratterizza anche altri progetti ideati dall’associazione. La prima edizione del 1999, con la sezione dedicata a video di artisti internazionali, tra i quali William Kentridge, Pipilotti Rist, Bill Viola, funziona quasi da anteprima all’apertura della nuova Videoteca della GAM, mentre una selezione di video di autori italiani scelti dall’archivio Care Of/Viafarini caratterizza quella e le successive edizioni della rassegna.

In riferimento al ruolo dell’archivio per la conoscenza e la promozione della ricerca artistica, il primato di Torino nel creare, a inizio anni Ottanta, un Centro Documentazione Arti Visive destinato a registrare la scena artistica torinese e poi piemontese, e facilitare il rapporto tra artisti-critici-mercato, non è stato a oggi valorizzato e reso funzionale allo scopo. I materiali (una banca dati di oltre 6 mila schede, comprensiva di autori attivi già da 10-15 anni) non sono stati ancora interamente informatizzati, rendendone tuttora poco agevole la consultazione. Laddove reso consultabile e riorganizzato, l’archivio potrebbe fornire scenari sulla ricerca artistica locale esaustivi e differenziati in relazione alle esigenze di ricerca di curatori e critici italiani, ma soprattutto di professionisti che giungono dall’estero, dove è consuetudine

entrare in rapporto con gli artisti locali attraverso la visita agli studi, che tra le più giovani generazioni spesso coincidono con l'abitazione (differenziandosi dal magazzino-deposito il più delle volte dislocato in varie sedi occasionali e poco adatte a incontri professionali).

Dalla promozione alla produzione

Tra gli obiettivi emersi per il futuro, insieme alla ridefinizione delle politiche di promozione dei giovani, vi è la prospettiva di circuitazione nazionale e internazionale e l'opzione sul fattore produttivo di una città laboratorio della creatività.

Si lega a quest'ultimo aspetto un progetto di lunga data e ancora non realizzato relativo alla creazione di una sede-laboratorio cittadino permanente per artisti. Già nel 1989, nel catalogo che vede la conclusione delle collettive *Galleria di Proposte* (rassegna *Giovani Artisti a Torino*), gli assessori alla cultura e alla gioventù firmano un testo di prefazione in cui si auspica l'intensificazione dei rapporti nazionali e internazionali, e «la creazione di uno spazio nella città dedicato ai giovani artisti inteso non solo come luogo espositivo, ma anche come laboratorio per stages e seminari»¹⁸. Il rilievo, fin da quella data, di una carenza di circuitazione nazionale e internazionale e della necessità di una sede destinata a laboratorio-casa degli artisti, non ha trovato una risposta operativa nemmeno in occasione della *Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo* (1997), già individuata nel 1996 come occasione per «la realizzazione di un luogo internazionale di produzione e confronto artistico: la 'Casa degli Artisti', uno spazio dedicato alle arti visive. L'evento Biennale – si legge – offrirà così, in occasione dell'incontro internazionale temporaneo, una struttura permanente dedicata ai giovani artisti»¹⁹. Una prospettiva analoga si profila in occasione di *BIG* e nel corso degli anni numerose sedi sono state individuate a tale scopo, inizialmente per le sole arti visive, poi con un'ipotesi multidisciplinare (e con relativa crescita delle esigenze di spazio).

La risposta a questa intenzione progettuale è attualmente individuata in un progetto differente, con impostazione interdisciplinare che risponde alle esigenze di formazione e produzione legate al teatro. Un progetto che dovrebbe trovare compimento nel prossimo futuro presso le Fonderie Limone di Moncalieri, destinato, come si è detto, alla ricerca teatrale e alla produzione di spettacoli, e aperta al contributo di giovani scrittori e artisti. La sede ospiterà la Scuola del Teatro Stabile, una foresteria per la residenza e l'ospitalità, spazi per la produzione di spettacoli e mostre²⁰.

Tale prospettiva, interessante e opportuna, non sembra tuttavia rispondere alle necessità e alle carenze da cui nasceva l'esigenza di un centro-laboratorio per artisti visivi.

In relazione alla mancanza di luoghi attrezzati per la sperimentazione di nuovi linguaggi e progetti impegnativi, per lo scambio e il confronto tra artisti e operatori locali, nazionali e internazionali, anche attraverso spazi di ospitalità per la residenza di artisti stranieri, la mancata realizzazione del progetto nei suoi aspetti peculiari (pertinenza disciplinare *in primis*) rischia di non ottimizzare l'insieme degli sforzi già attuati, non consentendo la creazione di un circolo virtuoso tra il polo della offerta/distribuzione e quello della creazione/produzione, necessario per alimentare il sistema di saperi, informazioni, scambi. Lo spazio, inteso come strutturato e permanente, diretto e gestito da un Comitato Scientifico che ne garantisca l'alta qualità di contenuti, avrebbe l'effetto di rafforzare la residenzialità degli artisti sul territorio, garantendo inoltre la disponibilità di una sede già attrezzata per rassegne quali *Proposte e Nuovi Arrivi*²¹. La creazione di una sede permanente, potrebbe inoltre agevolare la costituzione di gruppi coesi di artisti capaci di imporsi con sufficiente forza all'attenzione esterna, come è avvenuto nella prima metà degli anni Novanta a Milano e Bologna (in relazione a un ambiente accademico vivace e stimolante)²².

La prospettiva internazionale

L'orientamento attuale rispetto alla ricerca artistica giovanile, espresso da molti degli interlocutori, muove soprattutto in direzione di un processo di internazionalizzazione, con l'obiettivo di favorire occasioni di confronto, e di produzione ed esportazione culturale. Importanti sono stati in questa ottica la creazione di sezioni quali *Present Future* e *Vernice Fresca* ad Artissima, con agevolazioni per le nuove gallerie di ricerca e *project room* destinate ad artisti emergenti presentati dalle gallerie.

Risponde a questa esigenza anche il premio *Movin'up*, tra le iniziative del GAI, indirizzato a favorire la mobilità all'estero degli artisti italiani che abbiano un progetto e una sede in cui realizzarlo. Questa formula, innovativa rispetto al modello della mostra-scambio²³, è stata affiancata dal bando per l'International Studio Program della prestigiosa sede espositiva newyorkese PSI, affiliata al MOMA, premio del quale il GAI è stato sostenitore per la partecipazione di artisti italiani, offrendo inoltre un premio aggiuntivo ITALRE/GAI. Nonostante la partecipazione, si è riscontrata da parte degli artisti italiani una scarsa intraprendenza progettuale dovuta soprattutto alla difficoltà di gestire autonomamente contatti con l'estero, da attribuire in parte al sistema formativo italiano e in parte alla scarsa abitudine alla mobilità.

Tuttavia l'evento di maggiore rilievo in questa ottica è stata *BIG*, nata con l'intento di creare nella città un appuntamento fisso per la creatività giovanile a livello internazionale (e con prospettiva multidisciplinare), rafforzando con una nuova iniziativa il

posizionamento di Torino a polo del contemporaneo. In particolare *BIG 2002* ha puntato sulla valorizzazione di Torino e Piemonte come luogo attrattivo per la produzione e l'organizzazione di progetti artistici, assegnando un budget agli artisti affinché potessero soggiornare nella città, elaborare un progetto *site specific* e realizzarlo in loco, coinvolgendo dunque imprese e artigiani che operano nel territorio torinese. Nonostante la puntualità dell'obiettivo e l'investimento in questa direzione, il valore e gli effetti di questo impegno sono stati scarsamente ottimizzati, anche in ambito comunicativo. Tra i fattori di criticità è certamente da segnalare la mancanza di un centro o di una rete di spazi già definita per l'accoglienza e per la produzione. Sebbene siano stati organizzati dibattiti e incontri con gli artisti ospiti negli spazi interni della Cavallerizza, non si è individuato un luogo che potesse favorire occasioni concrete di confronto e scambio tra gli ospiti e tra questi e gli artisti residenti, anche a fronte di soggiorni prolungati. Questa opportunità risulta di maggiore rilievo rispetto alle iniziative *off* destinate al coinvolgimento della realtà locale, il più delle volte non efficaci nel promuovere situazioni di reale scambio e promozione con l'estero. Infine, rispetto al pubblico sia locale che straniero, l'offerta sovradimensionata di eventi di qualità, concentrata in un solo mese, non ha consentito una corrispettiva risposta di consumo, e non ha facilitato la comunicazione dell'iniziativa all'estero. Un segnale positivo è la recente ridefinizione della rassegna, che prevede la realizzazione, ogni due anni, a partire dal mese dell'arte contemporanea (novembre), di un evento di richiamo internazionale progettato congiuntamente dalle tre istituzioni principali del settore (Castello di Rivoli, GAM, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo) che potrà coinvolgere, di volta in volta, altri ambiti disciplinari, quali il teatro, la musica, il cinema, a seconda della natura di ogni specifico progetto. La prima edizione prenderà il via nel novembre 2005 per protrarsi fino alle Olimpiadi della Cultura di cui costituirà il capitolo «arte contemporanea».

Arte nello spazio pubblico

Progetti permanenti

A una tradizione ottocentesca legata alla scultura monumentale a carattere commemorativo, che ha assegnato a Torino alcuni dei suoi scenari emblematici, con piazze porticate e condottieri a cavallo, segue nel corso del Novecento una meno incisiva pratica della committenza pubblica di opere d'arte. A fornire nuovi impulsi in questa direzione è certamente l'avvio, nell'ultimo decennio, di un processo di complessiva trasformazione urbanistica e di contestuale riqualificazione di diverse aree della città che ha raggiunto il momento di maggiore intensità in questi ultimi anni, alla vigilia

delle Olimpiadi Invernali del 2006. Il primo importante segnale di un orientamento progettuale e produttivo in questo settore avviene infatti in occasione dei lavori di interrimento e copertura del passante ferroviario sulla Spina 2, un'ampio intervento di ridisegno urbano destinato a risaldare i due versanti prima separati dal tracciato della ferrovia, mutando la percezione e i modi d'uso dell'intera area. È in questo contesto che viene redatto, nel 1995, il progetto *11 Artisti per il Passante Ferroviario*, giunto a una prima fase realizzativa nel novembre 2000, con la produzione delle opere di Mario Merz e Giuseppe Penone, le prime due di undici interventi, affidati alla direzione artistica di Rudi Fuchs, coadiuvato per la curatela da Cristina Mundici, progettati per qualificare l'intera area con un'importante collezione d'arte contemporanea a cielo aperto. A questo primo nucleo si prevede di affiancare altre 10 opere di autori ancora non individuati. Il Settore Infrastrutture della Città di Torino, ente promotore del progetto, ha infatti optato per l'affidamento dell'incarico a un professionista, evitando così la logica del concorso per garantire, insieme alla qualità delle proposte, l'adesione dei singoli contributi a criteri di *site specificity*. A partire da questo principio la scelta curatoriale è stata orientata a promuovere l'immagine della città a partire dalla presenza qualificante dei protagonisti d'eccellenza della sua storia recente (il gruppo di artisti dell'Arte Povera), affiancati da autori stranieri di livello internazionale. Il carattere *in progress* dell'iniziativa fornisce l'opportunità di accompagnare i cantieri di prossima apertura con attività in grado di informare e coinvolgere gli abitanti e le scuole locali e cittadine.

Si inserisce nuovamente nel quadro di un ampio intervento di rigenerazione urbana avviato dal 2001 nel quartiere Mirafiori Nord, la prima applicazione in Italia di *Nuovi Committenti*, un modello di produzione artistica per lo spazio pubblico nato in Francia nel 1991 e promosso in Italia dalla Fondazione Adriano Olivetti di Roma. Il programma prevede la partecipazione diretta dei cittadini alla concezione dell'intervento artistico, offrendo loro l'opportunità di contribuire, attraverso la committenza d'arte, al miglioramento della qualità del proprio ambiente di vita o di lavoro. *Nuovi Committenti* si svolge a Mirafiori Nord, il quartiere maggiormente segnato da una crisi identitaria, oltre che produttiva, legata al declino dell'industria automobilistica, ed è stato inserito nell'ambito del programma di rigenerazione urbana della Comunità Europea Urban 2. Nel quartiere sono previsti quattro interventi, di cui due in corso di realizzazione. Il primo, affidato all'artista italiano Massimo Bartolini²⁴, prevede il recupero di una cappella settecentesca (Cappella Anselmetti) e la sua ridestinazione d'uso a *Laboratorio-Archivio di Storia e Storie del quartiere*, su committenza di un gruppo di insegnanti delle scuole locali. Il secondo progetto, affidato all'artista inglese Lucy Orta, nasce dalla richiesta di un gruppo di studenti del liceo scientifico

Ettore Majorana e del liceo artistico Cottini, per la creazione di un *Luogo d'incontro* all'interno di un parco di prossima realizzazione lungo il tratto di corso Tazzoli opposto al muro che fiancheggia la Fiat.

In un altro quartiere semi-periferico della città, il Borgo Vecchio Campidoglio, è nato nel 2001 per iniziativa del critico Edoardo Di Mauro, il Museo d'Arte Urbana (MAU), un progetto autonomo che ha coinvolto, con gli abitanti e gli artigiani delle numerose botteghe presenti nel borgo, molti artisti di generazioni diverse invitati dal critico a realizzare, fino ad oggi, 38 opere tra interventi pittorici e scultorei, dislocati nelle piazze, sulle vie e le facciate delle case.

Il quadro prospettico degli interventi in programma e ancora non avviati vede una crescita significativa delle opere d'arte pubblica legate a grandi interventi di ridisegno urbanistico, quali quelle per la realizzazione delle metropolitane, delle diverse sedi sportive per le Olimpiadi Invernali 2006 di nuovi edifici pubblici quali, tra gli altri, la Nuova Biblioteca Civica e il Villaggio Universitario, destinati a incidere profondamente sull'immagine della città. Da questo punto di vista, l'esperienza più frequentemente accostata a Torino è quella di Napoli, dove l'amministrazione pubblica ha puntato sull'arte contemporanea con progetti destinati allo spazio pubblico, quali gli interventi nelle nuove stazioni della metropolitana, gli appuntamenti annuali in piazza del Plebiscito – sede di installazioni artistiche di grande impatto scenico e mediatico – e numerosi progetti espositivi che mettono in dialogo contemporaneità e patrimonio storico, in attesa dell'apertura di un museo d'arte contemporanea.

Si fornisce qui di seguito un quadro sintetico degli interventi artistici in programma a Torino, elencando voci o aree in cui è prevista la collocazione di opere d'arte.

Intervento di Daniel Buren a conclusione dei lavori per la creazione del parcheggio sotterraneo in piazza Vittorio.

Asse viario corso Francia (metropolitana): riqualificazione delle 3 grandi piazze (Bernini, Rivoli, Massaua) attraverso l'arte contemporanea, con la realizzazione di opere che possano diventare un segno identificativo del luogo.

Stazioni della metropolitana e area nuovo parcheggio di piazzale Valdo Fusi. Interventi artistici per la connotazione delle nuove porte di ingresso della città (*7 porte novissime* – progetto I Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino). La realizzazione di questo obiettivo ha previsto inizialmente il ricorso al bando di concorso. Con tale logica è stato assegnato a Riccardo Cordero l'incarico per la realizzazione di un'opera da collocare in piazza Galimberti, mentre in occasione dell'ultimo concorso per piazza Maroncelli, rispetto alle 17 proposte progettuali, la commissione non ha operato alcuna scelta, rendendo necessario, per garantire la qualità degli interventi, un cambiamento del protocollo procedurale che prevederà l'assegnazione degli incarichi tramite un bando a invito, esteso da una commissione nominata dalla Fondazione Torino Musei e formata dai direttori di importanti musei europei. La commissione ha già operato in tale ottica presentando una selezione di artisti cui richiedere la stesura di un progetto preliminare destinato alla rea-

lizzazione di un'opera celebrativa delle Olimpiadi, prodotta dalla Fondazione De Fornaris e di futura ubicazione nell'area di piazza d'Armi.

Applicazione della legge del 2%³⁴ svincolata da bando di concorso, in relazione a edifici pubblici già costruiti e di prossima realizzazione (Palazzo di Giustizia, Nuova Biblioteca Civica, Villaggio Olimpico, Villaggio Universitario nell'area degli ex-mercati generali).

Progetto dell'*Eco parco d'arte*, ideato da Piero Gilardi e promosso dall'associazione culturale Parco d'Arte Vivente. Strettamente legato a obiettivi di riqualificazione-bonifica di aree degradate dal punto di vista ambientale, il progetto è incentrato sulla "rinaturalizzazione" di una zona urbana attraverso processi di bio-sostenibilità, e mira alla creazione di un parco caratterizzato dalla presenza di opere a cielo aperto, appositamente realizzate (sono già stati messi a punto i progetti dell'artista francese Dominique Gonzalez-Foerster, di Nils Udo e dei torinesi Enrica Borghi e Richi Ferrero), e dall'attività di laboratori sensoriali a tecnologia interattiva e atelier periodici sui temi del riciclo, del rapporto naturale/artificiale, ecc., aperti sia all'utenza scolastica che a un pubblico adulto.

Linea 4 dell'ATM: prossima installazione in piazza Caio Mario dell'opera del collettivo Nicole_fvr, vincitore del bando 2002/2003 Torino Incontra...l'Arte, promosso dall'associazione ArteGiovane in collaborazione con la Camera di Commercio di Torino. A partire dal 2003 il premio è destinato alla realizzazione di un'opera permanente lungo l'asse della nuova linea tranviaria.

A fronte di una tale ricchezza progettuale, attualmente senza altri esempi paragonabili in Italia in termini di quantità, e in prospettiva di un significativo aumento del patrimonio pubblico di opere d'arte con effetti di incremento del potere attrattivo della città, sia in termini turistici che di nuovi investimenti economici, la ricerca ha posto in evidenza la necessità di prevedere nuove forme di gestione e manutenzione ordinaria e straordinaria delle opere, anche attraverso la creazione di un organismo unico, dotato di fondi gestibili autonomamente dai settori di reale competenza amministrativa (che variano a seconda del carattere delle opere). Tale organismo potrebbe inoltre funzionare da potenziale catalizzatore per nuove professionalità del mondo artigiano, già emerse nell'ambito della produzione, intensificando la relazione tra la creazione artistica e il saper fare tecnologico e artigianale locale.

Eventi periodici e temporanei

Come già anticipato, tra gli eventi a carattere periodico più significativi della stagione esaminata vi è la rassegna *Luci d'artista* che, avviata nell'inverno 1998-1999, mette a punto i suoi obiettivi in occasione della seconda edizione, discostandosi radicalmente dall'iniziale funzione di arredo urbano natalizio, pur continuando a coincidere con le feste di Natale. A partire dal 1999-2000 la rassegna si trasforma in una grande mostra a cielo aperto di installazioni luminose che uniscono alla qualità della ricerca dei singoli protagonisti – tutti di respiro internazionale – un forte impatto scenico. È

utile evidenziare che entrambe le rassegne *Luci d'artista* e *ManifesTO*, pur svolgendo un rilevante ruolo di promozione del sistema arte contemporanea torinese, non si risolvono nella logica dell'evento, ma rispondono a un programma di produzione di patrimonio artistico contemporaneo della Città. In questa ottica può essere iscritto anche il premio Torino Incontra...l'Arte che, nelle cinque edizioni precedenti il cambiamento di indirizzo da temporaneo a permanente, prevedeva la cessione in comodato alla GAM delle opere vincitrici.

La rassegna *OutSide*, curata da Guido Curto e promossa dalla Fondazione Palazzo Bricherasio, ha invece un'impostazione più aderente ai caratteri dell'esposizione temporanea, con l'obiettivo di avvicinare all'arte il pubblico dei passanti, e in particolare i gruppi giovanili che si riuniscono nell'area adiacente la sede della Fondazione, caratterizzata dalla presenza del centro commerciale La Rinascente e da una ricca concentrazione di negozi. Il progetto prevede l'installazione di opere d'arte sulla facciata di Palazzo Bricherasio e nell'area d'ingresso, delimitata da una cancellata ma visibile dalla strada. Avviato nel dicembre 2001 con un'installazione di luci realizzata da Ferdi Giardini, il programma tuttora in corso ha coinvolto artisti torinesi quali Marco De Luca, Sergio Ragalzi, Carlo Gloria, Enrica Borghi e Luisa Rabbia, Cesare Pietroiusti e Cesare Viel.

Di più recente ideazione è invece il progetto *Eco e Narciso. Cultura materiale / arte*, promosso a partire dal 2003 dalla Provincia di Torino ed esteso oltre l'area urbana, nei comuni limitrofi di Rivoli e Avigliana, fino a comprendere, in un percorso che ha toccato 11 ecomusei, le valli del pinerolese e di Susa. Affidato alla curatela di Sergio Risaliti e Rebecca De Marchi, il progetto si è avvalso della collaborazione di 8 gallerie torinesi, e ha coinvolto 18 artisti italiani invitati a realizzare opere che, nell'interrogare la memoria dei luoghi e delle comunità che li abitano, si sono poste in dialogo con gli oggetti e le storie raccolti in ciascuno dei musei coinvolti. Messa in relazione con i temi della cultura materiale, alla pratica artistica è stato affidato il ruolo di rileggerne le tracce, «offrendo alla comunità nuovi spunti di riflessione sulla propria identità»²⁶. Un ruolo assegnato parallelamente all'indagine fotografica e, nelle edizioni future, affidato ad altri linguaggi quali la letteratura, il design, la musica e il teatro, nell'ambito di un'iniziativa riccamente articolata, che ha valorizzato competenze e professionalità del settore privato torinese (le gallerie), e costruito relazioni possibili tra le comunità locali, il territorio urbano e il sistema artistico nazionale e internazionale. A chiusura di questo capitolo si cita infine un progetto di «ricerca e battaglia per la qualità dello spazio pubblico» che, culminato in un grande evento il 26 maggio 1996, assume oggi un significato e un valore particolarmente significativi non solo per i risultati, ma soprattutto per il processo con cui essi sono stati conseguiti. Con il titolo

Città Svelata, gli architetti Maurizio Cilli e Maurizio Zucca, ideatori dell'iniziativa, hanno dato vita a una vera e propria campagna di mobilitazione in vista della possibile demolizione delle Officine Grandi Riparazioni (OGR). Negli spazi di questo importante documento di archeologia industriale, nell'arco di una giornata sono state installate opere d'arte, organizzati eventi e visite guidate che hanno fortemente contribuito a sensibilizzare le Istituzioni locali e l'opinione pubblica rispetto a un luogo che oggi è compreso in un intervento di recupero architettonico, che permetterà di accogliere nei suoi spazi l'Urban Center e il progetto di ampliamento della GAM.

1 Si cita ad esempio, tra le più recenti pubblicazioni in Italia, il saggio di E. del Drago *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, in M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella editore, Roma 2004.

2 Per quanto riguarda i due fondi cfr. allegato scheda Artissima e la relazione di L. Parola.

3 Cfr. Piano strategico della città, Linea 5 Promuovere Torino come città di cultura, turismo, commercio e sport, obiettivo 4 «Realizzare itinerari e programmi rivolti a turismo mirati quali: giovanile, scolastico, religioso, d'affari, culturale e sportivo e agevolare la creazione di pacchetti turistici specifici»

4 Un obiettivo già evidenziato nel Piano strategico della città, nella Linea 5.2 «Coordinare le attività culturali e programmare eventi di carattere internazionale».

5 La definizione è di chi scrive e propone una sintesi delle istanze raccolte nelle interviste.

6 Cfr. Relazione annuale 2002 Osservatorio Culturale del Piemonte, cap. I.4

7 Vedi paragrafo 3

8 Si rimanda alla relazione di L. Parola e, per quanto riguarda il rapporto con gli artisti emergenti locali e nazionali alla relazione di G. Bertolino.

9 La creazione di un nuovo polo culturale nell'area di Spina 2, interessata da un profondo intervento di ridisegno urbanistico con la copertura del passante ferroviario, è tra gli obiettivi del Piano strategico della città, e prevede la realizzazione, entro il 2005, di un «luogo di incontro e spazio multimediale in cui raggruppare funzioni di apprendimento e ludiche», costituito «dalla Nuova Biblioteca Civica e da altri spazi in cui localizzare un nuovo teatro, un edificio per le associazioni culturali e un'area ristoro». Cfr. Piano strategico della città, Azione 5.1.6, Op.cit., p. 98. Per quanto riguarda la collocazione delle gallerie nella città si rimanda alla relazione di G. Bertolino.

10 Nel marzo 2004 la Fondazione sposta la propria sede in via La Salle 17 (zona Lungodora Savona), perdendo la disponibilità degli ampi spazi espositivi del precedente edificio di via Avogadro.

11 Le linee di programma sono tratte dall'intervista a D. Trunfio, settore mostre Fondazione Italiana per la Fotografia, agosto 2004

12 Cfr. Piano strategico della città, azione 5.1.4/4, Op.cit., p. 98

13 La rassegna si è conclusa nel 1994 con la mostra *Torino anni '80. Ventitré artisti*, allestita presso l'associazione Artifex e accompagnata da un libro catalogo che fornisce la cronistoria torinese degli eventi, delle mostre e della relativa partecipazione di artisti nel corso degli anni Ottanta (C. Barbero, B. Merz, F. Poli a cura di, *Torino anni '80. Ventitré artisti*, Unione Culturale Franco Antonicelli, Torino 1994). A partire dal 1996 la sala *Arti Visive* del centro torna a ospitare una serie di mostre curate da G. Bertolino e L. Perlo, cui subentra dal 1997 al gennaio 1999 il gruppo di curatrici a titolo, con un programma espositivo e di incontri dal titolo *Situazioni* che ha coinvolto artisti italiani e stranieri della nuova generazione, e in particolare alcuni dei protagonisti del network Oreste (tra questi C. Pietroiusti, C. Viel, G. Norese, A. Cattani, F. Rivola, R. Cascone, Gruppo Mille).

14 Un analogo approccio caratterizza i numerosi progetti sviluppati, dal 1988 ad oggi, dall'associazione Zenit e da uno dei suoi maggiori animatori, Roberto Marucci. Per la stagione in esame, si citano inoltre le mostre *IbridAzioni* e *InterZone*, curate nel 1999 da O. Gambari e D. Salani e dedicate a performances, body art e interventi ambientali, e, nel 2002, la mostra di 20 artisti dei Paesi Bassi *Cross Section*, cui segue nel 2003 *The Italian Job*, esposizione di 12 artisti torinesi allestita alla Fondazione Cacaofabriek di Helmond (Paesi Bassi).

15 È il caso di Botto&Bruno, presentati nel 1992 all'Unione Culturale e nel 1995 a Nuovi Arrivi, dove espone nella

stessa edizione anche Enrica Borghi (entrambi lavorano successivamente con la galleria Alberto Peola) e Giulia Caira (poi tra gli artisti della galleria Es). Partecipano inoltre a Nuovi Arrivi, prima di lavorare con gallerie private, anche Paolo Leonardo e Paolo Piscitelli (1996), Marzia Migliora (1997), Marco De Luca (1999), mentre per alcuni artisti, quali Francesco Lauretta e Giancarlo Norese (1997), numerose erano già state le personali in gallerie private. Per quanto riguarda Proposte, fino alla fine degli anni Novanta la rassegna presenta artisti già attivi professionalmente, sebbene emergenti, come nel caso di Monica Carocci, dal 1990 tra gli artisti della galleria Carbone e nel 1995 invitata a Proposte, la stessa edizione che vede la presenza di Daniele Galliano, che già esponeva alla galleria Cannaviello di Milano, o di Luisa Rabbia, già in relazione con lo Studio Recalcati. Ancora nella XII edizione (1996-1997), alcuni nomi come Paolo Grassino e Nicus Lucà hanno già all'attivo numerose mostre personali e collettive, mentre per altri artisti, come Elisa Sighicelli, oggi presente nel circuito internazionale, si può parlare di una mostra d'esordio. Con l'edizione successiva le due rassegne assumono un comune orientamento rivolto agli "esordienti" e, tra il 1999 e il 2003, si può stimare una percentuale del 32% circa di artisti che sono entrati in rapporto con gallerie private.

- 16 Un dato di sistema significativo rispetto al tema della formazione è l'affidamento, a partire dal 2003, del progetto grafico per il catalogo della mostra Proposte a un gruppo di allievi del nuovo Corso di Laurea in Graphic&Visual Design della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, ai quali è offerta la possibilità di frequentare i work shop con gli artisti, sperimentando così un nuovo approccio metodologico alla progettazione.
- 17 Si cita, tra gli esempi di maggiore rilievo, l'attività culturale svolta da Roberto Tos all'Amantes Art Cafè, con un programma ricco di mostre, incontri e rassegne video. A questa si affiancano più recentemente le iniziative espositive ospitate al Maché e, in un altro locale torinese di più lunga storia, il Pastis, le periodiche mostre concorso della rassegna lo Espongo. Tra gli eventi a carattere espositivo gestiti direttamente da artisti delle giovani generazioni si cita no infine i progetti del gruppo Il Magnete, presentati nel locale Bu.net e in abitazioni private, l'attività svolta a Villa Capriglio dall'associazione I Leonarda, e gli eventi organizzati dall'associazione culturale Olocroma.
- 18 M. Marzano, G. Leo, prefazione in *Giovani Artisti a Torino. Catalogo 1984/1989*, Centro Documentazione Arti Visive, Torino 1989
- 19 F. Alfieri, prefazione nel catalogo della mostra *Nuovi Arrivi*, Torino 1996
- 20 Fonte: intervista all'Assessore Fiorenzo Alfieri, luglio 2004
- 21 Entrambe le rassegne si caratterizzano infatti per la collocazione promiscua, ovvero in spazi utilizzati anche per altre attività espositive, soggetti quindi a un periodico e complessivo riallestimento, comprendente anche la temporanea fornitura di idonee attrezzature finalizzate in particolare alle installazioni video. Per quanto riguarda il periodo in esame, per entrambe le rassegne la sede è stata fino al 2003 la Galleria di San Filippo e, dal 2004, la Sala Bolaffi (Proposte) e l'Accademia Albertina di Belle Arti (Nuovi Arrivi).
- 22 Nell'analizzare la situazione torinese tra anni Ottanta e inizio Novanta, Francesco Poli registra lo stesso dato constatando la difficile affermazione nazionale degli artisti operanti sul territorio piemontese. Cfr. C. Barbero, B. Merz, F. Poli a cura di, *Op. cit.*, Torino 1994
- 23 In questa direzione ha operato la Regione Piemonte con il programma Proposte-Scambio, la cui ultima edizione è del 1999. L'arresto dell'iniziativa è dovuto alla sua stessa logica funzionale, che prevede una richiesta di collaborazione da parte di enti e/o istituzioni pubbliche straniere, con particolare riferimento a paesi in via di sviluppo o con i quali la Regione intesse programmi di collaborazione a più ampio raggio. In tal modo non solo non è possibile scegliere interlocutori secondo una strategia efficace di promozione e scambio culturale, ma la stessa qualità delle proposte risulta spesso di basso profilo.
- 24 Il programma Nuovi Committenti prevede una dinamica di collaborazione tra la Fondazione promotrice, i cittadini-committenti e i mediatori culturali, professionisti nell'ambito dell'arte contemporanea cui spetta l'individuazione dell'artista sulla base di una corretta interpretazione della committenza. Un ruolo svolto a Torino dall'associazione a.titolo
- 25 Si tratta della Legge 717/49, meglio conosciuta come "Legge del 2%". Una disposizione legislativa che ha un precedente nella Legge Bottai del 1942 e obbliga lo Stato e gli Enti pubblici, in caso di costruzione di nuovi edifici o ristrutturazione e ristrutturazione, a destinare una quota non inferiore al 2% della spesa totale all'abbellimento degli stessi con opere d'arte. A questo tema è stato recentemente dedicato il convegno Duexcento. Poetiche e politiche dell'arte nell'architettura (Covento delle Terese, Venezia, 6-7 febbraio 2004), promosso dal Comune di Venezia (Assessorato ai Lavori Pubblici e Infrastrutture, Assessorato alla Cultura e Turismo) e dall'Università IUAV di Venezia.

26 V. Giuliano, in Eco e Narciso. Cultura materiale / Arte, catalogo della mostra, ottobre – dicembre 2003. La mostra ha coinvolto i seguenti artisti: Maura Banfo, Francesco Barocco, Bianco-Valente, Botto e Bruno, Marco De Luca, Flavio Favelli, Paolo Grassino, Armin Linke / Stalker, Marzia Migliora, Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini, Pantani – Surace, Paolo Parisi, Perino&Vele, Alfredo Pirri, Paolo Piscitelli, Sara Rossi, Luca Vitone. Hanno collaborato le gallerie: e/static, Luigi Franco, Franco Masoero, Maze, Nicola Fornello, Alberto Peola, Giorgio Persano e Tucci Russo.

3. Gli spazi museali

Lisa Parola

La fisionomia dei musei torinesi

Già da alcuni anni, i centri dedicati all'arte contemporanea di Torino e della regione sono oggetto di attenzione da parte di altre realtà italiane ed anche, in forma minore, internazionali. Accanto alle tre presenze dedicate del Castello di Rivoli, della GAM e della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, è importate citare la presenza di almeno altre due realtà torinesi: la Fondazione Italiana per la Fotografia e la Fondazione Palazzo Bricherasio che – la prima con la *Biennale della fotografia* e la seconda con il progetto *OutSide*¹ – hanno investito parte dei loro budget a sostegno della recente produzione contemporanea.

Vanno ancora ricordate la Fondazione Mario e Marisa Merz, che inaugurerà nel marzo 2005, e altre strutture cittadine che hanno saltuariamente ospitato mostre di arte contemporanea: la Sala Bolaffi sede dell'edizione 2004 della rassegna *Proposte* e Palazzo Cavour, che ha avuto nella sua programmazione alcune mostre dedicate al contemporaneo, come *Gian Enzo Sperone. Torino-Roma-New York. 35 anni di mostre fra Europa e America* (2001) ed è contenitore dei workshop legati alla rassegna *Proposte*².

Sul territorio regionale spiccano invece la Cittadellarte – Fondazione Pistoletto a Biella, nata per volontà di Michelangelo Pistoletto, e il CESAC (Centro Sperimentale per l'Arte Contemporanea) a Caraglio (Cuneo), diretto da Andrea Busto. Per lo specifico delle loro missioni e la presenza nella città e nell'area metropolitana, la ricerca si è orientata principalmente sull'attività del Castello di Rivoli, della GAM e della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea è nato nel 1984 e nel dicembre 2004 festeggerà il ventennale di attività, confermando la sua vocazione di museo di arte contemporanea di respiro internazionale. Diretto inizialmente da Rudi Fuchs e oggi da Ida Gianelli che ne è alla guida da quasi 15 anni. Dispone di 38 sale e del terzo piano della Manica Lunga, che insieme compongono uno spazio espositivo di circa 7 mila mq.

Accanto alle mostre temporanee organizzate ogni anno, il museo ospita un'impor-

tante collezione permanente che documenta i momenti cruciali dello sviluppo dell'arte contemporanea in Italia e all'estero dagli anni Cinquanta ad oggi e che viene costantemente rinnovata grazie a nuove acquisizioni. Con la sua attività e il suo patrimonio è oggi in grado di creare politiche di collaborazione e scambio con importanti musei internazionali.

A controbilanciare questo aspetto internazionale, il museo ha però anche continuato e rafforzato i legami con il territorio attraverso un'offerta articolata di progetti e attività proposte dal Dipartimento Educazione per il pubblico delle scuole e delle famiglie. Il Castello di Rivoli è il primo caso di gestione pubblico-privata di una struttura museale in Italia³.

La Galleria Civica D'Arte Moderna e Contemporanea, nata come primo museo Civico italiano nel 1860, è denominata, a partire dal 2000, GAM. Nella sua storia hanno avuto un peso rilevante l'acquisizione, tra il 1965 e il 1967, del *Museo sperimentale* creato da Eugenio Battisti e la donazione De Fornaris, nonché il suo costituirsi come Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris nel 1978, ente tuttora attivo e di fondamentale importanza per il costante incremento della collezione permanente. Negli anni Ottanta, per motivi legati alla struttura architettonica che lo ospita, il museo ha chiuso, riaprendo al pubblico nel 1993.

Il patrimonio artistico è costituito da oltre 15 mila opere tra dipinti, sculture, installazioni e fotografie, oltre che da una ricca collezione di disegni e incisioni. Le raccolte, che datano dalla fine del Settecento ai giorni nostri, documentano soprattutto l'arte italiana, tra cui spiccano le opere di Arte Povera, ma non mancano anche importanti esempi stranieri, in particolare un insieme di dipinti delle avanguardie storiche internazionali. Inoltre il museo ha attivato nel 1999 una Videoteca che riunisce oggi più di 2000 titoli tra opere d'artista e documentari⁴.

La struttura attuale è stata sottoposta di recente a importanti interventi con il completo censimento e riallestimento delle collezioni⁵. Nei prossimi anni, il museo cittadino assisterà ad un ulteriore ampliamento all'interno dell'edificio delle ex Officine Grandi Riparazioni (OGR), che sarà in grado di ospitare la parte delle collezioni dedicate all'arte del dopoguerra, in particolare le installazioni di grandi dimensioni⁶. La GAM è gestita, dal 2002, dalla Fondazione Torino Musei, che si occupa dei musei di proprietà della Città. La Fondazione, avente all'inizio come unico socio fondatore il Comune di Torino, ha iniziato la sua attività il 1° gennaio 2003: si è dotata di un Comitato Scientifico, ha visto l'adesione della Compagnia di San Paolo e della Fondazione CRT, ha inserito nel suo Consiglio Direttivo un rappresentante della Regione Piemonte, ha preso in carico il progetto di allestimento del Museo di Arte Orientale, sta affiancando il restauro di Palazzo Madama mediante la realizzazione

del progetto per il Museo di Arte Antica, sta seguendo la progettazione della parte non ancora restaurata del Borgo Medioevale, partecipa alla progettazione delle ex OGR per quanto riguarda la parte che sarà destinata alla GAM, ha collaborato a iniziative espositive come le mostre permanenti intorno ai tre capolavori di Leonardo, Antonello, Van Eyck presso la Biblioteca Reale, la grande mostra *Africa, capolavori da un continente* presso la GAM, la mostra *Chagall. Un maestro del Novecento*, anch'essa presso la GAM. Ha recentemente riallestito le collezioni del Novecento al primo piano della GAM.

La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, è invece una nuova struttura espositiva interamente dedicata alla più recente produzione artistica contemporanea. Eccezione non solo nel panorama torinese, ma nazionale, è stata fondata nel 1995 e ha inaugurato nel 2002 la sede torinese, che si è affiancata a quella già attiva di Palazzo Re Rebaudengo a Guarene d'Alba⁷. Non ha una collezione propria, ma si avvale attraverso un comodato d'uso della collezione privata di Patrizia Sandretto Re Rebaudengo. La Fondazione è un interlocutore per altre realtà internazionali, con una specifica apertura verso le produzioni artistiche contemporanee in grado di attivare un rapporto orizzontale che dall'arte si apre verso il cinema, la musica, la letteratura, il teatro, la danza, l'architettura. Da un punto di vista gestionale la struttura si avvale di fondi privati (70% circa) e pubblici (30% circa)⁸.

Rispetto alla scena artistica italiana, Torino è dunque una realtà geografica in cui si è concentrata l'attività di musei e Fondazioni che hanno tra le loro principali missioni – nella totalità o in parte – la promozione dell'arte contemporanea e che, a questo scopo, hanno dato vita a orientamenti gestionali innovativi.

La concertazione tra pubblico e privato attuata per il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, la creazione di un ente autonomo come la Fondazione Torino Musei che comprende, oltre alla GAM, tutti i musei civici, e la flessibilità che caratterizza l'organizzazione e gestione della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, evidenziano tre modelli specifici dedicati all'arte contemporanea che bene si innestano nell'ambito della più ampia riorganizzazione gestionale dei musei in atto in Italia a seguito della Legge Ronchey del 1993⁹.

I nuovi spazi dedicati al contemporaneo e la loro collocazione nel tessuto urbano definiscono, quale valore aggiunto dell'intera città, un paesaggio d'arte come nuovo contesto nel quale si collocano architetture, storiche e contemporanee, e archeologie industriali trasformate in contenitori dedicati all'arte contemporanea. Da un lato, il Castello di Rivoli e la corona barocca di residenze sabaude. Dall'altro gli spazi delle ex OGR e l'imminente apertura della Fondazione Mario e Marisa Merz a pochi isolati dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, raro caso in Italia di architettura

contemporanea in ambito museale, e la collocazione, non lontano, delle nuove opere del progetto *11 Artisti per il Passante ferroviario*. Il sistema dell'arte contemporanea di Torino sarà in grado di offrire ai visitatori particolari innesti tra architettura e arte contemporanea con un'evidente valorizzazione di entrambe.

Questo paesaggio permetterà inoltre di individuare alcune linee di forza utili alla comunicazione promozionale del sistema e della città anche rispetto ad altri competitori, in particolare la città di Roma, con la prossima apertura del MAXXI Museo Nazionale delle Arti Contemporanea progettato di Zaha Hadid.

L'offerta dei musei

Le politiche espositive

L'offerta espositiva è molto varia e in grado di rispondere alle esigenze di pubblici differenziati. Fra il 1999 e il 2004 il Castello di Rivoli ha proposto 45 fra mostre, rassegne ed eventi¹⁰; la GAM 44, di cui 17 dedicati alla produzione contemporanea e 6 alla fotografia; la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, ne ha proposti nelle sedi di Guarene e Torino (dal settembre 2002) 25.

A questa attività corrisponde, per i tre attori considerati, anche una diversa articolazione degli obiettivi.

Il Castello di Rivoli, fin dalla sua fondazione, consolidando la sua vocazione internazionale, ha ospitato mostre, personali e collettive, di autori già presenti in collezioni di importanti strutture pubbliche e private straniere.

All'interno del sistema, il ruolo della GAM potrebbe invece definirsi di mediazione, in grado cioè di fare da ponte tra il pubblico specializzato e legato all'arte contemporanea e quello delle grandi mostre, proponendo un'offerta che spazia dal moderno al contemporaneo.

Una delle linee della missione della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo è invece quella di «creare un tessuto di eventi in cui mostre, *performance*, musica e film si intrecciano, creando stimoli e ispirazioni per il visitatore e offrendo un punto di vista privilegiato sul processo creativo»¹¹. Con questo intento si sono susseguite nei primi anni di attività esposizioni ed eventi rivolti in particolare ad un pubblico giovane e informato su esperienze analoghe nel contesto europeo. È importante inoltre segnalare che l'offerta espositiva è stata, in questa sede e per l'anno 2004, interamente ideata intorno alla produzione artistica delle donne, tema-contenitore che ha accompagnato mostre, laboratori e incontri interdisciplinari, favorendo una chiara comunicazione.

La politica dell'accoglienza

L'offerta culturale degli spazi dedicati all'arte contemporanea ha presentato negli ultimi anni sostanziali novità, moltiplicando attività e servizi paralleli alla visita tradizionale.

Nel 2000 l'autocandidatura del Piemonte, insieme ad Emilia Romagna, Toscana e Umbria, come regione pilota per sperimentare un programma di federalismo culturale che affiancasse la Legge Ronchey¹² consente un sostanziale ridisegno nella programmazione e gestione degli spazi museali attraverso modelli più flessibili che rispondono alle singole esigenze e tipologie di utenza. A questa tendenza si affianca inoltre l'attività di privati attraverso la gestione di servizi aggiuntivi quali caffetteria, ristorante, bookshop.

Coprendo il ritardo che la distanziava dagli spazi espositivi internazionali, Torino è fra le prime città in Italia a mettere in atto una specifica politica dell'accoglienza, trasformando – nella completa autonomia di ogni struttura – lo spazio chiuso del museo in luogo in grado di coniugare educazione e intrattenimento¹³.

Sempre più spesso la programmazione espositiva è affiancata – oltre che dalle ormai tradizionali visite guidate e dai nuovi servizi – anche da convegni, cicli di incontri, aperture serali, rassegne video e performance oltre a eventi musicali rivolti in particolar modo ai giovani.

Questi momenti favoriscono la vicinanza tra artisti e pubblico e comportano una lenta e graduale, ma sempre maggiore abitudine a frequentare il contemporaneo¹⁴.

Un primo segnale di questo diverso modo di pensare il museo lo si trova al Castello di Rivoli con l'ideazione di momenti espositivi speciali dedicati ai bambini. Nel 1999 il Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli commissiona a Enrica Borghi un'installazione abitabile dal titolo *La Regina*, mentre nel 2001 viene contattato Stefano Arienti per una seconda installazione dal titolo *Il tempo considerato come una spirale di pietre semipreziose*. Entrambe le opere sono state esposte negli spazi del museo e visitate dalle scuole e dalle famiglie.

Questa tendenza a pensare il museo come spazio pubblico e aperto, la si visualizza negli spazi esterni della GAM che nel 2001 ha commissionato all'artista Giulio Paolini, con il finanziamento della Compagnia di San Paolo, un'arena in grado di accogliere concerti, performance e parte delle attività didattiche¹⁵.

Nel caso della Fondazione Sandretto Re Rabaudengo, l'aspetto aggregativo è parte fondante della programmazione e della gestione, a partire dal ruolo dei tradizionali custodi di sala, qui mediatori in grado di interagire con il pubblico, trasformando la visita alla mostra in un dialogo. Alla funzione di controllo e sicurezza i mediatori aggiungono una relazione e con questo obiettivo vengono specificatamente formati.

I mediatori, tutti al di sotto dei 30 anni, laureati in materie letterarie o artistiche (Dams, Accademia di Belle Arti), sono un gruppo, vario nelle presenze, che comprende una ventina di giovani riuniti nell'Associazione Entrarte. Il loro lavoro all'interno della Fondazione è progettato con la critica d'arte Emanuela De Cecco. L'offerta espositiva del centro è anche affiancata da incontri interdisciplinari rivolti ad adulti e studenti universitari.

Infine, le politiche dell'accoglienza sembrano adattarsi bene ad un prodotto contemporaneo sempre più complesso che comprende, in molti casi, la realizzazione di opere *in situ* o l'allestimento di installazioni di grandi dimensioni accompagnate da un importante uso delle nuove tecnologie.

Andamento dei consumi e tipologia dei visitatori

Come si è detto, gli ultimi anni hanno visto le tre principali strutture – Castello di Rivoli, GAM e Fondazione Sandretto Re Rebaudengo – molto attente alle nuove esigenze del pubblico: sono stati prolungati gli orari di apertura, si sono creati sistemi e reti tariffarie integrate (*Carta Musei*), sono state organizzate iniziative mirate ad alcune fasce di pubblico, ad esempio bambini o disabili, si sono realizzate iniziative periodiche come *Novembre Arte Contemporanea. Luce e Arte*.

Questa attenzione, che non riguarda soltanto gli spazi esaminati, ma anche altre realtà museali della regione, potrebbe essere uno dei fattori che almeno parzialmente spiega il mantenimento di soglie di utenza tra le più alte dal dopoguerra. Nei musei piemontesi il numero di visitatori delle strutture espositive dal 1999 al 2002 – l'arco temporale entro il quale è possibile collocare l'ideazione e la progettazione di questo nuovo modello di fruizione – è infatti cresciuto del 26%. Nel 2003, la stima di spesa culturale delle famiglie nelle strutture museali cittadine e regionali è di 83 milioni di euro, con un aumento dell'8% rispetto all'anno precedente¹⁶.

Nel triennio 2001-2003 «il circuito dell'arte contemporanea [...] cresce oltre la media del sistema, circa 390mila visite (ovvero + 11%) presso Castello di Rivoli, Fondazione Italiana per la Fotografia e Palazzo Bricherasio, cui si somma il pubblico della neonata Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e quello di Artissima, per almeno altre 90 mila visite¹⁷».

Nel caso del Castello di Rivoli si è passati da 66 mila visitatori nel 1999 a 113.272 nel 2003, con una presenza di stranieri, nel corso di quest'anno, del 20%. La GAM ha registrato, nel 2001, 112.075 presenze ed è passata, nel 2003, a 124.875. La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, inaugurata nel 2002, registra un generale aumento di pubblico dalla mostra inaugurale *ExIt* alla recente mostra antologica dedicata a Carol

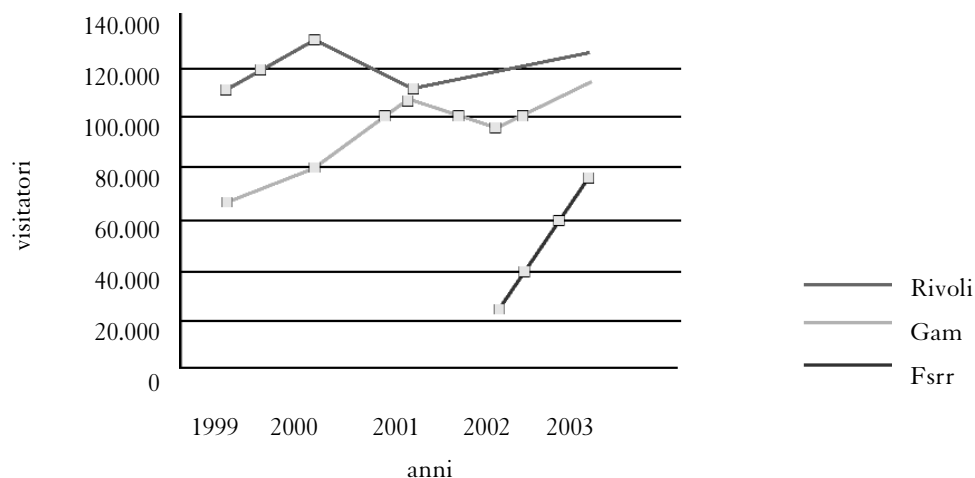
Rama, passando da 20.433 presenze, di cui 1.060 legate alla didattica, a 23.982, di cui 5.877 del settore didattico.

Affluenza dei visitatori nei musei interpellati

	1999	2000	2001	2002	2003
Castello di Rivoli	66.000	79.059	106.746	95.431	113.239
GAM	110.780	130.088	112.075	117.117	124.875
FSRR	■	■	■	23.500*	66.297

* La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo inizia la sua attività nel settembre 2002

Andamento del consumo negli spazi museali dal 1999 al 2003



Dalla ricerca condotta emerge che le politiche di diversificazione dell'offerta adottate dai centri di arte contemporanea hanno influito anche sulla tipologia di pubblico che li frequenta.

Il museo amplia dunque le sue potenzialità, trasformandosi da luogo di sola conoscenza a luogo di aggregazione e svago, capace di fidelizzare il pubblico.

Sulla base delle ricerche e delle interviste realizzate, sembra possibile identificare diverse tipologie di pubblico. In primo luogo, il pubblico tradizionalmente legato ai consumi e al turismo culturale, alle mostre-evento e alle collezioni storiche di prestigio, meno orientato all'innovazione e alle proposte di frontiera. Si tratta del pubblico

dei grandi numeri, indispensabile massa critica che consente al sistema di funzionare e svilupparsi. In secondo luogo il pubblico specializzato dell'arte contemporanea: esigente e attento, che comprende i molti addetti ai lavori (artisti, critici, collezionisti, etc.); pubblico indispensabile per orientare politiche e produzioni culturali. A questo si aggiunge un emergente pubblico di giovani che si avvicina all'arte contemporanea attraverso un *milieu* fatto di moda, grafica, musica, cinema e nuovi media. Infine, ma non meno importante, il pubblico dei dipartimenti educativi, composto da giovani, bambini e famiglie, che anche in termini numerici si segnala come frequentatore abituale e fidelizzato.

Patrimonio e coordinamento

Fondazione CRT e Fondo Artissima

All'offerta d'arte contemporanea proposta nel suo insieme dagli spazi museali torinesi – cui corrisponde, come si è sottolineato, una positiva risposta del pubblico – si affianca un significativo incremento del patrimonio. Anche in questo caso è bene fare riferimento alla tradizione della città in tema di collezioni pubbliche e quindi ribadire una continuità storica che, per quanto attiene il contemporaneo, inizia con le acquisizioni della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea che, con il regolamento istitutivo del 1863, stabiliva come «prioritaria finalità la raccolta e la conservazione di dipinti, sculture e incisioni antiche e moderne»¹⁸. Nella sua storia hanno un peso importante, come detto, l'acquisizione del *Museo sperimentale* e la Fondazione De Fornaris¹⁹. Al vasto nucleo di opere della raccolta della Galleria, che documentano il percorso nazionale e internazionale dell'arte dell'Ottocento e del Novecento – e la presenza del prestigioso nucleo di opere dell'Arte Povera²⁰ – va sommata la collezione d'arte contemporanea del Castello di Rivoli, a partire dalla sua apertura nel 1985 con la mostra *Ouverture Arte contemporanea*. Questa collezione è nata e si è incrementata «attraverso importanti acquisizioni, e per un breve periodo iniziale, tra il 1991 e il 1992, grazie alle donazioni di alcune aziende. Ma la vera strada che ha permesso, in un primo tempo, di incrementare le collezioni, è stata la collaborazione con gli artisti attraverso prestiti a lungo termine»²¹. La collezione del museo è connotata dal carattere internazionale delle opere e, stante questa vocazione, è forte di una specifica attenzione verso le due tendenze artistiche italiane riconosciute come internazionali: l'Arte Povera e la Transavanguardia²².

La relazione tra queste due collezioni, situate in spazi fisici distinti, non si colloca più sul piano di una pura somma ideale ma si configura come vero e proprio patrimonio comune grazie a due progetti: quello pluriennale della Fondazione per l'Arte

Moderna e Contemporanea CRT e all'istituzione, nel 1997, del Fondo Artissima che prevede, nell'ambito della fiera, acquisti destinati in misura uguale ai due musei. Ad oggi le collezioni della GAM e del Castello di Rivoli, per quanto riguarda le opere dell'Arte Povera e della Transavanguardia, sono le più importanti in Italia divenendo perciò interlocutori fondamentali per le altre realtà museali internazionali²³. La mostra *Arte Povera in collezione*, aperta al Castello di Rivoli nel 2000, ha illustrato con chiarezza questo tipo di strategia presentando, negli spazi del museo, le acquisizioni fatte dalla Fondazione CRT di una parte dell'importante collezione della gallerista Margherita Stein. Le opere, acquistate dalla Fondazione, sono poi state concesse ai due musei torinesi come integrazione alle collezioni permanenti.

Il progetto Arte Moderna e Contemporanea della Fondazione CRT nasce nel 1999 come progetto pluriennale mirato alla valorizzazione del sistema dell'arte moderna e contemporanea, attraverso il sostegno alle due principali istituzioni operanti sul territorio – Castello di Rivoli e GAM – e allo sviluppo e della migliore integrazione fra le loro attività. Il progetto della Fondazione CRT per la cui realizzazione è stata costituita a fine 2000 la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT, è posto sotto l'egida di un comitato scientifico internazionale – composto da Ida Gianelli, Pier Giovanni Castagnoli, Rudi Fuchs, David Ross e Nicholas Serota – «che provvede a supportare le due istituzioni nella definizione delle linee di espansione delle collezioni, di valutare singole proposte di acquisizione finanziate dalla Fondazione, di contribuire alla progettazione di mostre di grande respiro, di individuare occasioni e forme per ampliare il raggio di collaborazioni internazionali»²⁴.

«Le risorse complessivamente destinate al progetto della Fondazione CRT sono finora ammontate a circa 18,5 milioni circa di euro, compreso il fondo di dotazione iniziale, in larga parte costituito da opere d'arte, di circa 2,7 milioni di euro, che hanno consentito di assicurare alle collezioni torinesi un importante nucleo di opere d'arte italiana a partire dal secondo dopoguerra, la cui consistenza numerica supera ormai i 110 pezzi»²⁵.

Nel 2002, la prima campagna ha portato all'acquisizione di 14 opere, per un investimento complessivo di oltre 1,8 milioni di euro, che insieme ad una nutrita selezione di importanti prestiti hanno dato vita ad una mostra dedicata alla Transavanguardia (Castello di Rivoli, 12 novembre 2002 – 23 marzo 2003), e finanziata dalla stessa Fondazione con un contributo di circa 500mila euro. Nel corso del 2003, questa parte della collezioni è stata arricchita con l'acquisto di altre tre opere storiche di Francesco Clemente, Enzo Cucchi e Nicola De Maria, con un ulteriore investimento di circa 760.mila euro. Il secondo filone di acquisizioni della Fondazione riguarda invece la GAM, con l'acquisto di 42 dipinti italiani degli anni Cinquanta per un investimento

di 2,17 milioni di euro circa. Queste, con altre opere già presenti nelle collezioni del museo, hanno consentito la realizzazione della mostra *Pittura degli anni 50 in Italia* (GAM, 29 maggio – 31 agosto 2003), finanziata sempre dalla Fondazione con un apporto di 280 mila euro.

Nel corso del 2003 sono stati avviati altri due programmi, il primo finalizzato all'acquisizione di opere italiane di fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta da destinare alla GAM²⁶; il secondo destinato a integrare le collezioni del Castello di Rivoli con opere italiane particolarmente significative del periodo compreso fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta²⁷.

Nell'ambito dell'attività della Fondazione dedicata ai giovani artisti è attivo dal 2002 un programma di acquisizione di opere italiane che consenta alle collezioni torinesi di fornire una testimonianza delle più recenti tendenze delle arti figurative. Fino ad oggi sono state acquisite opere di Mario Airò, Massimo Bartolini, Monica Bonvicini, Paola Pivi e Grazia Toderi, con un investimento complessivo di circa 230 mila euro. Nel 2003 la Fondazione ha inoltre contribuito alla realizzazione a Rivoli della prima retrospettiva dedicata a Vanessa Beecroft, con un finanziamento di 400 mila euro, con il quale sono state realizzate due opere pensate espressamente per le collezioni del museo.

Ad anticipare il ruolo che la Fondazione CRT avrebbe avuto nell'ambito del sistema, nel 1997 è nato il Fondo Artissima, attivato in collaborazione con Regione Piemonte e CRT e «destinato all'acquisto di opere d'arte da scegliere tra quelle esposte dalle gallerie e da destinare, in parti eguali, alle collezioni permanenti della GAM e del Castello di Rivoli. Dal 1997 al 2003, sono state acquistate opere per un valore di oltre 1 milione di euro» pari a 44 opere.

La collaborazione fra i musei

Le attività della Fondazione CRT e del Fondo Artissima sono strumenti importanti per facilitare politiche di coordinamento e sinergia fra le diverse istituzioni che lavorano nell'ambito del contemporaneo.

A questi se ne aggiungono altri. È il caso di un accordo, prossimo alla firma, che sancisca le forme di collaborazione e di sinergia tra il Castello di Rivoli e la Fondazione Torino Musei e che ponga le condizioni per coordinare gli acquisti, armonizzare le attività espositive, elaborare soluzioni innovative per la didattica e l'accoglienza, concordare forme di promozione del sistema torinese. Il Castello di Rivoli svolgerà sempre di più il suo ruolo di museo di fama internazionale che persegue una linea fortemente identificata, mentre la GAM svolgerà la sua missione sulla base di una colle-

zione che parte dalla fine del Settecento e presenta un vasto panorama di scuole e tendenze, con l'obiettivo di aiutare il pubblico ad orientarsi e a giudicare.

Accanto a queste forme di coordinamento, va segnalata, per il suo carattere interdisciplinare, la collaborazione fra il Castello di Rivoli e il Museo Nazionale del Cinema che ha permesso la realizzazione di due rassegne cinematografiche²⁸.

Infine, per quel che riguarda gli strumenti di promozione e integrazione dell'offerta culturale, l'esperienza della *Carta Musei* continua a dare ottimi risultati: primo posto in Italia per numero di musei coinvolti (120 in il Piemonte), dal 2000 al 2003 ha visto costantemente crescere il numero degli abbonati annuali, con un aumento delle vendite rispetto al 2002 di circa l'80% passando a quasi 30.000 acquirenti l'anno con un utilizzo medio della carta di quasi 9 visite a proprietario²⁹.

Il posizionamento nazionale e internazionale

Le forme di collaborazione attivate dagli spazi museali torinesi con altri paesi sono numerose e in grado di colmare il ritardo che le istituzioni italiane spesso hanno nel misurarsi – creando scambi e contatti – con i loro interlocutori stranieri. Si tratta di un'opportunità che si riflette positivamente sull'intera politica espositiva sia in termini di produzione che di gestione.

Seguendo la sua vocazione internazionale, il Castello di Rivoli garantisce forme di dialogo con istituzioni internazionali attraverso la collaborazione nella promozione e/o circuitazione di eventi espositivi e l'esportazione del patrimonio.

Gli esempi più rilevanti della rete che il Castello di Rivoli ha costruito nel tempo con realtà internazionali affini sono la mostra *Quotidiana* (2000) che ha coinvolto gli allora direttori del San Francisco Museum of Art, della Tate Gallery di Londra, dell'Ikon Gallery di Birmingham; la recente personale dedicata all'artista sudafricano William Kentridge (2004) con cui questa politica ha trovato una forma definita, attraverso la collaborazione con istituzioni importanti come il Kunstsammlung K20 K21 Art Collection di Düsseldorf, il Museum of Contemporary Art di Sidney, il Musée d'Art Contemporain di Montréal e la Johannesburg Art Gallery; la collaborazione con l'AFAA (Ministère de la Culture et de la Communication) nel caso della personale dell'artista francese Pierre Huyghe (2004).

Un altro elemento che facilita il dialogo con l'estero è certamente l'esportazione del patrimonio in sistema, ovvero l'offerta in collaborazione tra il Castello di Rivoli e la GAM del patrimonio comune. Esempio recente è la mostra alla Fondation Émile Hugues a Villeneuve (2004) che ha ospitato numerose opere degli artisti dell'Arte Povera provenienti da entrambi i depositi museali.

I rapporti e le attività della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo con enti internazionali sono numerosi, aspetto garantito anche dalla flessibilità che caratterizza la struttura. Questa mobilità si evidenzia con un doppio percorso in grado di importare come nel caso di *How Latitudes Become Forms*, progetto espositivo del Walker Art Center di Minneapolis, presentato alla Fondazione nell'estate del 2003 ed esportare all'estero come in *La jeune scène artistique italienne dans la collection de la Fondation Sandretto Re Rebaudengo, Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain di Bignan*, 2000, e in Italia come in *Da Guarene all'Etna, via mare, via terra*, 1999³⁰.

Per la mostra dedicata all'opera di Carol Rama (2004), la Fondazione torinese ha invece collaborato con il MART di Trento e Rovereto. L'attività della Fondazione si avvale inoltre della consulenza di un comitato scientifico composto da importanti protagonisti della scena artistica internazionale: Dan Cameron (Curatore del New Museum, New York), Kasper König (Direttore del Museum Ludwig, Kohln) e Hans Ulrich Obrist (Curatore del Musée d'Art Modern de la Ville, Paris).

La collaborazione con altri enti museali si ritrova anche nella politica espositiva della GAM che ha visto, nel 2000, il coinvolgimento della Fondazione Hans Hartung e Anna-Eva Bergman di Antibes nell'ambito della mostra antologica dedicata all'opera dell'artista tedesco, e la più recente co-produzione con il MART di Trento e Rovereto per l'esposizione *Medardo Rosso le origini della scultura moderna* (2004). Nell'ambito del GAM Video Festival (2002) sono invece stati proiettati video e documentari provenienti da realtà espositive internazionali: Centre Georges Pompidou, Museum Ludwig (Colonia), Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer (CICV, Hèrimoncourt, Francia), Centro Argos (Bruxelles), Tate Gallery (Londra), Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC, Badajoz, Spagna), Centre pour l'Image Contemporaine Saint Gervais (Ginevra), Nederlands Instituut voor Mediakunst MonteVideo/Time Based Arts (NIM, Amsterdam) e Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM, Karlsruhe).

La didattica dal museo alla città

Già nel 1999 la ricerca *Il pubblico invisibile* coordinata da Walter Santagata³¹, metteva in evidenza nuove e possibili fasce di utenza nei musei individuate nei giovani, nelle famiglie con bambini e negli anziani.

Da allora ad oggi, nell'ambito della didattica museale, la domanda si può quantificare intorno alle 40 mila presenze annuali sia per il Castello di Rivoli che per la GAM. Un'utenza così alta, e strettamente collegata alla politica dell'accoglienza, permette di individuare proprio nel settore didattico uno degli strumenti principali di fidelizza-

zione del pubblico. Non a caso, nell'arco 1999-2004, si registra proprio in questo settore una spiccata capacità nell'ideazione e progettazione di una proposta molto varia che copre differenti fasce di età e tipologie di pubblico.

Rispetto alla programmazione complessiva di tutte e tre le strutture prese in esame si possono delineare due approcci: in entrata e in uscita.

Il primo prevede l'ingresso costante di classi alle quali viene messo a disposizione un laboratorio legato alle collezioni o alla visita di una mostra temporanea. A questo approccio più tradizionale si sono affiancate, con l'obiettivo di allargare l'abitudine al contemporaneo, giornate al museo specificatamente rivolte alle famiglie.

All'interno degli spazi espositivi, l'offerta didattica prevede 21 appuntamenti, tra laboratori e visite guidate a tema divisi per 3 ordini scolastici nell'ambito della GAM e 23 per il Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli. L'offerta del dipartimento educativo della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo coinvolge, sin dalla sua ideazione, sia le scuole dell'obbligo che il pubblico adulto. A questo proposito il settore didattico è stato suddiviso in due aree di competenza: i laboratori per la scuola diretti da Mauro Biffaro³² e la formazione permanente sotto la direzione di Emanuela De Cecco, che oltre a formare i mediatori di sala, progetta e propone, soprattutto nelle aperture serali, incontri e workshop interdisciplinari che sviluppano e approfondiscono la programmazione espositiva.

Il secondo approccio, che si potrebbe definire in uscita dagli spazi del museo, è un fenomeno più recente e comprende una serie di attività ideate in collaborazione con differenti realtà scolastiche. Si tratta di progetti speciali il cui modello anticipatore è stato il Dipartimento Educazione di Rivoli, diretto da Anna Pironti, con il progetto *Il tappeto volante* attivato nel 1996 e tutt'ora in corso, con le scuole del quartiere di San Salvario. Nel 2003, la sezione didattica della GAM, diretta da Flavia Barbaro, ha invece realizzato, in collaborazione con il circolo didattico *Leone Fontana* di Torino, un progetto pluriennale dal titolo *Bambini, famiglie, gente in Vanchiglia* orientato al coinvolgimento dei bambini e delle loro famiglie nella lettura del quartiere che abitano. Un progetto esterno è stato recentemente attivato anche dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo con l'intento di favorire un rapporto più stretto con gli abitanti del quartiere. Con questo obiettivo i mediatori stanno mettendo a punto un progetto specifico sul quartiere San Paolo. La Fondazione Sandretto Re Rebaudengo collabora inoltre con il Teatro dell'Angolo in occasione di alcune mostre realizzando laboratori teatrali per le scuole medie superiori.

Oltre alle esperienze citate, le tre strutture museali hanno attivato numerose altre collaborazioni con enti scolastici cittadini e regionali. Sempre nell'ambito dell'offerta didattica, sono da segnalare, per quando riguarda l'arte contemporanea, una parte

delle attività di Palazzo Bricherasio e della Fondazione Italiana per la Fotografia. Intensa è anche l'attività didattica rivolta agli studenti universitari. Dal 2000 è attiva una collaborazione tra il Castello di Rivoli e l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, poi formalizzata in una convenzione che, dal 2002, ha permesso l'attivazione di un corso biennale di Arte Contemporanea, oggi parte integrante del Piano dell'offerta didattica dell'Accademia torinese.

Per tornare nello spazio del museo, la visita guidata, strumento didattico rivolto al pubblico in senso lato, ha subito un'evidente evoluzione: alla GAM vengono proposte alle scuole visite in lingua straniera, al Castello di Rivoli numerosi laboratori interdisciplinari e alla Fondazione Sandretto le figure dei mediatori di sala.

Nuove professioni

Le nuove identità del museo richiedono figure professionali nuove. A tale scopo sono nati, negli ultimi anni, numerosi percorsi formativi come il master primo livello *Sistemi e professionalità dei musei d'arte contemporanea* (2003), rivolto a 20 neolaureati e nato da una collaborazione tra il Castello di Rivoli e l'Università di Torino (DAMS) o i seminari e corsi su temi legati al marketing e management dello spettacolo e dei beni culturali proposti dalla Fondazione Fitzcarraldo, in particolare corsi per responsabili di progetti culturali e corsi di progettazione internazionale. Inoltre, negli staff curatoriali e di comunicazione dei centri d'arte, sono spesso presenti neolaureati che seguono stage sulla programmazione culturale.

Le scelte del Castello di Rivoli e della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo sono in linea con le politiche di internazionalizzazione con una conseguente ricerca di curatori con percorsi, formativi o professionali, all'estero (nella maggior parte dei casi si tratta di esperienze negli Stati Uniti³³). A queste figure si affiancano assistenti curatori, spesso al di sotto dei 35 anni, che hanno una spiccata conoscenza del sistema internazionale e che spesso provengono da realtà geografiche differenti. La formazione dei conservatori della GAM è più tradizionale e rivolta in modo specifico alla salvaguardia del patrimonio.

Gli staff didattici, di comunicazione e di allestimento provengono prevalentemente dall'area regionale che vede però lo sviluppo qualificato di nuove professionalità legate alla promozione, all'accoglienza del pubblico e all'allestimento delle mostre. Casi esemplari sono la cooperativa *Attitudine e forma*, composta da ex artisti attivi negli anni Ottanta, di cui si avvalgono sia la GAM, che il Castello di Rivoli e l'Associazione *EntrArte*, i cui membri sono formati dalla Fondazione Sandretto per adempiere non soltanto alla sorveglianza delle opere, ma soprattutto all'accoglienza e alla permanen-

za del pubblico nelle sale espositive.

- 1 OutSide è una rassegna d'interventi d'arte contemporanea site specific, a cura di Guido Curto. Artisti italiani vengono invitati a ideare progetti allestitivi nello spazio antistante la sede della Fondazione, nel centro di Torino.
- 2 A questo proposito si rimanda alla relazione Arte Contemporanea a Torino: eventi, progetti e rassegne (1999-2004) di F. Comisso.
- 3 E. del Drago, *Il Castello di Rivoli: arte, educazione, convivenza*, luca sassella editore, Roma 2002, p. 19
- 4 La specifica sezione del museo ha promosso il GAM Video Festival (2002) con opere provenienti da differenti realtà europee e progetti speciali di autori delle ultime generazioni attivi nel territorio piemontese (Monica Carocci, Marzia Migliora, Paolo Piscitelli e Simone Mussat Sartor, Paolo Chiasera).
- 5 In Bilancio sociale 2003, Città di Torino, www.comune.torino.it/bilancio
- 6 Nell'area compresa tra via Borsellino (Pier Carlo Boggio), corso Vittorio Emanuele II, corso Castelfidardo e corso Peschiera è previsto un comprensorio culturale in grado di ospitare spazi espositivi per l'arte moderna e contemporanea, spazi espositivi per grandi mostre, spazi per la didattica e l'Urban Center in un'area di circa 16 mila mq.
- 7 Durante l'intervista, la presidente della Fondazione, Patrizia Sandretto Re Rebaudengo per definire la sua proposta di spazio ha parlato di un modello «tutto da inventare». Tenendo conto della mancanza in Italia di spazi specifici rivolti alla produzione contemporanea e dei non facili adattamenti alla legislazione italiana dei modelli delle Kusthallen tedesche e dei FRAC francesi citati nella missione della Fondazione, la struttura ha ideato un modello gestionale flessibile. In collaborazione con la Finpiemonte, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo accede nel 1998 ai fondi europei per co-finanziare il progetto e indice una gara internazionale per la progettazione architettonica. Il 30 giugno del 1999 acquisisce invece in diritto di superficie dal Comune di Torino, una parte dell'area Ex Fergat, occupata in precedenza da impianti industriali in disuso, nel quartiere San Paolo.
- 8 Dati rilasciati nell'intervista fatta il 16 giugno 2004 a Patrizia Sandretto.
- 9 Cfr. Primo Rapporto Nomisma sull'applicazione della Legge Ronchey, 2000. La ricerca è stata presentata durante il *Salone dei Prodotti e Servizi dedicati all'Arte*, Arezzo 12 — 15 Maggio 2000
- 10 Tra le esposizioni più significative di Rivoli sono da segnalare: Post Human, mostra-evento, a cura di Jeffrey Deitch (1992), un'importante rilettura delle vicende artistiche e culturali torinesi con Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970 (1993), a cura di G. Celant, P. Fossati e I. Gianelli, *Quotidiana* (2000) e *I Moderni / The Moderns* a cura di Carolyn Christov-Bakargiev (2003). Il museo ha ospitato anche esposizioni dedicate alla fotografia: *Sguardo di Medusa* (1991) e *Fotografia d'artista* (1993), Mario Giacomelli (1992) e Helmut Newton (1994) e mostre personali dedicate, tra gli altri, all'opera di Giulio Paolini e Alberto Burri (1991), Giuseppe Penone e Piero Manzoni (1992), Enzo Cucchi (1993), Keith Haring e Carla Accardi (1994). Dal 2000 è attivo, all'interno del museo, anche di *project room* dedicato alle più recenti produzioni e dal 2003 si è aggiunto il Dipartimento Pubblicità e Comunicazione.
- 11 www.fondsr.org alla voce Missione
- 12 D. Jalla, *Il museo contemporaneo*, Torino, 2000, *Contro le mostre "acchiappaturisti"*, in «*Il Giornale dell'Arte*», n. 196, 2001
- 13 A questo proposito si veda l'analisi emersa da un focus group con giovani, famiglie e anziani, coordinata da W. Santagata nel 1999 e pubblicata in *Il pubblico invisibile. Indagine sui non-utenti dei musei. Rapporto per la Regione Piemonte e la Città di Torino*, dicembre 1999
- 14 «La poca preparazione, anzi la scarsa abitudine del pubblico al contemporaneo è una realtà con la quale bisogna fare i conti». Da un'intervista a I. Gianelli, E. Del Drago, *Il Castello di Rivoli. Arte, educazione, convivenza*, luca sossella editore, Roma 2002
- 15 Nell'arena, si sono susseguiti progetti video di giovani autori e concerti, come nel recente caso della presentazione delle nuove acquisizioni della Videoteca accompagnata da una serata musicale con Madasky settembre 2004.
- 16 *Bilancio sociale Fondazione CRT*, 2004
- 17 *Ibidem*.
- 18 R. Maggio Serra, *Il nuovo allestimento. Criteri espositivi, interventi museologici e conservativi, ricerche storico-documentarie*, in R. Maggio Serra, R. Passoni (a cura di), *Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Fabbri Editori, Milano, 1993, p. 9

- 19 Si veda, per la ricostruzione generale di queste vicende, Le collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino. Cronologia, in R. Maggio Serra, R. Passoni, Op. cit., 1993, pp. 26-28. Per quanto riguarda il Museo sperimentale, il saggio di R. Passoni, Il Museo Sperimentale di Arte Contemporanea fondato da Eugenio Battisti. Arte italiana negli anni Sessanta, Ibidem., pp. 497-552
- 20 «Le acquisizioni di opere d'Arte Povera da parte della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino provengono da una duplice linea: il momento di costituzione della sezione del Museo Sperimentale d'arte contemporanea presso il Museo (i doni si situano tra il 1966 ed il 1967); la politica d'integrazione di questi anni perseguita dalla Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris», in L'Arte povera negli anni Sessanta, in R. Maggio Serra, R. Passoni, Op. cit., 1993, p. 53
- 21 «Ci sono davvero venuti sempre in aiuto non solo riducendo i costi ma anche partecipando all'acquisto. Faccio un esempio: l'intera stanza di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, [...] mi fu prestata dagli artisti all'inizio del mio mandato, con il meccanismo del prestito a lungo termine. Ma trattandosi di un'opera che arrivava da un paese sotto dogana, dopo cinque anni essa doveva essere, per legge, o acquistata o restituita. Trattandosi di un lavoro molto costoso - cinque anni fa, al momento delle prevista restituzione, il prezzo era di 350 mila dollari, cifra che per noi non era neanche ipotizzabile-, gli artisti stessi trovarono uno sponsor che la donò al museo» E. Del Drago, Il Castello di Rivoli: arte, educazione, convivenza, Op. cit, p. 21
- 22 Partendo da un rilievo relativo alla crescita della collezione del Museo, alla sua stretta relazione, quanto alle collezioni d'Arte Povera, con l'analogo nucleo della GAM, che grazie alle più recenti acquisizioni del Fondo CRT, raggiunge il numero complessivo di 90 opere, Ida Gianelli, osserva, nel corso della sua intervista a E. Del Drago: «Credo infatti, al di là dei gusti personali, che sia importante documentare le fasi artistiche italiane che abbiano assunto un rilievo internazionale», in E. Del Drago, Op. cit., 2002, p. 23
- 23 E. Del Drago, Op.cit., p. 25
- 24 *Bilancio Sociale CRT*, Edizione 2004
- 25 Comunicato stampa Fondazione CRT, maggio 2004
- 26 Grazie a questo progetto sono state acquisite 13 nuove opere: 3 di Lucio Fontana, tre di Mario Schifano, 2 di Giuseppe Uncini, 2 di Dadamaino, 1 di Franco Angeli, 1 di Enrico Castellani e 1 di Salvatore Scarpitta.
- 27 Sono state acquisite 2 opere di Gino De Dominicis, 3 di Stefano Arienti, 4 di Ettore Spalletti, 1 di Mario Merz oltre un'opera di «Luciano Fabro» *Paolo Uccello 1450-1989*, già in conto deposito presso il museo.
- 28 A partire dal 2000, nell'ambito della personale dedicata all'opera dell'artista di origine iraniana Shirin Neshat, il coordinamento tra i due enti cittadini e la collaborazione della Farabi Cinema Foundation ha permesso di realizzare *La forza dello sguardo: rassegna Cineaste Iraniane*, curata da Francesco Bernardelli. Tutte le proiezioni erano in anteprima in Italia e a ingresso gratuito. Nell'estate del 2004, sempre i due enti e lo stesso curatore, hanno proposto al pubblico *Avant et après l'image*: una selezione di opere dalle collezioni video del Castello di Rivoli in dialogo con alcuni capolavori del cinema contemporaneo. Anche in questo caso l'ingresso era gratuito.
- 29 Elaborazione dati da Torino Città Capitale Europea.
- 30 La mostra è stata presentata presso differenti sedi: Ex Chiesa del Carmine di Taormina, Palazzina dei Giardini, la Galleria Civica di Modena, Refettorio delle Stelline, la Galleria Credito Valtellinese di Milano, Padiglione Italia-Giardini di Castello di Venezia dal 19 Dicembre 1999 al 10 Marzo 2002
- 31 Op. cit.
- 32 È interessante notare che Mauro Biffaro, artista attivo tra la fine degli anni Settanta e Ottanta, sia stato chiamato come responsabile di quest'area. E come, altri artisti della sua generazione abbiano dato vita alla cooperativa di allestitori *Attitudine e Forma* chiamata ad operare nei due principali musei cittadini, ma anche - su specifiche opere, in particolare di autori dell'Arte Povera e Concettuale - in realtà internazionali.
- 33 È il caso di Carolyn Christov-Bakargiev chiamata come curatore-capo al Castello di Rivoli dopo l'esperienza di Senior Curator al PS1 di New York, mentre Marcella Beccaria ha seguito studi di specializzazione a ICA di Boston. Francesco Bonami, direttore della Fondazione Sandretto, è Senior Curator del Museum of Contemporary Art di Chicago e consulente del Walker Art Center di Minneapolis.

4. Le gallerie e gli artisti

Giorgina Bertolino

Le gallerie torinesi

Storia e *genius loci*

Il ruolo svolto dalle gallerie torinesi a partire dalla seconda metà del Novecento, è storicamente rilevante e documentato dalla letteratura artistica. Relativamente a questo settore, elemento essenziale nell'articolazione del campo dell'arte, esiste una tradizione locale dotata di caratteri propri.

La storia delle gallerie torinesi, che tocca punte di eccellenza anche a livello internazionale specie negli anni Cinquanta e Sessanta (con una partecipazione diretta alle vicende dell'Informale, della Pop Art e poi del Minimalismo, del Concettuale e, soprattutto, dell'Arte Povera), è un percorso dotato di elementi di continuità.

Mostre quali *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, curata da Germano Celant, Paolo Fossati e Ida Gianelli, al Castello di Rivoli nel 1993¹, e Gian Enzo Sperone, curata da Anna Minola, Cristina Mundici, Francesco Poli e Maria Teresa Roberto, a Palazzo Cavour nel 2000², hanno contribuito, con il loro impianto filologico, a dare corretto rilievo all'incidenza delle gallerie locali entro il panorama nazionale e internazionale. Questa storia ha effetti sul presente innanzitutto in termini di tradizione e immagine identitaria della categoria³. Costituisce cioè un canone che, fuori dalla sua innegabile aura mitica, è stato introiettato, per esempio in quel codice di comportamento che privilegia a Torino la cooperazione tra gallerie piuttosto che l'antagonismo *tout court*. Fuori dalle eredità dirette e dalla giusta emulazione, esiste nella tradizione delle gallerie torinesi una certa consapevolezza circa la propria capacità di adattarsi innovativamente al mercato. In questo senso la lezione di Gian Enzo Sperone circa la creazione di un circuito stretto ed efficiente di gallerie internazionali (paritarie per interessi, autorevolezza e mercato) e la cooperazione (con la fondazione di gallerie a più *partner*⁴), ha ancora oggi riscontri nel sistema privato torinese⁵. La continuità con quelle stagioni d'oro va inoltre riguardata entro una prassi che ancora oggi differenzia le competenze, gli atteggiamenti operativi e le linee espositive. Puntuale, in questa prospettiva, il modello del passato precisamente stilizzato da Corrado Levi in un excursus di caratteristiche individuali comprese in un equilibra-

to concerto d'insieme. Descrivendo il «quadro estremamente completo, dialettico, differenziato come poli» composto dalle gallerie negli anni Sessanta, Levi attribuisce a Mario Tazzoli della galleria Galatea il «sapere professionale», a Luciano Pistoï della galleria Notizie «la teoria» posta al di là delle scansioni temporali dell'arte, a Gian Enzo Sperone il «legame con l'arte in divenire», a Margherita Stein la «modernità influenzata dai giovani che aveva intorno⁶», la scelta cioè di agire in un «contesto culturale di prossimità⁷». Queste attitudini, oltre a rappresentare una tradizione di eccellenza, possono essere considerate oggi, pur nelle mutate condizioni storiche, come matrici di esperienza e di metodo.

Andamento anagrafico e collocazione geografica

L'insieme delle gallerie d'arte contemporanea torinesi costituisce un polo di rilevanza nazionale, secondo, per numero di presenze attive, solo a Milano. Nel 2004 sono 21 le gallerie presenti a Torino contro le 26 di Milano.

Nel panorama italiano, Torino e Milano rappresentano le città con la più elevata concentrazione di spazi privati attivi nel contemporaneo e, di conseguenza, con una più ampia offerta in termini di mercato. Partecipanti di un *milieu* culturale generale, di una tradizione artistica e di un avanzato sistema settoriale, i due capoluoghi, quanto ad attori privati, non hanno altri competitor in Italia. Da un punto di vista puramente quantitativo, nel 2004 sono infatti 7 le gallerie dedicate al contemporaneo presenti a Roma, 7 quelle a Napoli, 6 a Bologna, 3 a Genova. Rari i casi di decentramento (il riferimento va, in particolare, alle gallerie Tucci Russo di Torre Pellice e Marco Noire di Castagneto Po, entrambe in area torinese, e alla galleria Continua di San Gimignano, Siena), le gallerie in Italia sono strettamente legate al contesto urbano.

Torino e Milano, in relazione a questi dati e alle loro tradizioni in campo artistico, sono storicamente in concorrenza fra loro. È tuttavia interessante segnalare un cambiamento nella percezione dei competitor da parte dei galleristi torinesi consultati per questa ricerca. Se Milano resta infatti il punto di riferimento specie per ciò che concerne il mercato, Roma e Napoli sono segnalate per quanto attiene le politiche istituzionali. Da un modello/competitor di settore si sta cioè passando a una maggiore consapevolezza circa l'importanza del sistema generale ove è la politica cittadina e la sua pianificazione complessiva a fare la differenza.

Nonostante la crisi che le gallerie, a livello nazionale, stanno vivendo in termini di ruolo e di percezione concorrenziale circa funzioni a loro tradizionalmente ascritte, e, soprattutto, nonostante la generale instabilità del mercato dell'arte contemporanea, l'andamento anagrafico delle gallerie torinesi mostra una notevole vitalità. Nel perio-

do preso in considerazione, ovvero nelle stagioni espositive comprese tra il 1999 e il 2004 in corso, gli spazi espositivi privati dedicati in specifico all'arte contemporanea passano da 15 a 21 con un picco di 25 presenze registrate nel 2003. Momento di avvicendamenti il 2003 vede infatti, verso la metà dell'anno, la compresenza di spazi in chiusura e nuove aperture.

Le gallerie d'arte contemporanea a Torino

	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Gallerie	15	17	18	18	25	21
Aperture	4	2	1	■	7	■
Fusioni	■	■	1	■	1	■
Chiusure	■	■	■	■	4	■

Gli spazi torinesi possono essere raggruppati relativamente alle date di fondazione.

Tra le gallerie d'arte contemporanea nate negli anni Sessanta, continua la propria attività la galleria Martano (di Liliana Dematteis, dal 1965) mentre tra quelle aperte nel 1970, le gallerie Paolo Tonin (dal 1974) e Giorgio Persano (dal 1975).

Di quelle fondate negli anni Ottanta, sono attualmente attive la galleria Carbone.to (di Guido Carbone, dal 1986), la galleria In Arco (di Sergio Bertaccini, dal 1987), e la galleria Alberto Peola (dal 1989).

Sono nate nel corso degli anni '90, la galleria Studio Recalcati (di Franca Recalcati), la galleria Es Arte contemporanea (di Bruna Giacobino, attiva dal 1990 a Pinerolo e aperta a Torino nel 1994), la galleria The Box (di Andrea Busto e Giuseppe Galimi dal 1994, poi The Box&Associati con l'ingresso di Caterina Fossati dal 2001, chiusa nel 2003, acquisita e riaperta nuovamente come The Box da Laura Ferrero nel 2003), la Photo&Co. (di Valerio Tazzetti nel 1996, poi Photo&Contemporary dal 2000), la Luigi Franco Arte Contemporanea (diretta, dall'apertura nel 1997 alla chiusura nel 2003, da Giorgina Bertolino), la galleria Franco Noero (dal 1999, con raddoppiamento della sede nel 2003), la galleria Maze (di Luca Conzato e Riccardo Ronchi, nata nel 1999 come associazione culturale Maze Art Gallery e Maze dal 2000), la Antonella Nicola (nata nel 1998 come associazione Hyperion, poi Antonella Nicola dal 2000 e dal 2003, a seguito di una fusione, come Nicola Fornello con doppia sede a Torino e Prato) e la galleria e/static (di Carlo Fossati, dal 1999).

Nel 2000 hanno aperto a Torino la galleria 41 arte contemporanea (nata come Federica Rosso e divenuta, nel 2001, 41 arte contemporanea) e l'associazione Velan (di Vezio Tommasinelli, prima di questa data attiva a Carignano, TO). Nel 2001 è nata la Infinito Ldt. (di Gianni Colosimo, chiusa nel 2003).

Mentre lungo il 2002 non si registrano aperture e chiusure, nel 2003 chiudono 4 gallerie (Luigi Franco, Studio Recalcati, The Box&Associati, Infinito Ldt.) e ne aprono ben 7: la GAS Art Gallery (di Pietro Gagliardi), la Guido Costa Project, la Vitamin (di Maurizio e Marta Degiuli, nello spazio dell'ex Studio Recalcati) la Lindig in Paludetto arte contempo-

ranea Vetrina (di Franz Paludetto, con doppia sede a Torino e Nürnberg), la già citata The Box (di Laura Ferrero), cui si aggiungono i trasferimenti a Torino della galleria Sonia Rosso (da Pordenone) e la nascita della Franco Soffiantino Arte Contemporanea (ex Borromini Arte Contemporanea di Ozzano Monferrato, AL).

La collocazione geografica delle gallerie, entro il territorio cittadino, può essere descritta attraverso tre poli.

Polo storico. Il Centro

È collocato nel Centro della città, compreso nel quadrilatero determinato da corso Vittorio, via Po, via Roma e corso Cairoli. Costituisce dagli anni Cinquanta, l'insediamento storico delle gallerie torinesi, con presenze di gallerie d'arte contemporanea come Stein, Notizie, Franz P, Sperone, Il Punto e poi Martano, Giorgio Persano e Paolo Tonin, solo per citarne alcune, cui vanno aggiunte gallerie d'arte moderna quali La Bussola, Narciso, Le Immagini e oggi le più giovani Carlina e Biasutti. La vocazione culturale dell'area e la creazione, nel tempo, di un'abitudine del pubblico, nonché la possibilità di percorribilità a piedi della visita, fa di questo polo un vero e proprio circuito specializzato.

Anche i galleristi delle giovani generazioni ne condividono le caratteristiche scegliendo la zona il cui mercato immobiliare offre, tra l'altro, differenti tipologie di spazi: da quelli più "aulici" dell'appartamento interno (Persano in Piazza Vittorio, Peola in via della Rocca, Photo&Contemporary in via dei Mille, The Box nelle sedi di via S. Francesco da Paola e poi nell'attuale via della Rocca, Lindig in Paludetto in via Accademia Albertina), del negozio (41 arte contemporanea e la prima sede di Noero, entrambi in via Mazzini e Carbone.to in via dei Mille), del magazzino o ex piccola manifattura, solitamente collocati in interno cortile (Infinito Ltd. in via Carlo Alberto, In Arco in piazza Vittorio, Martano in via Principe Amedeo, Maze e Costa Project in via Mazzini, la nuova sede di Noero in via Giolitti). In posizione decentrata ma limitrofa a quest'area sono collocate la GAS Art Gallery (in corso Vittorio) e la Nicola Sossella (in via Saluzzo, galleria al momento più attiva nella sede di Prato).

Secondo polo. Il Quadrilatero

In parallelo rispetto alle azioni di riqualificazione del Quadrilatero romano, nell'antico Centro storico cittadino, si situano le aperture, sul finire degli anni '90, delle gallerie The Box (la sua prima sede era in via Tasso), di Es (in via S. Domenico), di Luigi Franco Arte Contemporanea (in via S. Agostino), cui va aggiunto il recente trasferimento nella zona della sede di Paolo Tonin (in via S. Tommaso) e l'apertura, nel settembre 2004, della Ermanno Tedeschi Gallery (in via Giulio). La costituzione di un secondo polo, di dimensioni ridotte, partecipa del fenomeno di *gentrification* dell'area (con investimenti privati in campo immobiliare e la presenza sul territorio del Progetto pilota urbano *The Gate* di Porta Palazzo) si è in parte interrotto con il trasferimento di The Box nel polo storico e la chiusura della Luigi Franco.

Terzo polo. Vanchiglia

Sono attualmente 4 le gallerie situate nella zona di corso San Maurizio (Vitamin in corso San Maurizio, Franco Soffiantino in via Rossini, Sonia Rosso in via Giulia di Barolo e Velan in via Modena). Sono tutte gallerie di fondazione recente. Questo terzo polo, caratterizzato da gallerie per lo più aperte su strada, costituisce, per prossimità, un'appendice al Polo

storico, rispetto al quale l'offerta immobiliare risulta più economica.
In posizione decentrata ma limitrofa a quest'area, è la galleria e/static in via Parma.

Da questo excursus sugli insediamenti, appare evidente che, al momento, non si registrano segnali di interesse verso la Spina Centrale, la cui potenzialità quale futuro baricentro cittadino e luogo d'arte, per la presenza a cielo aperto delle opere del Passante, è avvertita e valorizzata piuttosto da spazi privati a vocazione museale come la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (in via Modane) e la Fondazione Mario e Marisa Merz (che aprirà nel 2005 in via Limone).

I galleristi

L'apertura di una galleria d'arte contemporanea è motivata, oltre che da ragioni imprenditoriali, dalla prospettiva del contatto diretto con gli artisti, dal desiderio cioè di un percorso da compiere insieme agli artisti, accanto alle loro opere. Gian Enzo Sperone parlava non a caso di «famiglie», insistendo tra l'altro sull'importanza di artisti «consiglieri».

Ancora oggi fra le motivazioni che spingono un giovane gallerista ad aprire un proprio spazio, c'è il desiderio di lavorare con artisti coetanei che, nella stretta cooperazione di un'avventura intellettuale, diventano sovente anche i propri amici⁸.

Nell'espansione del mondo dell'arte alla dimensione di scena internazionale, non è necessario attenersi a contesti di prossimità e di località, anche se questi fattori possono giocare un ruolo nella definizione della linea della galleria.

Significativa è anche l'area di provenienza del gallerista che, prima di divenire tale, ha maturato un contatto con il mondo dell'arte, sufficientemente articolato da potersi infine specializzare in professione. Rispetto alla situazione torinese è possibile evidenziare differenti aree di provenienza, e quindi creare dei raggruppamenti trasversali.

Area specifica

Riguarda coloro che per formazione provengono dallo specifico mondo dell'arte, per studi accademici e, soprattutto, per tirocinio. La formazione in galleria, attraverso il ruolo dell'assistente, è uno dei fattori determinanti nella scelta della professione. Più raramente si assiste al caso dell'artista che decide il passaggio di ruolo.

Sono inclusi in quest'area Liliana Dematteis della Martano (Laurea specifica), Guido Costa (Laurea specifica, direzione artistica, collaborazione in campo curatoriale e giornalistico), Giorgina Bertolino, direttrice artistica della Luigi Franco (Laurea specifica, pratica storico-curatoriale e tirocinio alla Bussola, Torino), Sonia Rosso (Laurea specifica, tirocinio), Federica Rosso della 41 arte contemporanea (diploma all'Accademia di Belle Arti), Giorgio Persano (collaborazione con Sperone, Torino), Franco Noero (tirocinio da Sperone, Roma), Caterina Fossati (socio di The Box&Associati, formazione nella galleria di famiglia, Eva

Menzio, Torino), Andrea Busto (artista, fondatore di The Box) e Carlo Fossati (artista, fondatore di e/static).

Area collezionistica

Altro tipico settore di provenienza dei galleristi è il collezionismo privato.

Appartengono a quest'area Vezio Tommasinelli della Velan, Luigi Franco, Laura Ferrero di The Box, Riccardo Ronchi della galleria Maze e i titolari di Vitamin.

Area imprenditoriale e professionistica

Questa terza area corre generalmente in parallelo alla seconda. I collezionisti che diventano galleristi provengono normalmente dal settore imprenditoriale e professionistico.

Appartengono a quest'area Guido Carbone, Sergio Bertaccini (In Arco), Valerio Tazzetti (Photo&Contemporary), Vezio Tommasinelli (Velan), Pietro Gagliardi (GAS), i titolari di Vitamin e i soci della galleria Maze, significativamente orientati, questi ultimi, a una diversificazione di attività. La tendenza odierna, anche se non del tutto generalizzata, è quella del mantenimento della doppia professione.

Un accenno a parte va alle motivazioni che hanno determinato fondazioni o trasferimenti di gallerie a Torino da altre aree geografiche. Fra i galleristi consultati: Franco Noero che nel 1999 apre a Torino nonostante l'apprendistato a Roma e che nell'intervista pone l'accento sulla scelta e sulla scommessa fatte su questa città; Sonia Rosso che trasferisce nel 2003 la propria attività da Pordenone, scegliendo fra Torino e Milano. Le ragioni di entrambi, per quanto generate da situazioni di partenza differenti, sono ascrivibili alla consapevolezza di una serie di vantaggi: la presenza del Castello di Rivoli, la specializzazione del sistema cittadino (con la presenza della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, la futura Fondazione Merz, i programmi d'arte nello spazio pubblico), i budget più economici relativamente alle sedi e alla produzione delle opere.

Produzione, promozione e *consigning*

Sono numerose le categorie coniate per definire le gallerie secondo griglie tipologiche. La prima macro distinzione riguarda i concetti di moderno e contemporaneo, distinzione comunemente assunta (e rispecchiata anche nell'articolazione per Padiglioni nelle Fiere di settore) ma non sempre così netta. Vi sono infatti gallerie che inseriscono su una linea dedicata al moderno, mostre di artisti viventi e attivi (è il caso, per esempio, a Torino, delle gallerie Carlina, Gissi e Biasutti).

La distinzione fra moderno e contemporaneo è sovente speculare a quella tra galleria di mercato e galleria di ricerca che, nel panorama odierno, non appare affatto così alternativa⁹.

Per descrivere il contesto torinese delle gallerie d'arte contemporanea, risulta più agevole evidenziare una serie di funzioni operative che incidono sulla singola attività economica e sul suo mercato e che hanno implicazioni di ordine metodologico e strut-

turale. Si tratta anche in questo caso di raggruppamenti trasversali, dati dall'associazione di più funzioni. Rari, ma non assenti, i casi di gallerie torinesi attestate su un'unica funzione. Le tre principali funzioni individuate sono: la produzione, la promozione e il *consigning* di opere e mostre di artisti conosciuti e consolidati. La promozione e il *consigning*, al di là della specializzazione in termini di adattamento al corrente sistema dell'arte contemporanea, rappresentano due prassi note e garantiscono al settore e, di conseguenza a Torino, un'immagine di impegno e ricerca (promozione) e di qualità dell'offerta (*consigning*). Ma la vera novità è costituita oggi dalla diffusione della funzione di produzione.

L'istituzionalizzazione, recente in Italia, della produzione, riguardante l'investimento sulla singola opera d'arte o su un'intera mostra da parte di un produttore (un gallerista, un organizzatore di mostre, un'Istituzione), è una prassi importata da altri settori dell'economia della cultura (la musica e il cinema, in particolare). Correlata, in campo artistico, alle pratiche installative, alla loro saldatura con il video e l'ascolto (video installazioni, installazioni sonore) ma non solo, riflette in modo pertinente il cambiamento delle opere d'arte (il passaggio dalla pittura e scultura a opere complesse con una forte incidenza, per esempio, della tecnologia) nonché la logica necessità di pianificazione di processi produttivi più articolati. Ha effetti specifici sull'economia della galleria ma anche sulla potenzialità di scambio su cui sono basati i suoi contesti internazionali di riferimento. La produzione sostenuta dal gallerista rinsalda e fidelizza il rapporto con l'artista, sostituendo i tradizionali, ma superati, accordi di esclusiva o quelli fondati sulla fiducia. Ha inoltre effetti economici che, proporzionalmente al volume di mercato, riguardano nuove professionalità e coinvolgimenti, a livello locale, di altri settori (tecnologia, artigianato, manifattura).

La presenza di gallerie che concentrano la propria attività sulla funzione di produzione o che la comprendono accanto alle funzioni di promozione e *consigning* (in particolare Carbone.to, Guido Costa Project, e/static, Maze, Alberto Peola, Franco Noero, Giorgio Persano, Sonia Rosso, solo per citarne alcune) apre nuove riflessioni a proposito del contesto torinese. Mi pare di poterle riassumere attraverso tre potenzialità ulteriormente valorizzabili.

La prima si prospetta nella saldatura tra arte, tecnologia e qualità e propone quindi Torino, soprattutto a livello d'immagine e comunicazione, quale città della produzione d'arte contemporanea. Oltre ad attestare la qualità innovativa del settore, la funzione di produzione è perfettamente associabile a una di quelle vocazioni storiche della città valorizzate nel presente. La definizione «Torino ingegnosa, città del fare e del sapere» è uno dei tre principali temi su cui è stato strutturato il suo Piano strategico. Capitale della tecnologia avanzata e di produzioni di alta qualità, Torino rappresenta un bacino ottimale per la produzione artistica, un laboratorio già sperimentato dagli artisti dell'Arte Povera, e più recentemente, dalle produzioni di opere

destinate allo spazio pubblico (*Luci d'artista*, progetto *11 Artisti per il Passante*, BIG 2002), che oggi richiama, per qualità e competitività, artisti provenienti da altre regioni e, grazie alla mediazione delle gallerie, da altre nazioni¹⁰.

La seconda riguarda la crescita e la definizione di nuove professionalità.

In relazione al mutamento delle opere d'arte, a partire dalle installazioni sino agli assetti formali delle opere attuali, si sono formate a Torino, accanto agli artisti e nell'ambito delle gallerie (da quelle storicamente legate all'Arte Povera a Persano e Tucci Russo) nuove figure professionali: artigiani, tecnici, allestitori, alcuni dei quali, più di recente, hanno dato vita ad attività fortemente specializzate. È il caso di *Attitudine e forma*¹¹ e oggi èquipe stimata, impiegata anche dalle più giovani gallerie torinesi e coinvolta, in Italia o all'estero, negli allestimenti espositivi, nel montaggio e nell'organizzazione e pianificazione della produzione di un lavoro d'arte.

La terza è riassumibile come produzione culturale locale oltre il localismo. In questo senso la funzione di produzione, sia in campo privato che pubblico, supera un concetto di cultura localistica, pur mantenendola ben situata nel locale, in stretta correlazione cioè con i suoi spazi, le sue tradizioni, specificità e competenze¹².

Offerta e consumo

Le mostre

Con una media annuale di 4,5 mostre per spazio e di 91,8 mostre per il totale degli spazi attivi, l'offerta delle gallerie torinesi costituisce un settore di rilievo rispetto alla complessiva offerta espositiva della città. L'organizzazione di 4 o 5 esposizioni a stagione per spazio, appare in linea con la scansione stagionale istituzionalizzata a livello nazionale e internazionale. La tabella che segue mostra in dettaglio l'offerta, registrando un andamento relativamente costante, fatte salve una serie di variabili quali aperture, sospensioni e chiusure d'attività e quali l'incidenza delle mostre, eventi o rassegne a carattere collettivo, sul numero complessivo di artisti proposti.

L'offerta delle gallerie d'arte contemporanea torinesi

	gallerie	mostre	media per spazio	artisti proposti
1999	15	88	5,8	216
2000	17	84	4,9	180
2001	18	90	5	133
2002	18	89	4,9	140
2003	25	98	3,9	162
2004	in corso	51	2,4	67

Da un punto di vista qualitativo si tratta di un'offerta determinata dalle linee delle singole attività, differenziata per interessi e funzioni prevalenti, tra promozione e ricerca, impegno produttivo e mostre di nomi consolidati.

Un breve excursus delle personali delle ultime stagioni indica la presenza di artisti internazionali come Robert Rauschenberg (Es, 1999), Terry Fox, Steve Roden (*e/static*, 1999, 2002, 2003), Tony Oursler, Andy Warhol (In Arco, 2002, 2004), Jan Fabre, Joel Peter Witkin (Infinito Ldt, 2001, 2002), Alighiero Boetti (Martano, 1999), Mark Wallinger, Paul Pfeiffer (Maze, 1999, 2001), Adam Chodzko, Costa Vece (Noero 1999, 2000), Annika Larsson, Martin Creed, Candida Höfer (Peola 2000, 2002, 2004), Pedro Cabrita Reis, Gilberto Zorio, Mario Merz (Persano 1999, 2000, 2003), Vik Muniz, Tracy Moffat, Andy Warhol (Photo& Contemporary 1999, 2000), Luigi Mainolfi (41 arte contemporanea, 2001), Tania Bruguera (Soffiantino, 2003), Silvie Fleury, Mona Hatoum, Ryuii Myamoto, Steven Parreno, Fabrice Hybert (The Box 1999, 2000, 2002), Antoni Muntadas (Velan, 2000).

La personale è privilegiata rispetto alla collettiva, poiché focalizza l'attenzione, indirizza l'economia e stabilisce un rapporto stretto con l'artista. Il gallerista tende a sottolineare il carattere inedito delle esposizioni, segnalando nella comunicazione, il fatto che l'artista sia alla sua prima personale a Torino e/o in Italia.

Prendendo a campione il 1999, su 88 mostre totali, 70 sono personali e 18 collettive. La collettiva è un approfondimento (per temi, generazioni, aree geografiche, medium) ed è sovente delegata a un curatore o a un critico esterni. Anche in questo ambito la consultazione del registro espositivo 1999-2004, svela occasioni di qualità.

È il caso, tra il 1998 e il 2000, della rassegna di collettive da In Arco, curata da Luca Beatrice e articolata in capitoli sotto il titolo *Fact and Fiction* oppure, da Maze, di *Hallucination Love Foundation* e *Framing my view*, curate da Gigiotto Del Vecchio, o di *Visione esistenza resistenza* da Franco Soffiantino nel 2004, ancora a cura di Gigiotto Del Vecchio. Collettive inerenti la linea della galleria, normalmente curate dal gallerista o dal direttore artistico, sono invece quelle proposte da *e/static* (galleria vocata alla pertinenza del *sound*), da Martano (con la sua specifica attenzione alle tendenze degli anni Settanta: *L'elemento verbale nell'arte contemporanea*, 2000 e *Fotografia negli anni Settanta tra concetto e comportamento*, 2002) da Luigi Franco (con una linea orientata alla giovane arte italiana: *Vedere Voci*, 2000), da The Box (dove il costante interesse verso le nuove modalità dell'astrazione, ha un punto alto di convergenza in *Super Abstr-Action*, nel 1999).

Rare ma non del tutto assenti le collaborazioni fra galleristi torinesi (*Berlin Berlin!*, nel 1999, ha una tripla sede tra Carbone.to, Noero e nell'allora Photo&Co.; la personale di Jim Lambie nel 2004 è concomitante da Franco Noero e Sonia Rosso) e quelle con galleristi italiani (la personale di Tony Oursler da In Arco, nel 2002, era concomitante con la personale dell'artista allo Studio Raffaelli di Trento; quella di Steven Parreno da The Box, nel 2000, è stata realizzata in collaborazione con la galleria Massimo De

Carlo di Milano). Sia le gallerie di produzione che quelle di promozione tendono piuttosto a creare circuiti parternariali extra territoriali, aspirando alla formazione o all'ingresso di o in pool di alleanze circoscritte e paritetiche nell'ambito europeo e internazionale.

Le collaborazioni tra gallerie e istituzioni, infine, riguardano per lo più Istituti esteri con sedi sul territorio cittadino o nazionale (Il Centre Culturel Français e il Goethe Institut a Torino, Il British Council e l'Accademia Britannica a Roma) o specifici *Programs* di sostegno di cui beneficiano gli artisti stranieri invitati.

Un'attenzione a parte merita il rilievo circa le provenienze degli artisti, secondo una partizione che privilegia l'area internazionale, in seconda battuta quella nazionale e quindi quella locale.

Sempre prendendo come campione il 1999, su un offerta complessiva di 216 artisti, 115 sono stranieri, 71 italiani e 30 torinesi.

Dinnanzi a questa campionatura occorre sottolineare in parallelo, positivamente, il carattere internazionale dell'offerta del settore, e più problematicamente una posizione in linea con l'andamento nazionale secondo quell'anomalia per cui l'Italia non tende a favorire i propri artisti. Un rilievo quest'ultimo che non può essere compreso tanto a livello quantitativo ma che deve essere considerato piuttosto nell'ambito generale del funzionamento del sistema italiano, anche e soprattutto in relazione a carenze e disomogeneità¹³.

Qualitativamente, infatti, la ricettività da parte del settore privato degli artisti attivi a Torino, appare piuttosto ampia. Le gallerie tendono a differenziare gli interessi, a maggior ragione entro i confini cittadini.

Attenendoci al periodo preso in esame, le gallerie aperte da più tempo mostrano di mantenere un legame con la propria origine: Persano, in particolare, con le personali di Gilberto Zorio (2000) e di Mario Merz (con un'installazione in galleria, nel 2003, cui collabora Marisa Merz) e Martano con le personali di Alighiero Boetti (1999) e Marco Gastini (2000). Entrambe aprono alla ricerca delle generazioni più giovani (Persano con la personale in galleria, nel 2002, e con il progetto speciale in esterno, nel 2004, di Paolo Grassino; Martano con la personale, nel 2004, di Pierluigi Fresia e inserimenti in collettiva di Angelo Candiano).

Tra quelle fondate negli anni Ottanta, resta forte l'attenzione verso i giovani torinesi ma con cambi d'attenzione e di squadra: Carbone.to (con le personali di Sergio Bonino, Francesco Lauretta, Ferdi Giardini, Francesco Sena, Laura viale e Maria Bruno), In Arco (con la presenza di Daniele Galliano) e Peola (con le personali di Botto&Bruno, di Pierluigi Pusole, di Enrica Borghi e Chiara Piritto).

Le gallerie nate tra il '90 e oggi sono naturalmente legate ai giovani e agli esordienti: Es (Carlo Galfione, Paolo Leonardo, Giulia Caira), Luigi Franco (Marco De Luca, Marzia Migliora, Alessandro Quaranta), 41 arte contemporanea (con un'attenzione anche ad artisti come Luigi Mainolfi, Plinio Martelli e Salvatore Astore, soprattutto per l'iniziale presenza

curatoriale di Franz Paludetto, quindi con i più giovani Elisa Gallenca e Francesco Barocco), Recalcati (con Maurizio Benatello, Laura Avondoglio e Luisa Raffaelli), The Box (con Nicus Lucà e ora con Stefano Bruna).

Le strategie

Per istituire un legame tra offerta espositiva, pubblico (appassionato o specializzato) e collezionismo (il mercato, privato o istituzionale), le gallerie torinesi mettono in campo tutta una serie di mosse comunicative, codificate a livello internazionale. Si tratta di una strategia dotata di strumenti comuni (dagli inviti, ai comunicati stampa, al sito internet) e di prassi più specifiche determinate dalle funzioni prevalenti (cataloghi, libri d'artista, incontri, eventi).

Relativamente al primo punto anche le gallerie torinesi, negli ultimi anni, hanno teso a informatizzare e a trasferire sulla rete gli strumenti primari di comunicazione (spesso anche in inglese). Rispetto agli strumenti più specifici è interessante la persistenza della vocazione editoriale del gallerista torinese, articolata nella collana di cataloghi, specie per le gallerie con funzioni di promozione (in particolare la collana Documenti della Luigi Franco e quella di Carbone.to), e da quella del libro d'artista più adatta alla progettualità delle gallerie di produzione e occasione di collaborazione tra partner internazionali (pubblici e privati). Non risulta invece così continuativa l'inserzione di pagine pubblicitarie sulle riviste di settore, sia italiane che internazionali, soprattutto tra le gallerie che investono sulla produzione e in generale a causa dei costi elevati. Interessante fenomeno è invece costituito dall'impiego del manifesto stradale per la comunicazione delle mostre da parte di GAS Art Gallery, il cui titolare proviene da una celebre agenzia pubblicitaria torinese¹⁴.

Effetti sulla comunicazione ha anche, per certi versi, l'organizzazione interna della galleria, fondata, in quanto piccola attività, sull'ottimizzazione delle risorse, concentrate su funzioni prevalenti. Pur continuando a rivestire più ruoli il gallerista torinese tende, negli ultimi anni, ad articolare il proprio organico (segreteria organizzativa e accoglienza), specializzandolo per via di prestazioni esterne, periodiche o temporanee (allestitori). Più complicato appare invece l'inserimento degli stagisti la cui alta richiesta formativa, a fronte di una prestazione limitata nel tempo (3 mesi), non è percepita come utile¹⁵.

Pubblico, collezionismo, fiera e mercato

Non ci sono dati certi, in termini quantitativi, circa l'affluenza di pubblico nelle gallerie torinesi o ricerche che abbiano dedotto, in termini comparativi e percentuali, le

presenze negli spazi *for profit* rispetto a quelle negli spazi istituzionali o *non profit*. È possibile dedurre che in un contesto di offerta consistente come nel caso di Torino, si sia istituita nel pubblico una fruizione di tipo complementare. Da quando le Istituzioni pubbliche hanno impegnato parte delle risorse nella comunicazione del sistema (con il *Novembre Arte Contemporanea* oggi *Torino Contemporanea Luce e Arte*), si è assistito, senza dubbio anche in campo privato, a una sensibile crescita del pubblico¹⁶.

Il numero dei visitatori delle gallerie sono in media, a settimana, attestati tra le 30 e le 40 unità¹⁷, cui occorre aggiungere, sul lungo periodo, il pubblico presente in occasione dell'inaugurazione. Negli ultimi anni l'*opening* ha assunto a Torino il carattere di un vero e proprio evento mondano e sociale grazie, soprattutto, all'interessante ingresso del pubblico giovanile. Nel caso delle ormai consuete inaugurazioni collettive (quella di settembre organizzata dalle gallerie del polo storico, con invito cartaceo comune, giunta oggi alla sua terza edizione¹⁸, e il *Saturday Night Fever* promosso da *Artissima* in novembre) la frequenza aumenta di molto, coinvolgendo volta a volta, oltre al pubblico locale, un pubblico specializzato soprattutto di area milanese e quello nazionale e internazionale della Fiera¹⁹. Anche per questa straordinaria densità di presenze, si stanno modificando alcune abitudini concernenti il lavoro di contatto e di vendita. La vendita in apertura tende a trasferirsi ad altri momenti, con l'istituzione, ad esempio della *pre-view* indirizzata a una cerchia ristretta di collezionisti.

Anche il collezionismo torinese, forte tra l'altro di un'identità storicamente riconosciuta, è cambiato negli anni²⁰. A fronte dello scioglimento del vincolo di località e quindi di quel rapporto stretto, osmotico e situato tra galleria e collezionismo, entrambi gli attori hanno allargato la propria area di pertinenza in direzione nazionale e internazionale. Molte ragioni, oltre a quelle dell'allargamento del mercato a una dimensione globale, hanno concorso in specifico a questo mutamento. Tra quelle più significative vi è il generale aumento delle Fiere, contesti basilari per l'incremento del gruppo di collezionisti (gallerie) e per la costruzione di una collezione internazionale (collezionisti).

In Italia i galleristi torinesi privilegiano la partecipazione ad *ArteFiera* a Bologna, ad *Artissima* a Torino e, più recentemente, al *MIART* di Milano. In campo internazionale la fiera leader, nella percezione dei galleristi torinesi, resta *Basel Art Fair*, la cui rigidissima selezione d'ingresso continua a rappresentare un vero e proprio criterio di valutazione circa l'internalizzazione della singola galleria e della sua capacità economica²¹. La partecipazione ad almeno una delle Fiere internazionali è a Torino quasi di norma: tra le mete più frequentate vi sono *The Armory Show* a New York, *Arco* a Madrid, *Frieze* a Londra, *Liste* a Basilea, *Art Forum Berlin* a Berlino e *FIAC* a Parigi.

Nel 2002, su sollecitazione dell'Associazione ArteGiovane, l'associazione onlus TAG (Turin Art Galleries), che riunisce gli spazi attivi nel settore del contemporaneo, ha presentato alla Camera di Commercio di Torino, un progetto finalizzato all'istituzionalizzazione di incentivi e contributi alla partecipazione ai singoli appuntamenti internazionali, nel quadro di una comunicazione complessiva e integrata. La Camera di Commercio ha scelto di concentrare i propri sforzi su un unico appuntamento e cioè su *Art Forum Berlin*.

Un discorso a parte merita *Artissima*, nata a Torino nel 1994, e avvertita dalla categoria come presenza determinante nel sistema. Le ragioni della sua efficacia, cui corrisponde appunto un sostanziale gradimento da parte del privato locale²², sono determinate dalla netta specializzazione sul contemporaneo, dalla forte internazionalizzazione²³, dalla presenza formalizzata e comunicata di gruppi di collezionisti internazionali e, non ultimo, dall'applicazione nel suo contesto del Fondo Artissima. È proprio questo Fondo che ha favorito e reso possibile, ovviamente non solo per le gallerie torinesi, transazioni tra privato e Istituzioni (GAM Torino, Castello di Rivoli) e, di conseguenza, gli ingressi, altamente legittimanti, di alcuni tra gli artisti proposti nelle collezioni pubbliche.

Il complesso generale dei mutamenti descritti ha effetti sul mercato privato torinese in termini di partizione. Pur considerando le loro specificità, i galleristi intervistati tendono a restituire in percentuale una classifica che vede al primo posto un mercato internazionale, seguito da quello nazionale e quindi da quello locale.

Nuovi modelli collaborativi

Il rapporto fra pubblico e privato

Il rapporto tra gallerie e Istituzioni pubbliche non può essere descritto come un rapporto semplice. Ha una sua criticità anche a Torino. Questo rilievo va inscritto in un quadro d'analisi più complesso, qui sintetizzabile in tre punti.

Il primo riguarda l'evidente messa in crisi di funzioni storicamente ascritte alla galleria e in essa compresenti. Vera e propria filiera concentrata e miniaturizzata di numerosi processi legati all'opera d'arte, la galleria attraversa una difficoltà determinata da una serie di concorrenze che hanno effetto sulle sue funzioni tradizionali. Ciò è variamente generato dall'evoluzione, in termini imprenditivi, della figura del curatore, dall'incremento dell'offerta delle mostre temporanee (funzioni espositive e curatoriali), dalla maggiore frequentazione delle gallerie nello spazio concentrato delle Fiere piuttosto che nelle singole sedi (spazio), dalla frequente trasformazione del collezionista privato in collezionista pubblico, organizzatore autonomo di un proprio spazio

(collezionismo e mercato), dalla gestione istituzionale degli archivi degli artisti (conservazione).

Il secondo è dato dall'attuale presenza nel settore, di due privati distinti, e cioè del privato delle gallerie e di un Privato legato alle imprese o strutturato in Fondazioni e in Associazioni. A fronte di una non concorrenzialità tra le due parti (per *mission* e per evidenti squilibri) occorre sottolineare quanto oggi in Italia il Privato stia entrando realmente in rapporto con il Pubblico e ne costituisca un partner a tal punto affidabile, anche dal punto di vista culturale, da determinare la nascita di un nuovo quadro legislativo, di regolamentazione di rapporti e di esternalizzazione di servizi e di mandati²⁴. Escluso da questo quadro, il privato direttamente legato all'arte, continua invece a subire una scarsa attenzione legislativa e burocratica, sia a livello di riconoscimento della sua specifica professionalità (Albo professionale) che in materia fiscale. Il terzo punto riguarda il riconoscimento della professionalità del gallerista e il suo ruolo sociale. Significativamente il gallerista torinese Alberto Peola, in un suo recente intervento sull'organo d'informazione dell'Associazione Nazionale delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, pone una serie di *Domande aperte* su questi temi. Partendo dall'interrogativo circa la «funzione dello spazio fisico della galleria», Peola estende la propria riflessione al ruolo del gallerista nell'ambito delle politiche culturali cittadine.

ManifesTO e la Turin Art Galleries

Il superamento di un atteggiamento esclusivamente polemico e l'iscrizione di questo tipo di problematiche nell'ambito di riflessione e azioni comuni, s'intravede, a Torino, con la nascita, nel 2002, dell'associazione onlus Turin Art Galleries (TAG). L'associazione voluta da 15 soci fondatori²⁶, raccoglie gallerie legate esclusivamente al contemporaneo, situate nel territorio cittadino e nell'area della sua provincia.

La sua vocazione è strettamente legata a una valorizzazione della figura professionale del gallerista (in termini di competenze, di conoscenza capillare del settore e di una dote di relazioni extra territoriali) nella direzione di una proficua collaborazione con l'Istituzione pubblica. La nascita della TAG è connessa infatti alla progettazione di *ManifesTO* ed è conseguente all'esperienza maturata nel corso della sua prima edizione del 2001.

Programma periodico che prevede la temporanea affissione nello spazio pubblico cittadino, di manifesti di grande formato realizzati da artisti, *ManifesTO* è stato ideato dalle 15 gallerie poi componenti la TAG, a partire dall'invito esteso dall'Istituzione²⁷ a progettare un evento collaterale a *Luci d'artista*. Compreso e realizzato a opera

dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Torino, *ManifesTO* rappresenta, soprattutto nella sua prima edizione, un buon modello di collaborazione e di integrazione di risorse tra pubblico e privato. I manifesti sono stampati in due copie, destinate una all'affissione pubblica e l'altra alla costituzione di un Fondo di proprietà della GAM. All'impegno dell'ente locale sulla produzione delle opere e sul pagamento del progetto dell'artista, corrisponde la rinuncia da parte del privato (artista e gallerista) alla riscossione del valore di mercato, differenziato a seconda dell'artista. Il progetto e il Fondo crescono nelle edizioni successive (2002 e 2003) andando a comprendere artisti internazionali come Per Barclay, Costa Vece, Zwelethu Mthethwa, Jessica Craig-Martin, Henrik Plenge Jakobsen, e Adam Chodzko, giovani artisti italiani riconosciuti come Botto&Bruno, Vedovamazzei, Balletti&Mercandelli, Marco Vaglieri, Nicola Pellegrini, Sara Rossi, Maurizio Cannavacciolo, solo per citarne alcuni. Un'attenzione particolare è riservata agli artisti attivi a Torino, da Plinio Martelli a Maurizio Vetrugno, Daniele Galliano, Monica Carocci, Nicus Lucà, Paolo Leonardo, Paolo Grassino, Paolo Piscitelli, Marco De Luca, Laura Viale²⁸.

Destinato a concludersi nel 2006, con un'affissione di 100 manifesti in occasione delle Olimpiadi invernali, il progetto ha subito una serie di modifiche a partire dalla seconda edizione. I cambiamenti apportati per parte pubblica sono sostanzialmente tre: viene istituito un Comitato scientifico istituzionale di selezione degli artisti (GAM), sono incluse nel progetto alcune gallerie d'arte moderna, viene richiesto ai galleristi e agli artisti la cessione di tutti i diritti sull'opera (al Teatro Regio, ente coinvolto nella realizzazione, gestione e manutenzione delle opere).

Tali modifiche, concernenti per parte pubblica la sfera organizzativa, corrispondono nella parte privata a una diffusa percezione di delegittimazione soprattutto in termini di autorialità progettuale e di riconoscimento di professionalità e autonomia.

Gli artisti

La coesistenza di più generazioni

Occorre, innanzitutto, partire dalla considerazione che oggi non ha più senso parlare di artisti torinesi ma di artisti che vivono e lavorano a Torino. Questo concetto è significativamente assunto anche dai programmi istituzionali promotori, per statuto, di una politica di sostegno delle giovani generazioni attive sul territorio (*Proposte e Nuovi Arrivi*). Un passaggio ulteriore potrebbe essere rappresentato da una riconsiderazione più ampia del concetto di residenza e dall'inclusione valorizzante degli episodi di transito e di scambio, soprattutto per ciò che attiene le fasi formative delle carriere artistiche.

Le testimonianze e le analisi circa le stagioni d'oro dell'arte a Torino, insistono coralmemente sulla folta presenza degli artisti (anche quelli semplicemente di passaggio) in città.

Negli ultimi anni alcuni segnali parrebbero indicare che Torino può aspirare a fungere da polo attrattivo per artisti attivi in altre aree geografiche. Le ragioni vanno dalla sempre maggiore articolazione del sistema locale, sino ai vantaggi economici inerenti il mercato immobiliare (studi e abitazioni) e la produzione delle opere. Il recente trasferimento a Torino di tre giovani artisti riconosciuti in ambito nazionale (Lara Favaretto, Giuseppe Gabellone e Simone Berti) è una piccola indicazione significativa, tanto più poiché proviene da un competitor storico e settorialmente accreditato come Milano.

Un'altra delle caratteristiche distintive del panorama artistico, è sicuramente la compresenza a Torino di più generazioni in attività, da Carol Rama sino agli esordienti nati tra fine Settanta e inizio anni Ottanta. Si tratta di una coesistenza che si è misurata, necessariamente, con la presenza degli artisti dell'Arte Povera, un gruppo omogeneo e fortemente legittimato a livello internazionale, percepito, specie dalle generazioni appena successive (quelle che iniziano cioè a lavorare intorno agli anni Ottanta, sia in direzione epigonale che conflittuale. Tra questa generazione di nati nei decenni Cinquanta e Sessanta, vi sono stati, come ha evidenziato Walter Santagata in un'analisi sui nati dopo l'Arte Povera, un gruppo di artisti con rapporti diretti (coloro che «ne hanno seguito l'insegnamento teorico e pratico in accademia» o in «atelier») e due in posizione distaccata: i «medialisti» (secondo la dicitura coniata dal critico Gabriele Perretta) e i «solitari della linea formale»²⁹. Ciascuno di questi gruppi ha trovato un proprio campo espositivo sia nell'ambito del pubblico che del privato cittadino, restando tuttavia in ombra rispetto alla formazione egemone. Il distacco persiste ancora oggi ma ha cessato di costituire un elemento determinante nella lettura delle carriere delle ultime generazioni artistiche torinesi.

L'internazionalità degli artisti operanti a Torino (verificabile nella partecipazione a occasioni espositive fortemente legittimanti quali, per esempio, le Biennali) rispecchia la situazione descritta. All'indiscusso riconoscimento dell'Arte Povera (ulteriormente sancito, negli ultimi anni, dall'importante mostra alla Tate Modern di Londra e dall'assegnazione del Leone d'oro alla carriera a Michelangelo Pistoletto nel corso della Biennale di Venezia del 2003), si segnala in questi ultimi dieci anni l'attenzione tributata al percorso di Carol Rama (con la presenza al Padiglione Italia della Biennale di Venezia del 1993, curata da Achille Bonito Oliva, il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia del 2003 e le personali, nel 1998, allo Stedelijk di Amsterdam e all'ICA di Boston, e, nel 2004, alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo itinerante

al MART di Trento e Rovereto e al Baltic, The Centre for Contemporary Art di Gateshead, UK).

Più rari risultano invece i riconoscimenti internazionali che riguardano gli altri artisti torinesi. Limitandosi al campione delle presenze alla Biennale di Venezia e attenendosi agli anni Novanta, è possibile segnalare i nomi di Nicola De Maria (nelle edizioni del 1990 e del 1993, curate rispettivamente da Giovanni Carandente e da Achille Bonito Oliva), di Luigi Mainolfi (nell'edizione del 1990, curata da Carandente), di Piero Gilardi, Aldo Mondino e Gianni Piacentino (nel Padiglione Italia dell'edizione del 1993, curata da Bonito Oliva), di Piero Gallina (nell'edizione del 1995, curata da Jean Clair, nella sezione *Impronte del corpo e della mente*, curata da Adalgisa Lugli) di Pier Luigi Pusole (nell'edizione del 1990, curata da Carandente), della coppia Botto & Bruno (nell'edizione del 2001, curata da Harald Szeeman) e dal progetto collettivo Cliosstraat (presente alla Biennale del 2003, curata da Francesco Bonami, con un'installazione all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee).

Fondazioni e Arte Povera

È assai significativo che, in questi anni, quattro degli artisti appartenenti o appartenuti all'Arte Povera, si siano fatti promotori di iniziative i cui programmi tendono, in toto o in parte, verso forme di collaborazione e di attivazione di ambiti formativi. Il riferimento va alla nascita della Fondazione Cittadellarte-Michelangelo Pistoletto, nel 1998 a Biella (in posizione decentrata ma accessibile e posta sull'asse Torino-Milano), al progetto di Piero Gilardi per il *Parco d'Arte vivente*, e all'imminente apertura, nel 2005, a Torino, della Fondazione Mario e Marisa Merz.

Mentre il progetto del parco, pur mirando alla creazione di occasioni formative, attiene maggiormente ai temi della fruizione dell'arte nello spazio pubblico, i progetti legati al nome di Pistoletto e dei Merz hanno, di fatto o ancora in potenza, una ricaduta diretta sugli artisti proprio nell'ottica dell'intergenerazionalità.

Cittadellarte ha infatti una specifica vocazione alla formazione (correlata all'insegnamento svolto da Pistoletto all'Accademia di Belle Arti di Vienna), all'interazione artistica e alla sua messa in comunicazione con i diversi settori del tessuto sociale³¹.

Va inoltre sottolineata, ancora nella direzione del rapporto intergenerazionale, la nomina di Pistoletto a direttore artistico della *BIG 2002*.

Mentre Cittadellarte non si pone la questione della conservazione, della tutela e della diffusione delle opere del suo fondatore (se non attraverso l'esposizione permanente della collezione d'Arte Povera personale e quella occasionale della sua celebre opera intitolata *Oggetti in meno*), la conservazione del Fondo con opere di proprietà, rap-

presenta il prioritario motivo d'avvio del progetto della Fondazione Merz. Risultato di un investimento pubblico-privato per quanto attiene il restauro dell'edificio (con il 50% di Fondi pubblici stanziati da Regione e Comune e il rimanente 50% da imprenditori e sostenitori privati), la Fondazione avrà sede nell'ex centrale termica Lancia, in via Limone, nell'area della Spina Centrale. Nato dal confronto tra Mario e Beatrice Merz (futura responsabile e direttrice artistica coadiuvata da un comitato scientifico formato da direttori di musei internazionali), il progetto pone accanto alle funzioni di conservazione e di tutela del patrimonio, la creazione di un «osservatorio sulla ricerca e sulla produzione delle più interessanti avanguardie, attraverso la divulgazione e l'organizzazione di mostre, pubblicazioni, workshop, incontri e iniziative interdisciplinari, favorendo in tal modo la formazione e l'inserimento attivo nel mondo dell'arte di nuove realtà creative»³³. A partire da un edificio la cui architettura, articolata tra interno e giardino, e le cui tracce di preesistenza industriale ben si attagliano alle istanze della ricerca di Mario Merz, la Fondazione trova nella «fucina» – «Una fucina articolata su tre livelli: conservativo, di ricerca e formativo»³⁴ – un'immagine guida molto efficace.

L'inaugurazione, prevista per la primavera del 2005, sarà dedicata a una mostra di Mario Merz, con opere della collezione personale dell'artista, concomitante, per un tratto, con l'antologica nella doppia sede della GAM e del Castello di Rivoli.

Gli spazi istituzionali e *non profit*

Gli spazi istituzionali pubblici (la GAM e il Castello di Rivoli) e quelli privati (dalla Fondazione Palazzo Bricherasio alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, più specificatamente vocata al contemporaneo) sono stati, in questi ultimi anni, sedi d'attenzione nei confronti degli artisti attivi sul territorio. Anche in questo caso è funzionale fare una distinzione generazionale che si riflette praticamente sulle politiche espositive, sulla scelta e sull'articolazione degli strumenti. Così mentre si tende naturalmente a riservare l'antologica agli artisti consolidati sia a livello internazionale che locale, le rassegne, gli eventi, le *project-room* e le collettive sono dedicate ai giovani e agli esordienti.

Relativamente al primo caso citerò alcune mostre recenti significative e, in particolare, le personali di Giulio Paolini, concomitante alla GAM e al Castello di Rivoli (1999), quella Mario Merz, di Michelangelo Pistoletto (2000), e di Marco Gastini (2001), organizzate dalla GAM ma nella sede della Promotrice di Belle Arti, al Valentino, secondo una strategia di ampliamento che, in questi anni, ha caratterizzato l'Istituzione e che l'ha vista colonizzare anche temporaneamente spazi cittadini e

della cintura (dal Foyer del Teatro Regio, nel 1999, con interventi di Giovanni Anselmo e Marisa Merz, Giorgio Griffa e Nunzio, sino a Villa Remmert a Ciriè per rassegne dedicate ai giovani).

Sempre in sede istituzionale, al Castello di Rivoli, in collaborazione con la GAM e la Fondazione per l'Arte Moderna e Contemporanea CRT di Torino, va segnalata, nel 2000 *Arte Povera in collezione*. Mostra di fondamentale importanza, è consistita nell'esposizione delle acquisizioni fatte dalla Fondazione CRT e donate ai due musei torinesi come integrazione alle collezioni permanenti, dell'importante collezione della gallerista Margherita Stein. Una perfetta fotografia della storia dell'arte torinese tra passato e presente, pubblico e privato.

Gli artisti dell'Arte Povera risultano poi cardine nei progetti d'arte nello spazio pubblico, a cominciare dall'*Igloo Fontana* di Mario Merz e dal *Giardino Percorso* di Giuseppe Penone, inaugurati nel novembre 2001, prime della serie di opere del progetto *11 Artisti per il Passante* che, tra i torinesi, vedranno coinvolti Giovanni Anselmo, Luigi Mainolfi, Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio. Analogamente, nell'ambito di *Luci d'artista*, va segnalata la presenza delle installazioni di Giulio Paolini, di Luigi Mainolfi, circoscritte alla temporaneità della manifestazione e quelle permanenti di Mario Merz sulla Mole Antonelliana e di Gilberto Zorio nel laghetto di Italia '61. *Luci d'artista* ha in realtà coinvolto, dalle prime edizioni, un più folto gruppo di artisti torinesi, tra i quali Francesco Casorati, Vasco Are, Richi Ferrero, Luigi Stoisa, Enrica Borghi, Carmelo Giammello.

Carol Rama, vincitrice, nel 2003, del Leone d'Oro alla Carriera, alla 50^a Biennale di Venezia è al centro dell'attenzione con la personale alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo nel 2004.

I maestri locali, per consuetudine ascritti più alla pertinenza del moderno ma in effetti tuttora attivi, hanno nell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte un interlocutore forte e interessato. Le loro antologiche hanno trovato spazio nella Sala Bolaffi: Francesco Tabusso e Romano Campagnoli nel 1999, Francesco Casorati nel 2000, Piero Bolla nel 2001, Marco Silombria nel 2003, Ettore Fico nel 2004. Appare poi molto ampia l'attenzione del pubblico nei confronti dei giovani e degli esordienti, concretizzata in una serie di programmi (tra cui, in particolare, *Proposte*, *LabOratorio*, *Nuovi Arrivi*, *Arte al muro*, *Farsi Spazio*, *Gemini Muse*), rassegne, progetti di documentazione (GAI, Giovani Artisti Italiani), di formazione e di sostegno (Ufficio Creatività e Innovazione. Progetti per l'arte e *Movin'up* che si prefigge di sostenere la mobilità degli artisti italiani nel mondo), suddivisi per competenze e stanziamenti tra gli Assessorati alla Cultura della Regione e del Comune. Un'offerta capillare percepita tuttavia come dispersiva poiché priva di uno spazio fisso, sempre

aperto e attivo, cioè di una sede unica in grado di comunicare chiaramente i propri contenuti. Il progetto della Casa degli artisti, che potrebbe in effetti portare a Torino il primato d'apertura di uno spazio permanente organizzato secondo i modelli europei, resta al momento irrealizzato.

Un altro elemento di criticità, anche se con segnali di superamento, è rappresentato dalla regola del localismo che sta alla base dei due principali programmi istituzionali (*Proposte e Nuovi Arrivi*). Se da un lato essi assolvono alla funzione di sostegno e di incremento della produzione artistica locale (anche con significativi impegni dal punto di vista economico), d'altra parte non favoriscono il confronto e lo scambio con altre realtà (culturali e territoriali) e, a livello nazionale, risultano in svantaggio rispetto ai loro maggiori competitor di settore, ovvero i pur rari spazi *non profit* italiani (in particolare il Consorzio milanese Care Of/Viafarini).

Importante, seppure limitata nel tempo, la rassegna di mostre curate da Elena Volpato nello spazio della Videoteca della GAM, dedicata alle nuove produzioni video e audiovisive realizzate da giovani artisti. Tra quelli attivi a Torino: nel 2000, gli interventi di Simone Mussat Sartor e Paolo Piscitelli, di Paolo Grassino, di Nicus Lucà; nel 2001 di Monica Carocci, di Francesco Sena e di Marzia Migliora. In linea con questa serie sono le rassegne video del 2002, *To the Lighthouse* nell'Arena Paolini della GAM con 15 opere di giovani artisti acquisiti dall'istituzione (tra gli artisti torinesi: Marzia Migliora, Botto&Bruno, Monica Carocci) e *Videorama. Una selezione del nuovo video d'artista italiano*, a Villa Remmert a Ciriè.

Ancora in ambito istituzionale, il Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli ha commissionato ed esposto, nel 1999, l'installazione di Enrica Borghi, *Regina*. Nell'ambito del privato, co-finanziato da fondi pubblici, va segnalata la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo con la mostra di apertura nel 2002, *ExIt. Nuove geografie della creatività italiana* (tra i torinesi presenti: Andrea Caretto, Marco De Luca, Annamaria Ferrero e Massimo Di Nonno, Marzia Migliora) e la più recente *special project* di Marzia Migliora nel 2004.

È basato su installazioni temporanee, all'esterno della Fondazione Palazzo Bricherasio, il progetto di Guido Curto *OutSide* (con le presenze, nel 2002, di Marco De Luca, Sergio Ragalzi, Carlo Gloria, Enrica Borghi) e sul versante del video la rassegna periodica *Video.it. Video d'arte di giovani artisti italiani e internazionali*, organizzata da ArteGiovane e promossa da Città, Regione, GAM e Consorzio Care Of/Viafarini, negli spazi di S. Pietro in Vincoli. Ancora ArteGiovane sta alla base dell'attivazione del premio nazionale Torino Incontra...l'arte, per progetti in sito specifico in sedi di pubblica utilità. La sua 3^a edizione è stata vinta da Marco De Luca mentre finalisti della 4^a (vinta da Piero Golia) sono stati Marzia Migliora e Pierluigi

Fresia.

Rilievo interessante, infine, da porre a conclusione di questo excursus, la formazione di una rete di artisti (provenienti dal bacino delle ultime edizioni di *Proposte e Nuovi Arrivi*) basata su forme di collaborazione, promotrice autonoma, sotto il nome dell'associazione Il magnete, di due stagioni espositive unite da un unico tema: la prima presso un locale torinese (2003), la seconda itinerante in abitazioni private (2004).

- 1 G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Castello di Rivoli, 5.2-25.4.1993, Edizioni Charta, Milano - Firenze 1993. Il catalogo è dotato di un ampio apparato documentario di cui segnalo, relativamente al tema dell'indagine, le schede dedicate alle gallerie torinesi attive nel ventennio preso in esame (pp. 351-354) e, in particolare, le interviste svolte da Ida Gianelli con i galleristi G. Bertasso, L. Pistoï, G. E. Sperone, quelle con P.L. Pero e con C. Levi (pp. 154-173).
- 2 A. Minola, M.C. Mundici, F. Poli, M.T. Roberto, Gian Enzo Sperone. Torino, Roma, New York. 35 anni di mostre tra Europa e America, Palazzo Cavour, hopefulmonster editore, Torino 2000
- 3 Tutti i cinque galleristi intervistati per questa ricerca, hanno variamente sottolineato la crucialità del riferimento, anche nel presente, delle gallerie storiche torinesi, in particolare delle gallerie di Gian Enzo Sperone, di Luciano Pistoï, di Margherita Stein, di Tucci Russo (la cui galleria è oggi sita a Torre Pellice, Torino). Alcuni hanno sottolineato inoltre l'importanza di gallerie come Martano e Persano, nate la prima nel 1965 e la seconda nel 1975 e tuttora attive.
- 4 Il riferimento va, in particolare, alle esperienze della Galleria Sperone-Fisher, a Roma e della Galleria Sperone- Westwater-Fisher, a New York.
- 5 Penso in particolare a Franco Noero. Nel suo caso si può parlare di una continuità diretta, maturata certamente nel corso dell'assistentato da Sperone, a Roma, dal 1996 al 1998. Non si tratta di una continuità di linea e di artisti quanto piuttosto di metodi che, pur variando in relazione ai nuovi contesti culturali ed economici, mantiene per esempio la centralità del network di gallerie e la fondazione di una galleria ex-novo basata sull'allineamento di tre soci: Brown-Webster-Noero a Roma.
- 6 I. Gianelli, Intervista a Corrado Levi, in Celant, Fossati, Gianelli (a cura di), *Op. cit.*, 1993, pp. 158 e 159
- 7 L'espressione è di M. Bourel in G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (a cura di), *Op. cit.*, 1993, p. 127
- 8 Tra i cinque galleristi intervistati segnalo, in particolare, le testimonianze di G. Persano che lega la propria formazione professionale al «lavoro con gli artisti», di F. Noero che pone, tra le motivazioni di apertura dell'attività, il «dialogo intellettuale con un mio coetaneo» e di G. Costa, estremamente netto nel rapporto tra lavoro e amicizia: «lo lavoro solo con gli amici»
- 9 Tra gli studi italiani segnalo, su questo argomento, in particolare il saggio di F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari 1999, ove l'analisi tipologica delle gallerie, fatto relativamente al panorama internazionale, è condotta attraverso le peculiarità di mercato («mercato di valori consolidati» e «mercanti innovatori»), e W. Santagata, *Simbolo e merce*, un'analisi relativa ai Mercati dei giovani artisti e alle Istituzioni dell'arte contemporanea, con un'attenzione precisa al contesto torinese (Il Mulino, Bologna 1998). Santagata adotta la distinzione tra galleria di «mercato» e galleria di «scoperta»
- 10 Nella sua intervista F. Noero mi ha segnalato gli esempi dei 2 artisti di area milanese, Lara Favaretto e Giuseppe Gabellone, che hanno scelto Torino come sede di produzione dei loro lavori per la qualità umana e professionale che vi hanno trovato. G. Costa dichiara di favorire sempre la produzione locale, per ragioni di accessibilità, di possibilità di controllo diretto, oltre che per owi motivi economici. È il caso dei vetri della recente personale di Martin Kersels, soffiati «invece che a Murano nei laboratori del vetro di Damanur».
- 11 G. Persano, nel corso della sua intervista, ha posto giustamente l'accento sulla funzione sperimentale e formativa della galleria, nella definizione delle nuove professionalità legate all'installazione, allestimento e processi produttivi. È il caso, appunto, di *Attitudine e Forma*.
- 12 Devo questa riflessione, solo apparentemente ovvia, alla risposta di G. Costa circa la mia domanda sull' rapporto, a Torino, tra importazione e produzione culturale locale. Il gallerista mi ha fatto notare che le mostre prodotte nel suo spazio e dunque per esteso in città, costituiscono una produzione locale anche quando

- coinvolgono artisti stranieri.
- 13 Emblematico per comprendere la contraddizione italiana, è il quadro analitico desunto da P. Sacco dai risultati della sua ricerca, condotta in campo internazionale, sul rapporto tra l'inizio della carriera artistica e la ricettività degli spazi non profit e for profit, in patria e all'estero. Le gallerie in Italia risultano statisticamente essenziali ma in relazione alla mancanza di spazi non profit (Kunsthallen, Centri sperimentali, Musei universitari). P. Sacco, *La giovane arte italiana nel contesto internazionale: opportunità, vincoli e incentivi*, in M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi, A. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella editore, Roma 2004
 - 14 P. Gagliardi è infatti uno dei fondatori della BGS. L'affissione pubblica - regolarmente impiegata dagli spazi istituzionali e privati con vocazione museale (cfr. la campagna della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo) - ha un precedente nel settore privato con il manifesto che Es ha dedicato alla comunicazione della personale di R. Gligorov, nel 1999
 - 15 Tutti i galleristi intervistati hanno avuto contatti con stagisti, alcuni dei quali provenienti da specifiche aree formative in ambito locale (Noero: dal Master del DAMS, attivato dall'Università e dal Castello di Rivoli nel 2003; Sonia Rosso: dal Master di conservazione di Beni museali; in questo ultimo caso al periodo formativo è poi succeduta una collaborazione continuativa). La maggior parte di loro segnala difficoltà nell'ordine della struttura, del tempo limitato e, non ultimo, si dichiara contraria alla prestazione gratuita.
 - 16 Nella maggior parte delle interviste, gli interlocutori rilevano un aumento di pubblico soprattutto in rapporto alle iniziative di Torino Contemporanea Luce e Arte e al suo coincidere temporalmente con l'apertura di Artissima.
 - 17 Il dato è tratto dalla mia esperienza diretta di lavoro in galleria, confrontato con quello di G. Costa che ha tenuto un registro di presenze dell'anno in corso.
 - 18 L'inaugurazione comune che coinvolge la maggior parte delle gallerie del polo storico (che ha un precedente nell'iniziativa strettamente personale, ideata da A. Peola e F. Fossati), è iniziata nel settembre del 2002, in concomitanza con l'inaugurazione della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Nella sua intervista, Luca Conzato della galleria Maze, ha posto giustamente l'accento su questa concomitanza, atta a massimizzare il passaggio a Torino di curatori e collezionisti stranieri e, d'altra parte, a intensificare l'offerta espositiva proprio nell'ottica del sistema.
 - 19 F. Noero parla, per queste occasioni, di "rave-party" e di pubblico da "concerto rock", sottolineando la forte impressione che ne traggono gli artisti stranieri coinvolti nelle mostre.
 - 20 Si veda a questo proposito la specifica analisi di W. Santagata, *Op. cit.*, 1998, cap. IV, pp. 95-136
 - 21 Tra le gallerie di Torino e della sua area limitrofa partecipano a Basel Art Fair: Giorgio Persano, Franco Noero, Marco Noire (Castagneto Po, Torino), Tucci Russo (Torre Pellice). È importante sottolineare inoltre la partecipazione a diverse edizioni recenti della concomitante Liste. The Young Art Fair in Basel, da parte delle gallerie Maze, Sonia Rosso e Franco Noero.
 - 22 Tra le gallerie torinesi hanno preso parte ad Artissima nel 2003: 41 arte contemporanea, Carbone.to, In Arco, Martano, Noero, Peola, Persano, Photo&Contemporary, Maze, Nicola Fornello, Marco Noire e Sonia Rosso. Franco Noero fa inoltre parte del Comitato di selezione della Fiera.
 - 23 I dati raccolti, in questa ricerca, da F. Comisso rivelano un aumento esponenziale per anno delle gallerie straniere (nell'ultima edizione del 2003 sono 109 sul totale complessivo di 185). In termini qualitativi, sia per i galleristi che per i collezionisti, questo dato significa incremento del volume di contatti. Ho registrato una certa preoccupazione, tra i galleristi intervistati, circa la prossima edizione della Fiera sia per i cambiamenti dell'assetto societario sia, soprattutto, rispetto a quelle che è avvertito come il più forte competitor della Fiera torinese e cioè Frieze di Londra (per il comune indirizzo sul contemporaneo e le aperture estremamente ravvicinate).
 - 24 Su questi temi si vedano in particolare, *La defiscalizzazione dell'investimento culturale. Il panorama italiano e internazionale*, a cura dell'Osservatorio Impresa e Cultura, Editore Sipi, Roma, 2002 e R. Grossi (a cura di), *Politiche, strategie e strumenti per la cultura. Secondo rapporto annuale Federculture 2004*, U. Allemandi&C., Torino, 2004
 - 25 Alberto Peola, *Domande aperte*, in «Il dito nell'Occhio - Giornale dell'Associazione Nazionale Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea» in «Vernissage - Il Giornale dell'Arte», n. 50, giugno 2004, p. 22. Scrive, in particolare, Peola: «Il ruolo dei galleristi nell'evoluzione della storia dell'arte contemporanea è stato e continua a essere essenziale anche se oggi sembra essere messo in sordina; i galleristi raramente sono considerati interlocutori nei dibattiti sul ruolo dell'arte, sul rapporto tra arte e committenza pubblica, sull'inserimento dell'arte nella progettazione della città».

- 26 Scopo dell'Associazione onlus, nata dall'esperienza collettiva di ManifesTO, è la proposta di progetti e consulenze per le Istituzioni pubbliche cittadine e regionali e una cooperazione interna per ciò che concerne la comunicazione e l'informazione. È stata fondata da 41 Arte Contemporanea; Carbone.To; Es Arte Contemporanea; Luigi Franco Arte Contemporanea; In Arco; Infinito Ltd Gallery; Martano; Maze, Antonella Nicola; Franco Noero; Alberto Peola; Giorgio Persano; Photo&Contemporary; The Box&Associati; Paolo Tonin. Attualmente sono entrati nell'associazione le gallerie Tucci Russo, Sonia Rosso, Guido Costa Project, la nuova The Box, mentre ne sono uscite, per cessata attività, la Luigi Franco e la Infinito Ltd.
- 27 Nelle persone dell'Assessore alla Cultura della Città di Torino, Fiorenzo Alfieri e dei direttori dei 2 musei torinesi, Pier Giovanni Castagnoli e Ida Gianelli.
- 28 Per gli elenchi in dettaglio e per edizioni si veda l'Allegato alla voce Collaborazioni.
- 29 W. Santagata, Il campo artistico a Torino tra conflitti e trasformazioni, in Id., Op. cit., 1998, cit. pp. 54, 55, 57
- 30 È ancora Santagata a sottolineare, per il primo gruppo, il ruolo di spazi quali l'Unione Culturale Franco Antonicelli e del programma del Comune di Torino agli Antichi Chiostrri nonché quello delle gallerie Weber, Menzio e Paludetto; per il secondo quello di VSV di Di Mauro e la galleria Guido Carbone.
- 31 La Fondazione si è arricchita, nel 1999, dell'UNIDEE – Università delle Idee, laboratorio internazionale di ricerca per una trasformazione sociale responsabile, dove l'arte è chiamata a una diretta simbiosi con le altre discipline (umanistiche, scientifiche, politiche ed economiche). È Nel 2002 che sono nati gli Uffici formati da nuclei in cui l'attività artistica si integra specificamente con i diversi ambiti dell'economia, della produzione, della comunicazione, della politica ed è nell'Ufficio Politica che viene fondato Love Difference – Movimento Artistico per una Politica Intermediterranea.
- 32 L'edificio con una superficie lineare di 1800 mq, è di proprietà del Comune di Torino, ed è in concessione per 99 anni.
- 33 Dal documento interno della Fondazione Merz, inedito.
- 34 Ibidem.

5. Conclusioni e prospettive

Giorgina Bertolino – Francesca Comisso – Lisa Parola

L'analisi dei dati complessivi e delle interviste riguardanti i settori presi in esame, confermano un buon funzionamento del sistema torinese. Gli attori ne hanno avvertito l'evoluzione, l'articolazione e specializzazione, determinate dalle strategie messe in campo dal settore Pubblico sia in termini d'investimento che di comunicazione. La presenza del Castello di Rivoli, l'apertura della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e quella imminente della Fondazione Mario e Marisa Merz, la stagione di *Avvistamenti* della GAM e la presenza di *Artissima*, sono tra i fattori essenziali di questa percezione positiva. In una classifica ideale, rappresentano i principali motivi che rinsaldano, tra gli operatori, la scelta di operare in città.

Altro fattore percepito positivamente è l'ingresso dell'arte nello spazio pubblico: è un segnale della vocazione al contemporaneo dell'intera città e una insegna sotto cui collocare il proprio specifico impegno professionale. La serie Fibonacci di Mario Merz accesa sulla Mole Antonelliana è, in questo senso, una vera e propria icona. *Luci d'artista*, in particolare, è considerata come strumento sofisticato, capace di portare Torino all'attenzione internazionale. Proporzionalmente a ciò cresce però l'esigenza di attestarsi a livello istituzionale come polo nazionale, con un ruolo trainante, nell'ambito dell'arte contemporanea.

Analogamente alto è l'atteggiamento di vigilanza registrato rispetto al futuro dell'arte nello spazio pubblico, in tema di tutela e di conservazione.

Mentre molti attori, sia istituzionali che privati, rinsaldano la propria identità legandola a uno specifico *genius loci*, risulta ancora difficile, in una Torino che vede oggi la compresenza di più generazioni artistiche, il rapporto tra gli artisti e il gruppo dell'Arte Povera. Lo sviluppo di progetti e la nascita delle Fondazioni, legati soprattutto ai Merz e a Michelangelo Pistoletto, con una spiccata vocazione alla formazione e alla collaborazione, oltre a quelle di tutela e conservazione, fa intravedere la possibilità di un nuovo rapporto diretto e riguardante, soprattutto, le giovani e future generazioni.

L'attenzione riservata dal settore pubblico ai giovani e agli esordienti è ampia, come

attestano i dati relativi alla continuità e alla varietà dei programmi specifici. La sua capillarità finisce però per essere percepita come dispersiva. Il passaggio da un'offerta diffusa e periodica a un'unica sede sempre accessibile, trova una forte convergenza in quella attesa di uno spazio, che ha come primi e convinti sostenitori gli artisti. Lo spazio viene inteso come strutturato e permanente, diretto e gestito da un comitato scientifico di respiro internazionale che ne garantisca l'alta qualità di contenuti. Ciò avrebbe l'effetto di rafforzare la residenzialità degli artisti sul territorio.

Ultima considerazione, deducibile dall'analisi dello *status quo* e dai segnali raccolti con le interviste, riguarda un possibile scenario prospettico che ha la propria pertinenza nel tema della produzione delle opere d'arte. L'attestarsi del privato (gallerie) sull'impegno produttivo, in linea con il trend internazionale del settore, s'innesta perfettamente su quello oggi ampiamente sostenuto dalle Istituzioni relativamente ai progetti d'arte nello spazio pubblico. È perfettamente coerente con l'immagine di «Torino città laboratorio», capace, nella saldatura tra ricerca e tecnologia, di un'offerta qualitativamente alta e innovativa. Portatore di effetti, seppure dimensionati, nel campo dell'economia locale e sullo sviluppo di nuove professionalità, il tema della produzione delle opere d'arte contemporanea è un tema potenzialmente efficace in termini d'immagine e di comunicazione rispetto alla tradizione e alle future missioni della città.

Allegati

A. Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico

Francesca Comisso

I dati sono stati reperiti attraverso interviste personali, e la consultazione di siti Web e pubblicazioni del settore.

Artissima

Nasce nel 1994 come *Fiera d'arte moderna e contemporanea*. Nelle successive edizioni, in particolare tra il 1998 e il 1999, l'orientamento si sposta sul contemporaneo con una presenza sempre più ridotta di gallerie legate al moderno. A partire dal 2000 il cambiamento di linea è formalizzato con la modifica della dicitura della fiera, che diventa *Artissima Arte Contemporanea a Torino*, e si rispecchia nella tipologia degli espositori che, in quella edizione, oltre a registrare un aumento numerico delle presenze, vede l'inversione del rapporto tra gallerie italiane e straniere, con il prevalere di queste ultime. Una tendenza confermata nelle successive edizioni e sostenuta da una serie di iniziative, *in primis* il «programma collezionisti», avviato proprio dal 2000, e un calendario di incontri e convegni destinato a coinvolgere protagonisti d'eccellenza del mondo artistico internazionale. A sancire il carattere internazionale della Fiera è il riconoscimento del Ministero dell'Industria e Commercio che, dal 2001, è ufficializzato nella dicitura dell'iniziativa.

Contemporaneità e internazionalità definiscono, a partire dal biennio 2000/2001, i caratteri d'eccellenza dell'evento e il suo ruolo di acceleratore dei meccanismi di promozione di Torino a polo della cultura artistica contemporanea.

Programmazione

A lungo termine.

Produzione

Dal 1997 al 2003 il totale dei contributi tra enti pubblici (Assessorati alla Cultura della Regione Piemonte, della Provincia di Torino e della Città di Torino) e Fondazioni bancarie (Fondazione CRT per l'arte e Compagnia di San Paolo) è di 2 milioni 700

mila euro. Il biennio 1999-2000 vede tra gli enti sostenitori solo gli Assessorati alla Cultura di Regione, Provincia e Comune. Nel 2001 subentrano le due Fondazioni bancarie, cui si affianca dal 2002 la Camera di Commercio di Torino. Nell'ultima edizione (2003) la percentuale di contributo degli enti sul budget complessivo è pari al 35%.

Importazione (internazionalizzazione)

In linea con l'obiettivo di internazionalizzazione della Fiera, nel 2000 si registra, parallelamente a un incremento degli espositori pari al 15% (totale 137), l'inversione del rapporto tra gallerie italiane e straniere, che salgono a 74 sulle 63 italiane. In qualità di «paese ospite», la Francia è presente con 25 gallerie e un programma di film e video di autori francesi, presentato al Castello di Rivoli, alla GAM e al Centre Culturel Français. Molto ben rappresentate, oltre alla Francia, anche la Germania, l'Inghilterra e la Spagna.

Nel 2001 il numero delle gallerie straniere sale a 82 su un totale di 154 espositori. La componente di presenze internazionali cresce ancora nelle due edizioni successive, con 96 gallerie straniere su 175 nel 2002, e con 109 nel 2003 su un numero complessivo di 185 espositori.

Agli espositori stranieri la fiera offre agevolazioni per l'ospitalità, con 6 notti in albergo per una persona comprese nel costo dello stand.

Consumo

I dati sul pubblico registrano un incremento costante dal 1999 al 2001, con un passaggio da 23 mila visitatori a 25 mila nell'edizione del 2000, per arrivare a 30 mila in quella del 2001. Nel 2002 si registra un picco di 36.000 visitatori, che scende nell'edizione successiva a 32 mila.

La percentuale di pubblico straniero si colloca intorno al 20% circa.

Si tratta di un pubblico d'eccellenza, composto prevalentemente da collezionisti e operatori del settore, che corrisponde qualitativamente alla tipologia di utenti cui la fiera intende rivolgersi.

Staff

Il consiglio direttivo, a carica biennale, è composto da galleristi e collezionisti provenienti da differenti paesi (di cui attualmente uno solo torinese), con la funzione di selezionare gli espositori, contribuire alla diffusione dell'iniziativa all'estero, e coinvolgere operatori d'eccellenza.

Il comitato scientifico, formato dai direttori dei due musei (GAM e Castello di Rivoli)

e da un curatore da loro indicato (dal 2004 a Daniel Soutif subentra Rosa Martinez), ha il compito di dare una linea scientifica al programma culturale.

Lo staff è composto da Paola Rampini, Presidente dell'Associazione Artissima e da Roberto Casiraghi, Direttore della *Fiera Artissima*.

L'organico fisso è formato da 7 persone, di cui 2 responsabili commerciali per Italia ed Estero, 1 responsabile dei rapporti istituzionali, della comunicazione e del programma culturale, 1 responsabile per l'organizzazione generale e la logistica, 1 per le relazioni esterne e 1 per l'amministrazione. Una persona svolge infine il ruolo di receptionist e addetta all'amministrazione.

Hanno fatto parte dello staff due stagiste con formazione in Scienze della Comunicazione con specializzazione in cultural planning (Master della Fondazione Fitzcarraldo) e in Storia dell'Arte alla Facoltà di Lettere Moderne.

Natura giuridica

Associazione Artissima, costituita nel 1997 come ente non profit, iscritta nel 2001 al Registro Regionale centralizzato provvisorio delle persone giuridiche della Regione Piemonte.

La sua principale finalità è quella di curare, organizzare e realizzare la *Fiera Artissima Internazionale d'Arte Contemporanea a Torino* e, nell'ambito della stessa, mostre, esposizioni, convegni e manifestazioni legate all'arte contemporanea. A questo scopo, in particolare per la parte convegnistica, l'associazione si avvale di un comitato scientifico presieduto dai direttori del Castello di Rivoli e della GAM, e da un curatore straniero.

Ente di gestione

Fino al 2000 la gestione era affidata alla società Rebus srl, cui si sostituisce dal 2001 al 2003 l'Associazione Artissima (con incarico per la parte commerciale alla società Revolution), in collaborazione con gli Enti locali. Nell'edizione 2004 gli Enti locali, acquirenti del marchio *Artissima*, affidano l'incarico di gestione, prima svolto dall'Associazione Artissima, alla Fondazione Torino Musei.

Luci d'artista

La prima edizione si svolge nel 1998/1999, nella forma di installazioni luminose appositamente progettate per essere collocate nelle vie della città in occasione delle feste natalizie. Gli autori sono tutti artisti torinesi, appartenenti a generazioni differenti, da Francesco Casorati e Francesco Tabusso, del gruppo emerso negli anni cinquanta, a Giulio Paolini, tra i protagonisti dell'Arte Povera, ai più giovani Enrica Borghi e Luigi Stoisà. Con l'anno successivo (1999/2000) l'iniziativa assume un carattere internazionale,

con opere di autori quali Daniel Buren, Rebecca Horn e Gilberto Zorio. Da questa edizione il carattere degli interventi acquista completa autonomia rispetto all'illuminazione natalizia, e l'iniziativa si configura come un'imponente mostra periodica di installazioni a cielo aperto, di forte impatto visivo. Tra queste, *Volo dei numeri* di Mario Merz allestita sulla Mole Antonelliana, per il suo riconosciuto valore connotativo (figura nelle più recenti guide turistiche come una tra le immagini simbolo della città), è destinata all'esposizione permanente.

Oltre ad avere contribuito significativamente a consolidare l'immagine di Torino come polo dell'arte contemporanea in Italia, nelle sue varie edizioni la rassegna ha contribuito a incrementare il patrimonio artistico della città.

Programmazione

A medio termine.

Produzione

Promossa dalla Città di Torino, la rassegna si avvale dei contributi della Regione Piemonte, delle due Fondazioni bancarie (Compagnia di San Paolo e Fondazione CRT), della Camera di Commercio e dell'Italgas. Dal 1999 è stata individuata quale interlocutrice privilegiata per la gestione «nella totalità degli aspetti tecnico/operativi» l'Azienda Energetica Metropolitana (deliberazione della Giunta Comunale, 2000 09535/69, 31 ottobre 2000). Dal 2001 si avvia la collaborazione con il Teatro Regio, che si occupa della realizzazione, gestione e manutenzione delle opere.

Esportazione / Importazione

La prima edizione del 1998/1999 coinvolge artisti di generazioni diverse operanti a Torino (Francesco Casorati, Enrica Borghi, Richi Ferrero, Carmelo Giammello, Luigi Mainolfi, Domenico Luca Pannoli, Vasco Are, Luigi Stoisia, Mario Molinari) ed Emanuele Luzzati. Le edizioni successive sono caratterizzate dal coinvolgimento di artisti di rilievo internazionale, con il prevalere di presenze dall'estero (su 8 nuove opere 5 realizzate dagli artisti Daniel Buren, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Joseph Kosuth, Jan Vercruyse) e, fra gli autori italiani, dei protagonisti dell'Arte Povera quali Mario Merz e Gilberto Zorio (che si affiancano a Giulio Paolini già coinvolto nella prima edizione). L'edizione 2005 vedrà la realizzazione dell'intervento di Nicola De Maria, in un'ottica di alternanza tra autori italiani e stranieri.

Nell'edizione 2002/2003 una parte delle opere viene dislocata sulle montagne olimpiche, in un'area provinciale estesa da Bardonecchia a Pinerolo.

A partire dal 2001 l'iniziativa torinese entra a fare parte del network internazionale LUCI.

Oltre a facilitare la promozione all'estero dell'evento, l'adesione a questa rete ha determinato lo scambio con la città tedesca di Unna, che ha installato *Palle di neve* di Enrica Borghi e offerto in prestito a Torino, nell'edizione 2003/2004 (rassegna a latere *Luci dalle Città*), l'opera *Theatre du ombres* di Christian Boltanski. Un'effettiva circolazione delle opere non è tuttavia ipotizzabile data la specificità del modello torinese rispetto alle *ville lumière*.

Consumo

Per quanto riguarda il pubblico non sono state previste forme di monitoraggio. Alcuni dati si possono trarre dai partecipanti alle visite guidate, istituite a partire dall'edizione del 2001/2002, con una presenza di 206 persone. Nell'edizione successiva del 2002/2003 si registra un calo della partecipazione, con 174 presenze, destinato a salire a 341 nell'ultima edizione (2003/2004).

Altri dati possono essere ricavati dalla rassegna stampa, che consente di valutare la risposta dei media all'iniziativa e la circolazione dell'informazione, tenendo conto dei tre diversi ambiti locale, nazionale e internazionale. Nelle 4 edizioni dal 1999/2000 al 2002/2003, l'andamento delle uscite in ambito locale e nazionale è discontinuo in modo alterno, con minore oscillazione nel nazionale, mentre cresce progressivamente l'attenzione internazionale, con uno scarto tra il 2001/2002 e il 2002/2003 da 17 passaggi a 83 (web compreso). L'edizione del 1999/2000, che vede la prima partecipazione di autori stranieri internazionalmente noti, registra i dati più alti in ambito sia locale che nazionale (rispettivamente 91 e 97 passaggi, tra media a stampa, televisivi, radio e web), mentre per quanto riguarda i media internazionali l'iniziativa è ancora poco promossa e si hanno solo 5 passaggi. Nell'edizione successiva 2000/2001 si registra un calo del 50% in ambito locale, destinato a scendere lievemente nel 2002/2003 contemporaneamente all'incremento già segnalato della stampa internazionale.

Staff

Dal 1999 viene istituito il Comitato Artistico per la selezione degli artisti, formato da Pier Giovanni Castagnoli (Direttore della GAM) e Ida Gianelli (Direttore del Castello di Rivoli).

Staff Comune, Assessorato alla Cultura (Settore Eventi Culturali della Città di Torino) – Dirigente Gianni Bottaro e Funzionario responsabile Antonella Baldi.

Natura giuridica

Ente pubblico, Assessorato alla Cultura (Settore Eventi Culturali della Città di Torino).

Ente di gestione

Settore Eventi Culturali della Città di Torino, in collaborazione con Teatro Regio e AEM.

ManifesTO

Progetto d'affissione nello spazio pubblico di manifesti realizzati da artisti, nasce nel 2001 dalla collaborazione tra un gruppo di 15 gallerie d'arte contemporanea torinesi (che si estende nell'edizione successiva a gallerie d'arte moderna), l'Assessorato alla Cultura del Comune di Torino e la GAM. Integrato all'iniziativa *Luci d'artista*, di cui costituisce il corollario diurno nell'ambito di *Torino Contemporanea. Luce e Arte* (novembre-gennaio), *ManifesTO* ha costituito un interessante esperimento di sinergia tra pubblico e privato, contribuendo all'incremento del patrimonio della collezione della GAM, cui è destinata una copia di ciascun manifesto (acquisito al costo della produzione). Già dalla sua prima edizione il progetto ha avuto tra i suoi esiti la creazione dell'associazione onlus TAG – Turin Art Galleries, frutto della volontà di tradurre la cooperazione temporanea tra le gallerie della città in un organismo di collaborazione progettuale a più ampio respiro.

I manifesti, collocati nelle vie del centro urbano (solo la prima edizione aveva una diffusione in periferia), sono tirati in due copie, di cui una destinata alla collezione della GAM e l'altra di servizio.

Programmazione

Breve-medio termine, dal 2001 al 2006 (edizione conclusiva).

Staff

L'associazione TAG ha compiti di preselezione degli artisti per ciascuna galleria, coordinamento dei rapporti tra artisti selezionati e staff organizzativo, redazione apparati critici per la comunicazione dell'evento.

La GAM ha compiti di selezione degli artisti su 2 proposte per ciascuna galleria
Staff Comune, Assessorato alla Cultura, Dirigente Gianni Bottaio e Funzionario responsabile Antonella Baldi.

Il Teatro Regio ha curato l'allestimento.

Natura giuridica e ente di gestione

Ente pubblico, Settore Eventi Culturali della Città di Torino.

BIG

La rassegna nasce a seguito dell'esperienza che, nel 1997, vede Torino sede della *Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo*.

BIG ha la sua prima edizione nel 2000 e nasce dalla volontà di creare nella città un appuntamento fisso per la creatività giovanile a livello internazionale, rafforzando con un nuovo evento il posizionamento di Torino a principale polo del contemporaneo in Italia e il suo ruolo di interlocutore attivo a livello europeo. *BIG* mantiene, della rassegna ospitata nel 1997, l'orientamento rivolto alla creatività giovanile (con una soglia di età che si alza dai 30 anni ai 35), sottolineato dalla dicitura *Biennale Internazionale di Creatività Giovanile*, quale esito coerente di una politica comunale indirizzata, da circa un ventennio, alla valorizzazione e al sostegno con ottica professionalizzante delle ricerche dei giovani (cfr. *GAI, Nuovi Arrivi, Proposte*). Della *Biennale del Mediterraneo* viene riproposta anche l'impostazione multidisciplinare, affidata alla cura di professionisti incaricati per le singole sezioni, che spaziano dalle Arti Visive alla Gastronomia, passando da Moda, Fumetto, Cinema, Scrittura, Musica, ecc.

La dislocazione spaziale delle due edizioni segue l'intento di «creare un laboratorio diffuso che coinvolga tutta la città» (L. Ractlif, cat. *BIG Torino* 2000, p. 13) attraverso la «scoperta e rivitalizzazione di spazi metropolitani d'eccezione», che dall'area della Cavallerizza si allargano ad aree post-industriali dismesse come l'ex-Ceat, sede organizzativa e cuore della biennale del 2000 (cfr. «*BIG News*» 1, supplemento di «*Informa Giovani*», nov-dic 1999). Nel 2002 la rassegna è più concentrata nell'area del centro storico compresa tra Porta Palazzo e i Murazzi del Po, con centro focale nella Cavallerizza dove è attivato un forum permanente di discussione e incontro con gli artisti e con operatori del settore. A caratterizzare l'evento del 2000 è la presenza di un paese ospite come la Cina, già protagonista l'anno precedente della *Biennale veneziana*, e assunto a manifesto dell'apertura extraeuropea della rassegna. L'edizione successiva sostituisce al concetto di paese ospite la scelta di Internet quale territorio globale, spazio di confronto e scambio senza confini e nuova frontiera dei linguaggi artistici. Con l'edizione del 2002, rinominata *Biennale Internazionale Arte Giovane*, l'articolazione multidisciplinare trova una maggiore unità nella direzione artistica affidata a Michelangelo Pistoletto e nella tematica complessiva che, con il titolo *BIG SOCIAL GAME*, assume a piattaforma comune il rapporto tra ricerca artistica e problematica sociale, favorendo progetti e interventi realizzati in stretta relazione e con il coinvolgimento del contesto urbano. Un fattore da evidenziare è che la maggior parte delle opere esposte sono state prodotte da *BIG* e realizzate a Torino, con il coinvolgimento di soggetti pubblici, associazioni e privati operanti nel territorio.

Programmazione

Biennale.

Produzione

Promossa dal Comitato Organizzatore BIG formato dai tre Enti pubblici (Comune, Provincia, Regione), ha come principali sponsor la Compagnia di San Paolo, la Fondazione CRT, e la Fiat. I maggiori sostenitori del 2000 sono Italgas e Toro Assicura- zioni, e nel 2002 Noicom e Metis.

Esportazione / Importazione

Nell'edizione 2000, nei diversi settori disciplinari, sono coinvolti complessivamente 500 artisti provenienti da 36 paesi. Nei settori differenziati, ma riconducibili a un'area comune, delle Arti visive, della Comunicazione e Nuovi Media, e degli Interventi metropolitani, gli italiani sono in tutto 6, tra i quali i torinesi Botto&Bruno e Paolo Grassino. Destinata a un più ampio coinvolgimento degli artisti locali la sezione Off, con numerosi eventi dislocati nell'area cittadina. Una selezione della sezione Off confluisce in una mostra allestita a Caraglio nell'ambito di *BIG BANG*, estensione di *BIG 2000* a comuni della provincia e della regione.

Nell'edizione 2002, su un totale di 75 presenze tra artisti e collettivi della sezione Arti Visive, cui si aggiungono 16 autori di progetti su Web, 8 sono italiani e tra questi, i torinesi Paolo Grassino, Pietra Pistoletto, Raffaella Spagna, Massimo Di Nonno e Annamaria Ferrero (questi ultimi con un progetto di coinvolgimento degli abitanti residenti nel complesso della Cavallerizza, prodotto dalla Fondazione Adriano Olivetti di Roma, dove il progetto viene in seguito presentato ed esposto con la curatela del gruppo a.titolo).

Consumo

I dati relativi al pubblico (cfr. www.bigtorino.net) nell'edizione del 2000 (7 aprile-7 maggio), riportano 19 mila ingressi alla Cavallerizza Reale, e 25 mila presenze alle rassegne musicali e agli spettacoli di teatro e di danza svoltisi nei teatri e nei locali cittadini. Per quanto riguarda la risposta locale, un dato significativo è la partecipazione alla festa organizzata per celebrare l'evento, con 150 mila presenze, cui si affiancano i 250 mila visitatori del sito Web. La rassegna *BIG BANG*, dislocata in venti località tra area provinciale e regionale, ha coinvolto quasi 10 mila persone, mentre le iniziative di Onda BIG hanno visto un afflusso di pubblico pari a 46 mila presenze. Circa 17 mila i visitatori di locali e associazioni torinesi coinvolte nella sezione Off. Il coinvolgimento delle scuole (*Big Torino Scuole*), mediante un progetto di laborato-

ri didattici aperti a scuole di ogni ordine e grado, con sede in alcuni spazi del Lingotto per la prima edizione, ha registrato in nove giorni di attività la presenza di 33 mila studenti.

Per l'edizione del 2002 i dati sul pubblico stimati dall'organizzazione corrispondono a 65 mila presenze complessive (cfr. S. Coni, *Relazione annuale 2002* Osservatorio Culturale del Piemonte, cap. 1.3).

Staff

L'Ufficio organizzativo, nominato dall'Assemblea, è formato da personale dipendente del Comune di Torino e da tecnici ed esperti del settore. È diretto da Luigi Ractlif, membro del Comitato Organizzativo BIG. Ne fanno parte Fulvio Spada (amministrazione), Patrizia Rossello (Relazioni Esterne e Istituzionali), Afrodite Oikonomidou (Relazioni Internazionali), Paolo Vinci (logistica), Marco Ciari (progetti musicali e telematici), Renato Forno (affari generali), Chiara Bobbio (comunicazione e relazioni stampa), Santina Schimmenti e Marina Gualtieri (segreteria generale), Mario Carlino e Saverio Gammarano (servizi generali). Per ciascuna edizione lo staff si allarga a collaboratori e consulenti nominati appositamente.

Natura giuridica

Comitato Organizzatore BIG è una struttura giuridica non a scopo di lucro, già creata con deliberazione del Consiglio Comunale del 13 febbraio 1996 (mecc. 9600615/50) come Comitato Organizzatore della Biennale Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Nel 1998, con deliberazione della Giunta Comunale del 7 aprile, viene approvata l'organizzazione della prima edizione della *Biennale Internazionale Giovani* e confermata dagli enti promotori (Comune, Provincia e Regione) la formula giuridica del comitato, con alcune variazioni. Il Comitato è presieduto dal sindaco ed è composto dai tre enti pubblici quali membri promotori (gli assessori con delega alla cultura dei tre enti hanno anche l'incarico di vicepresidenza), dal comitato artistico (nominato dall'Assemblea, in carica per circa due anni e presieduto dal Presidente del Comitato) e da membri effettivi costituiti da soggetti pubblici o privati che «contribuiscono alla realizzazione di ogni edizione della manifestazione per un valore non inferiore a Lit. 300.000.000». Nelle due edizioni non figurano soggetti esterni ai settori culturali dei tre enti. Il Comitato ha la finalità di promuovere la collaborazione di soggetti pubblici e privati per realizzare e gestire l'evento. Il suo ruolo è di svolgere a tale fine tutte le attività necessarie in campo promozionale, progettuale e organizzativo, economico e finanziario. Il Comitato artistico è composto da 5 a 9 esperti e personalità del mondo dell'arte, della cultura e dello spettacolo. (art. 3

“nuovo”, deliberazione del Consiglio Comunale, 98 07330/50, 8 febbraio 1999).

Ente di gestione

Comitato Organizzatore BIG.

Centro Documentazione Arti Visive – Città di Torino

Rassegne e iniziative promosse: Nuovi Arrivi, Arte al Muro – Farsi Spazio.

L'Archivio dei giovani artisti nasce nel 1981, su iniziativa degli Assessorati alla Gioventù e alla Cultura del Comune di Torino, con l'intento di promuovere in chiave professionale l'attività artistica giovanile, facilitando i rapporti tra arte emergente e mercato. Un convenzione con la Regione comporta alla fine degli anni Ottanta un'estensione degli aderenti a tutto il territorio piemontese, sebbene più della metà degli operatori censiti sia residente nell'area torinese. Nel 1989, a seguito di contatti, collaborazioni e accordi con altri comuni italiani, 12 città stabiliscono una prima rete del Circuito Giovani Artisti italiani, destinata ad allargarsi a 40 comuni nel 1997, anno in cui si costituisce a Torino, dove ha sede la presidenza e la segreteria nazionale, l'associazione per il Circuito Giovani Artisti Italiani (GAI), un ente autonomo presieduto ogni 3 anni dagli assessori alla cultura delle città coinvolte.

Oltre a promuovere eventi espositivi, alcuni dei quali con circuitazione nazionale, il GAI offre informazioni su borse di studio, progetti e bandi attraverso una Newsletter inviata via e.mail e consultabile nel sito.

Accanto al Centro Documentazione Arti Visive è attiva la Mediateca del Cinema Italiano Indipendente, il Progetto Musica (confluito nel sito musicainpiemonte, con aggiornamento on line attraverso il rapporto tra musicisti, operatori del settore e comitato redattori), con il risultato di una banca dati multidisciplinare che comprende attualmente più di 6mila schede di artisti che operano in Piemonte con obiettivi professionali.

Progetti di ampliamento

È in corso il lavoro di informatizzazione della documentazione fotografica sulle arti visive, attualmente consultabile per gli operatori del settore su appuntamento e in forma cartacea. Il progetto di traduzione on line dell'archivio comprende la messa a punto di un sistema condivisibile da tutte le sedi italiane del circuito GAI, non ancora compiutamente definito.

Tra gli obiettivi futuri anche quello di ampliare l'offerta di servizi della sede del GAI, affiancando all'informazione un servizio di formazione-orientamento professionali (consulenza di critici per la creazione del book di presentazione, appuntamenti con

critici per visione e commento del lavoro, per contatti con gallerie e curatori, per supporto alla redazione di progetti di ricerca, ...).

È in attuazione un viaggio online in 12 città degli artisti, curato da Teknimedia.

Nuovi Arrivi. Giovani Artisti a Torino

Nasce nel 1995 come ripresa della rassegna *Giovani Artisti a Torino*, che si svolse dal 1982 al 1988 agli Antichi Chiostri di via Garibaldi. Articolata in una serie di mostre collettive (Gallerie di proposta) la rassegna era promossa dagli assessorati per la Cultura e alla Gioventù del Comune di Torino, in collaborazione con l'Accademia Albertina, e si avvaleva di un comitato di selezione composto da alcuni docenti dell'Accademia e da Marco Rosci dell'Università degli Studi di Torino.

Con sede alla Galleria San Filippo, *Nuovi Arrivi* funziona in modo analogo attraverso la selezione degli artisti censiti nella banca dati del Centro di Documentazione, affidata a critici operanti sul territorio. Si affianca all'iniziativa Proposte, promossa dalla Regione Piemonte, di cui condivide la cadenza annuale, la sede, gli obiettivi e gli utenti.

Rispetto alla precedente rassegna, *Nuovi Arrivi* si avvale di una commissione più articolata dal punto di vista generazionale e per esperienza professionale, che contribuisce anche ad aumentare il numero di aderenti all'archivio, garantendo un ampio monitoraggio dei più promettenti autori della ricerca giovanile.

Nel 2000, con il passaggio dalla formula plurale della commissione alla curatela individuale, la mostra assume maggiore coerenza progettuale e si connota, fino al 2002, per l'attenzione al dialogo e alla contaminazione tra diversi linguaggi espressivi (dalla musica live, alla performance, alla sfilata di moda).

A partire dal 2003 *Nuovi Arrivi* si affianca al progetto Farsi Spazio, confluenndo nel medesimo catalogo. Tuttavia è solo con l'edizione in programma per ottobre/novembre 2004 che le due iniziative assumono un carattere unitario.

Farsi Spazio

Nasce nel 2001 e subentra, sostituendosi, al progetto *Arte al Muro. Giovani Artisti per luoghi non comuni* destinato a «portare l'arte in spazi che abitualmente non rientrano nei percorsi espositivi della città» (L. Ractlif, P. Rossello, manifesto pieghevole *Arte al Muro*, Torino 18 nov. 1999-18 mar. 2000). *Arte al muro* era iniziata quattro anni prima come allestimento a carattere periodico, negli uffici del Centro Documentazione Arti Visive, dell'opera di un'artista iscritto alla banca dati. Dopo una mostra collettiva di 31 artisti inaugurata nel 1998 nella sede organizzativa di *BIG* (via Maria Vittoria), l'iniziativa si sviluppa nel 1999 estendendosi a numerosi luoghi pubblici (in tutto 25,

dalla stazione di Porta Nuova alla Fiat, dal Museo Egizio all'Ospedale Mauriziano, ecc...) con il coinvolgimento di artisti italiani e stranieri che operano regolarmente o che hanno transitato sul territorio.

Diventata *Farsi Spazio* nel 2001, l'iniziativa mantiene un'impostazione analoga fino all'edizione del 2003, in cui oltre a ridursi a 3 il numero di artisti coinvolti, gli interventi vengono realizzati con un contributo produttivo dell'ente e assumono un carattere site specific, svolgendosi, in quella edizione, in diverse strutture ospedaliere presenti sul territorio urbano, mentre per l'edizione di ottobre/novembre 2004 saranno coinvolte dieci scuole di differente ordine e grado.

Entrambi i progetti, rivolti ad artisti spesso già presentati nell'ambito di *Nuovi Arrivi*, documentano la crescente offerta di occasioni d'arte al di fuori delle gallerie e dei musei. Al tempo stesso rispecchiano la necessità di ridefinire le politiche di promozione dei giovani, attraverso azioni che alternino alle nuove proposte, occasioni ulteriori di visibilità e di contributo alla ricerca per gli "attori intermedi", già avviati a un percorso professionale.

Programmazione

A lungo termine.

Produzione

A cura dell' Assessorato alle Risorse e allo Sviluppo della Cultura della Città di Torino, con il contributo dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte. A partire dal 2000 aumenta l'investimento sulla mostra *Nuovi Arrivi*, con lo stanziamento per ciascun artista di un budget destinato alla produzione dell'opera.

Staff

Ufficio Promozione della Creatività Giovanile-Centro Documentazione Arti Visive della Città di Torino.

Il responsabile del progetto è Luigi Ractlif.

L'organizzazione è curata da Patrizia Rossello (coordinamento mostra e redazione catalogo), Paolo Vinci (logistica), Chiara Bobbio (comunicazione e promozione), Renato Forno (amministrazione), Marco Ciari (banca dati archivio giovani artisti).

Per *Nuovi Arrivi*, fino al 2000 la commissione selezionatrice era formata da Tiziana Conti, Ivana Mulatero, Riccardo Passoni, Luisa Perlo, Maria Teresa Roberto e Franco Torriani.

Nel 2000 e 2001 da Francesco Bernardelli, affiancato nel 2002 da Dario Salani.

Nel 2003 da Guido Curto, affiancato nel 2004 da Gian Alberto Farinella, e da

Francesca Persano e Norma Mangione in qualità di assistent curator.

Per *Arte al Muro*, Nell'edizione del 1999 la direzione artistica è affidata a Riccardo Passoni, nel 2000 a Maria Teresa Roberto, nel 2001, rinominata *Farsi Spazio*, la rassegna vede come direttore artistico Francesco Bernardelli, cui subentra Guido Curto nelle edizioni 2003 e 2004.

Consumo

A ingresso libero, la mostra *Nuovi Arrivi* non prevede lo sbigliettamento e non sono state previste altre forme di monitoraggio relative al pubblico. Il bacino di utenza è locale, estendendosi a una potenziale percentuale di presenze nazionali nelle edizioni inaugurate in concomitanza con la *Fiera Artissima*.

Natura giuridica e ente di gestione

Ente pubblico, Ufficio Promozione della Creatività Giovanile-Centro Documentazione Arti Visive, Divisione Servizi Culturali della Città di Torino.

Progetti di ampliamento

Con l'assegnazione della Galleria di San Filippo a sede del MAAO, Museo Arti Applicate Oggi, l'edizione del 2004, che coincide con il decennale della rassegna, si svolgerà presso l'Accademia Albertina di Belle Arti. Qui verrà allestita una mostra collettiva di dieci artisti già affermati (*Antologia/Paesaggi e ritratti della contemporaneità*) a confronto con i giovani selezionati per *Nuovi Arrivi (L'Io e l'altrove)*. Presso scuole elementari e medie, istituti e scuole superiori e al Conservatorio, saranno collocati gli interventi site-specific dell'iniziativa complementare *Farsi Spazio*, cui sono chiamati a partecipare i dieci artisti presentati nella mostra collettiva.

Gemine Muse

È un progetto nato a Padova nel 2001 (su iniziativa dell'Assessorato alla Cultura e alle Politiche Giovanili) ed esteso al circuito nazionale GAI e al CIDAC (Associazione delle Città d'Arte e Cultura), con la collaborazione del DARC – Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee, Centro Nazionale per le Arti Contemporanee del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Si svolge contemporaneamente in diverse città del circuito GAI e ha come obiettivo quello di mettere in relazione la tradizione artistica italiana con la ricerca degli artisti esordienti, i quali vengono invitati a realizzare ed esporre un lavoro in relazione a opere o ambienti presenti nei musei che partecipano all'iniziativa. Oltre a promuovere la ricerca giovanile, la rassegna sperimenta una nuova rete di spazi che intendono aprirsi alla ricerca

dei linguaggi contemporanei e, con essi, stimolare l'attenzione di un nuovo pubblico. «Uno degli obiettivi principali dell'Associazione è quello di coniugare patrimonio culturale e arte contemporanea – dichiara Ledo Prato, Segretario Generale del CIDAC – per questo le Città d'arte storiche aderenti al progetto sono impegnate non soltanto nella valorizzazione dei beni culturali, ma soprattutto nell'investimento di notevoli risorse per l'arte contemporanea».

Nel 2002-2003 (30 nov '02 - 2 feb '03) la rassegna si è svolta, per quanto riguarda la città di Torino, a Palazzo Reale, mentre nell'edizione successiva (8 nov '03 - 11 gen '04) la sede torinese è stata il Museo di Antichità (gli altri siti piemontesi: Museo del Territorio Biellese, Cripta e Museo di Sant'Anastasio di Asti, Teatro Coccia di Novara).

Nel 2004, oltre a un progetto speciale a concorso per il Castello di Racconigi (cfr. progetti di ampliamento), l'iniziativa si svolge in musei di città straniere, e prevede la circuitazione degli artisti tra Torino e Praga (artista invitata: Elisa Sighicelli).

Staff

Ufficio Creatività e Innovazione della Città di Torino.

Sono curatori, nel 2002 Olga Gambari, nel 2003 Guido Curto (per gli altri siti piemontesi: Olga Gambari, Giulio Lucente, Elisabetta Dellavalle).

Produzione

GAI – Associazione Circuito Giovani Artisti Italiani, CIDAC – Associazione delle Città Italiane d'Arte e Cultura, con la partecipazione della DARC – Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanee del Ministero per i Beni e le Attività Culturali Comune di Torino – Ufficio Creatività e Innovazione, in collaborazione con la Regione Piemonte.

Importazione/esportazione

Nelle prime due edizioni gli artisti chiamati a intervenire a Palazzo Reale e al Museo di Antichità sono tutti torinesi, mentre per il progetto a concorso dell'edizione 2004, è stato selezionato il gruppo LP di Milano.

Progetti di ampliamento

L'edizione 2004 vede un allargamento all'Europa con il coinvolgimento di otto paesi oltre all'Italia e l'avvio di scambi tra gli artisti. A Torino, gemellata con Praga dove invierà due artiste, avrà luogo un progetto speciale presso il Castello di Racconigi, dove sono in corso attività rivolte al pubblico messe a punto in collaborazione con

HoldenArt sul tema «percorsi dell'assenza». In questo contesto *Gemine Muse 2004* ha bandito un concorso nazionale per la creazione della «Casa del pescatore», un luogo scomparso che figurava storicamente nella geografia del parco. L'opera, a carattere permanente, verrà collocata nel Parco Reale del Castello, nell'isola che affaccia sul Lago Muscari. I vincitori del progetto sono Lorenza Boisi e Paolo Fazio del gruppo artistico LP – Long Playing di Milano (cfr. comunicato stampa, 6 agosto 2004).

La «Casa del pescatore» è un progetto promosso da Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio del Piemonte e del Castello di Racconigi, in collaborazione con Regione Piemonte, Città di Torino, GAI, HoldenArt, Fondazioni CRT e CRC.

Movin'up

Il progetto, nato nel 1999 e promosso dal GAI – Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani, in collaborazione con la DARC – Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ha permesso di sostenere, nelle sue prime cinque edizioni, 249 su 595 progetti presentati, per un totale di 410 artisti.

Finalizzato al sostegno della mobilità degli artisti che avessero progetti di ricerca ed esposizione all'estero, si propone di favorire la partecipazione di giovani creativi a programmi di formazione, workshop, stage organizzati da istituzioni estere che offrano reali opportunità di crescita artistica e professionale; promuovere il lavoro degli artisti italiani in ambito internazionale attraverso occasioni di visibilità e di rappresentazione della loro attività; supportare la produzione dei progetti più interessanti dal punto di vista dell'innovazione e della multidisciplinarietà, dando impulso alla circuitazione della ricerca artistica nazionale nel mondo.

Proposte

Rassegna espositiva promossa e organizzata dall'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte, nata nel 1988 con sede a Palazzo della Giunta Regionale.

L'iniziativa, a cadenza annuale, svolge un ruolo importante nella promozione della ricerca artistica della nuova generazione di artisti piemontesi, affiancandosi dal 1995 a *Nuovi Arrivi*.

Il programma cambia a partire dal 2000, quando all'obiettivo di promozione si aggiunge quello formativo. Agli artisti selezionati tramite bando (e con preferenza per aderenza a tematiche di ricerca di volta in volta indicate dalla commissione) viene offerta la possibilità di frequentare un workshop con un artista di chiara fama, con il quale impostare il progetto dell'opera da esporre nella mostra finale. Nel triennio

2000-2002 vengono inoltre organizzati cicli di conferenze aperte al pubblico e a carattere multidisciplinare, destinate ad approfondire temi della cultura contemporanea fortemente presenti nella ricerca artistica.

Programmazione

A lungo termine.

Produzione

A cura della Regione Piemonte. Nel periodo dal 1999 al 2003 l'investimento dell'ente subisce un sensibile incremento, in parte dovuto all'ampliamento del programma e in parte al crescente ricorso a linguaggi installativi o legati alle nuove tecnologie, che richiedono maggiori spese di allestimento (facendo in taluni casi coincidere questa voce con la produzione dell'opera) e la necessità di avvalersi della consulenza di tecnici e dell'affitto delle strumentazioni.

Esportazione / Importazione

Con l'edizione del 1999 subisce un'interruzione l'iniziativa di circuitazione e scambio tra artisti piemontesi e di altre città italiane o straniere, promossa dalla Regione Piemonte in collaborazione, di volta in volta, con istituzioni o enti pubblici nazionali o internazionali. Avviata nel 1991 con la Regione Emilia Romagna (Proposte Emilia-Piemonte), proseguita nel 1992 con la mostra di artisti piemontesi nella città di Sassari, nel 1996 l'iniziativa assume la dicitura *Proposte/Scambio* e si allarga oltre i confini nazionali, nelle tre città di Tirana, Bucarest e Praga, dove espongono un gruppo di artisti piemontesi già presentati nella rassegna e da dove provengono, su selezione dell'ente e/o istituzione partner, gli artisti ospiti a Torino. Nel 1999 *Proposte/Scambio* si svolge tra Torino e Minsk, nella Bielorussia.

Consumo

A ingresso libero, la mostra non prevede lo sbigliettamento e non sono state previste altre forme di monitoraggio relative al pubblico. Il bacino di utenza è locale e, come nel caso di *Nuovi Arrivi*, qualora inaugurata in concomitanza con *Artissima*, la mostra ha goduto di un potenziale pubblico nazionale.

Staff

Coincide con il Settore Promozione Attività Culturali della Regione Piemonte (dirigente Marilena Damberto) e con il comitato scientifico di curatori e critici d'arte da esso nominato con carica triennale. Nel biennio 1999 - 2000 l'organizzazione-segrete-

ria coinvolge 4 e poi 5 persone (Beppe Calopresti, Marianna Policastro, Alessandra Santise, Patrizia Moffa e, dal 2000 Vincenzo Lecchi, sostituito nel 2001 da Silvana Morino). Fino al 2001 ci sono due responsabili per l'allestimento (Marisa Coppiano e Luciana Rossetti), riducendosi alla sola Luciana Rossetti a partire dall'edizione successiva.

Dal 1999 al 2003 si sono succeduti 3 comitati scientifici: nel 1999 c'è ultima edizione a cura di Vittoria Coen, Denis Curti e Guido Curto; 2000-2002 la rassegna è curata dalla associazione a.titolo (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo); nel 2003 la cura è di Francesco Bernardelli, Emanuela De Cecco e Olga Gambari.

Natura giuridica

Ente pubblico, Settore Promozione Attività Culturali dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte.

Ente di gestione

Ente pubblico, Settore Promozione Attività Culturali dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte.

Progetti di ampliamento

Con l'assegnazione della Galleria di San Filippo, sede della rassegna fino al 2003, al MAAO, Museo Arti Applicate Oggi, l'edizione del 2004 avrà luogo presso la Sala Bolaffi, già adibita ad attività espositive della Regione Piemonte dedicate ai maestri dell'arte piemontese. Tale ubicazione è considerata temporanea, sebbene non sia ancora stata individuata una sede più idonea al carattere dell'iniziativa. Invariata rimane la sede del workshop, realizzato presso Palazzo Cavour.

Premio ArteGiovane Torino Incontra...l'Arte: una porta per Torino

Nato nel 1997 su iniziativa dell'associazione di collezionisti torinesi ArteGiovane in collaborazione con il Centro Congressi Torino Incontra della Camera di Commercio di Torino, coniuga la promozione della ricerca delle nuove generazioni di artisti italiani con l'intenzione di estendere l'arte al di fuori dei consueti spazi espositivi, attraverso installazioni a carattere temporaneo collocate in diversi luoghi della vita urbana. Il tema della porta ha coinciso di volta in volta con i principali ingressi alla città – quali l'aeroporto e la stazione di Porta Nuova – o con luoghi d'accesso più metaforici come l'Università e il cortile del Rettorato, il Teatro Regio, il Sermig (Servizio Missionario Giovani), l'Anagrafe, intesi come contesti di incontro tra le istituzioni e

la cittadinanza.

Le opere vincitrici sono state concesse in comodato alla GAM, mentre i bozzetti sono archiviati presso il Centro Congressi Torino Incontra.

Fino al 2000 la partecipazione degli artisti, estesa a tutto il territorio nazionale, avveniva con il coinvolgimento delle gallerie d'arte contemporanea, ciascuna della quali invitata a presentare un artista alla commissione selezionatrice presieduta dal direttore della GAM Pier Giovanni Castagnoli. A partire dalla quinta edizione (2001), la candidatura viene affidata a quindici critici selezionati dalla giuria e invitati a presentare ciascuno quattro artisti.

Con l'edizione del 2002 il progetto subisce un cambiamento sostanziale, ponendosi in relazione con i progetti di ridisegno urbano lungo l'asse della nuova linea 4 dell'ATM, e passando quindi dall'installazione temporanea alla collocazione permanente di opere concepite per lo spazio pubblico.

Programmazione

Medio – lungo termine.

Produzione

Camera di Commercio di Torino; Compagnia di San Paolo; Fondazione CRT. Il premio attualmente prevede lo stanziamento di 15.000 euro per il vincitore, cui deve aggiungersi il costo di realizzazione/installazione dell'opera fino ad un massimo di 45mila euro, per un budget totale del concorso pari a 90 mila euro, compresi catalogo, comunicazione, organizzazione, relazioni con il quartiere.

Importazione / Esportazione

L'iniziativa, a carattere nazionale, guadagna nel corso delle prime quattro edizioni un crescente interesse documentato dall'aumento dei candidati dai 60 del 1997 ai 126 del 2000. Nelle prime tre edizioni i vincitori sono artisti torinesi (Enrica Borghi, Botto& Bruno, Marco De Luca), mentre a partire dalla quarta si registra una maggiore partecipazione di artisti italiani, confermata dai premi assegnati a Piero Golia (2000), Loris Cecchini (2001) e, nell'edizione 2002-2003, ex equo a Patrick Tuttofuoco e al collettivo di architetti Nicole_fvr (for visual research) di Roma, questi ultimi selezionati per la realizzazione dell'opera *Round Blair* che verrà installata in modo permanente come la prima di quattro opere che verranno collocate lungo le quattro piazze attraversate dalla Linea 4.

Staff

La segreteria organizzativa ha avuto sede fino al 2003 presso Stilema, coinvolgendo Anna Gilardi e Simona Sommaruga – cui subentra nel 2001 Patrizia Zanello – per la supervisione e coordinamento dell’iniziativa (contatti con l’artista, coordinamento editoriale per il catalogo, ufficio stampa). Dal 2004 l’associazione si avvale della collaborazione organizzativa di Teknimedia, una società di giovani professionisti attivi nel campo della comunicazione e dell’editoria.

Natura giuridica

Associazione culturale non a fine di lucro.

Progetti di ampliamento

Dal 2005 il premio verrà gestito in collaborazione con la nuova associazione ArteGiovane Milano, diventando Torino e Milano Incontrano l’arte con il sostegno delle Camere di Commercio delle due città. È in corso la messa a punto del programma, che prevede una giuria unica con bando differenziato per la realizzazione delle opere nelle due città (a carattere temporaneo a Milano e permanente a Torino). A Torino l’opera verrà ideata per essere collocata nella rotonda di corso Giulio Cesare, una delle quattro aree attraversate dalla nuova Linea 4 dell’ATM, individuate in fase di progettazione architettonica e arredo urbano. Si configura con questa e altre iniziative promosse dall’associazione (estensione a Milano della rassegna *Video.it*; prossima pubblicazione di una guida sugli spazi espositivi delle due città dedicati al contemporaneo, sia pubblici che privati, edito da Teknimedia) il tentativo di creare una sinergia tra le due città per la creazione di un polo italiano che possa posizionarsi con efficacia interlocutoria nella geografia internazionale del sistema arte contemporanea.

Progetto Opere d’Arte Contemporanea sul Passante Ferroviario

È un progetto di committenza pubblica di opere d’arte nato in relazione a un grande intervento urbano previsto dal nuovo Piano Regolatore e affidato allo Studio Gregotti, finalizzato alla copertura del Passante ferroviario, lungo un’asse di circa tre chilometri compreso tra corso Vittorio Emanuele II e corso Turati. Nell’ambito del ridisegno della nuova area in superficie il la Città di Torino affida nel 1995 a Rudi Fuchs, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam e già direttore del Castello di Rivoli, l’elaborazione di un progetto preliminare per l’inserimento di opere d’arte nell’area recuperata, al fine di trasformarla in un percorso di sculture a cielo aperto. Nel 1996 si apre una nuova fase, con un secondo incarico per la direzione artistica affida-

to a Rudi Fuchs e per la curatela a Cristina Mundici, destinata all'elaborazione del progetto definitivo e culminata nel 1998 con la mostra allestita alla GAM (19 marzo – 25 aprile 1998) dei progetti elaborati dagli undici artisti selezionati (Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Mario Merz, Per Kirkeby, Gilberto Zorio, Ulrich Ruckriem, Giulio Paolini, Giovanni Anselmo, Luigi Mainolfi, Walter Pichler).

Nel novembre 2000 vengono inaugurate le prime due opere: la *Igloo Fontana* di Mario Merz e la *Percorso Giardino* di Giuseppe Penone, mentre entro la fine del 2004 è prevista la conclusione dei lavori per la realizzazione dell'opera di Per Kirkeby in largo Orbassano.

Produzione

Settore Infrastrutture della Città di Torino.

Ente giuridico

Settore Infrastrutture della Città di Torino.

Progetti di ampliamento

Oltre alla possibile revisione di alcuni progetti, per ragioni di invecchiamento del progetto o modifica del contesto d'intervento, sono previste ulteriori dieci opere di cui non sono ancora stati selezionati gli autori.

B. Le gallerie e gli artisti

Giorgina Bertolino

I dati relativi all'andamento anagrafico di questa sezione sono stati dedotti a seguito della compilazione di un regesto cronologico riguardante l'attività espositiva delle gallerie torinesi d'arte contemporanea, nelle sei stagioni espositive comprese tra il 1999 e il 2004 in corso. I dati sono stati reperiti attraverso la consultazione dei comunicati stampa delle singole gallerie, dell'*Agenda arte* curata da Lisa Parola per il settimanale «Torino Sette» della «Stampa», dei siti internet delle singole gallerie e del mensile «Artshow.it.Guida a mostre e musei».

Alla voce «principali collaborazioni» risulta una selezione di mostre, progetti ed eventi caratterizzati da forme di collaborazione tra gallerie e da collaborazioni tra gallerie e altri enti e sponsor, pubblici o privati, italiani o stranieri. La voce non ha carattere esaustivo ma è intesa soprattutto a segnalare una geografia di rapporti oltre le singole attività.

Quadro sintetico

1999 gallerie 15 - mostre 88 (media annuale per spazio 5,8) - artisti 216

2000 gallerie 17 - mostre 84 (media annuale per spazio 4,9) - artisti 180

2001 gallerie 18 - mostre 90 (media annuale per spazio 5) - artisti 133

2002 gallerie 18 - mostre 89 (media annuale per spazio 4,9) - artisti 140

2003 gallerie 25 - mostre 98 (media annuale per spazio 3,9) - artisti 162

2004 (gennaio-luglio) gallerie 21 - mostre 51 (media annuale per spazio 2,4) - artisti 67

Singole stagioni (gallerie, mostre, artisti, collaborazioni)

1999

15 gallerie di cui 4 nuove aperture e 1 galleria itinerante – 88 mostre (media annuale per spazio 5,8) – 216 artisti

Carbone.to, Es Arte contemporanea, e/static (nuova apertura), In Arco, Caterina Fossati (itinerante), Luigi Franco Arte Contemporanea, Martano, Maze (nuova apertura), Noero (nuova apertura), Peola, Persano, Photo&Co., Studio Recalcati, The Box,

Tonin, Hyperion (nuova apertura).

Principali collaborazioni

Aprile 1999, Hyperion, mostra personale di Basserode, in collaborazione con il Centre Culturel Français, Torino.

Aprile 1999, Giorgio Persano, mostra personale di Jean Pierre Bertrand, concomitante con la personale dell'artista al Centre Culturel Français, Torino.

Aprile 1999, The Box, mostra personale di Mona Hatoum in concomitanza con la personale dell'artista al Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli

Settembre 1999, Maze, mostra collettiva degli artisti Ricci, Favelli, Gorb, in collaborazione con la *Biennale Internazionale di Fotografia*, Torino.

Ottobre 1999, Carbone, Noero, Photo&Co., tripla sede e inaugurazione concomitante della mostra collettiva *Berlin Berlin!* in collaborazione con il Goethe Institut, Torino.

Settembre 1999, Luigi Franco Arte Contemporanea e Fabia Calvasina (Milano), gallerie curatrici di una sala nell'ambito della Biennale Internazionale di Fotografia di Torino, *L'occidente imperfetto*, a cura di D. Curti.

Settembre 1999, Studio Recalcati, mostra di Dimitra Lazaridou e Luisa Raffaelli in collaborazione con la Biennale Internazionale di Fotografia, Torino.

Dicembre 1999, Alberto Peola, mostra collettiva *Lontano da dove?* (con 4 artiste di New York), in collaborazione con Esso Gallery (di Filippo Fossati), New York.

Luigi Franco Arte contemporanea, galleria segnalatrice di Marco De Luca, vincitore del 1° premio della 3^a edizione Premio Torino Incontra...l'Arte, promosso dall'Associazione ArteGiovane, Torino.

2000

17 gallerie di cui 1 nuova apertura, 1 nuova apertura-trasferimento e 3 cambio nome – 84 mostre (media annuale per spazio 4,9) – 180 artisti

Carbone.to, Es Arte contemporanea, e/static, In Arco, Luigi Franco Arte Contemporanea, Martano, Maze (cambio nome dell'associazione Maze Art Gallery) Antonella Nicola (cambio nome dell'associazione Hyperion), Franco Noero, Alberto Peola, Giorgio Persano, Photo&Contemporary (cambio nome della Photo&Co.) Studio Recalcati, Federica Rosso (nuova apertura), The Box, Paolo Tonin, Velan (nuova apertura-trasferimento a Torino dagli ex Lanifici Bona di Carignano).

Principali collaborazioni

Maze, galleria segnalatrice di Piero Golia, vincitore del 1° premio della 4^a edizione Premio Torino Incontra...l'Arte, promosso dall'Associazione ArteGiovane, Torino; Luigi Franco Arte Contemporanea, galleria segnalatrice di Marzia Migliora, finalista della 4^a edizione Premio Torino Incontra...l'Arte promosso dall'Associazione ArteGiovane, Torino.

Giugno 2000, *The Box*, mostra personale di Steven Parreno in collaborazione con la galleria Massimo De Carlo, Milano.

Settembre 2000, Maze, mostra collettiva, *Hallucinating Love Foundation*, a cura di G. Del

Vecchio, con il supporto del Consolato di Svezia e IASPIS (International Artists Studio Program in Sweden).

Novembre 2000, Alberto Peola, mostra collettiva *Amber* (con 4 artiste inglesi), in collaborazione con il British Council, Roma.

2001

Totale 18 gallerie di cui 1 nuova apertura, 1 fusione con nuovo assetto societario e nuova sede e 1 cambio nome – 90 mostre (media annuale per spazio 5) – 133 artisti

41 arte contemporanea (cambio nome della galleria Federica Rosso), Carbone.to, Es, Arte contemporanea, e/static, In Arco, Luigi Franco Arte Contemporanea, Infinito, Ldt. (nuova apertura), Martano, Maze, Antonella Nicola, Franco Noero, Alberto Peola, Giorgio Persano, Photo&Contemporary, Studio Recalcati, The Box&Associati (fusione tra The Box e Caterina Fossati, nuova sede: ampliamento e nuovo assetto societario), Paolo Tonin, Velan.

Principali collaborazioni

Aprile 2001, 15 gallerie (41 arte contemporanea, Carbone.to, Es Arte Contemporanea, Luigi Franco Arte Contemporanea, In Arco, Infinito Ldt., Martano, Maze, Antonella Nicola, Franco Noero, Alberto Peola, Giorgio Persano, Photo&Contemporary, The Box&Associati, Paolo Tonin), su invito dell'Assessore alla Cultura del Città di Torino Fiorenzo Alfieri, del Direttore della GAM Pier Giovanni Castagnoli, e della Direttrice del Castello di Rivoli Ida Giannelli, progettano per il *Novembre arte contemporanea, ManifesTO* un progetto di affissione destinato allo spazio pubblico. Ogni galleria è invitata a presentare il progetto di un artista per un manifesto di 6 x 3 m.

Novembre 2001, *ManifesTO*, 15 gallerie d'arte contemporanea partecipano alla 1^a edizione dell'iniziativa; i manifesti di 15 artisti sono collocati sulle facciate delle 10 Circoscrizioni torinesi e su 5 facciate di palazzi pubblici nel centro cittadino. Nel corso della manifestazione sono organizzati, nelle sedi delle Circoscrizioni, una serie di incontri tra artisti, galleristi e pubblico, coordinati dai critici-giornalisti G. Curto, O. Gambari, L. Parola. Una copia di ciascun manifesto entra a far parte della collezione della GAM di Torino, ente co-finanziatore del progetto.

Gallerie e artisti coinvolti: 41 arte contemporanea: Plinio Martelli; Carbone.to: Laura Viale; Es Arte Contemporanea: Fulvio Di Piazza; Luigi Franco Arte Contemporanea: Marco Vaglieri; In Arco, Daniele Galliano; Infinito Ldt.: Luigi Toccafondo; Martano: Pierluigi Fresia; Maze: Piero Golia; Antonella Nicola: Claude Closki e Maurizio Nannucci; Franco Noero: Maurizio Cannavacciuolo; Alberto Peola: Botto&Bruno; Giorgio Persano: Per Barclay; Photo&Contemporary: Franco Fontana; The Box&Associati: Balletti&Mercandelli; Paolo Tonin: Silvio Tassarollo.

novembre 2001, apertura comune delle gallerie d'arte contemporanea torinesi nell'ambito dell'iniziativa *Saturday Night Fever*, promossa da Artissima, Torino.

2002

18 gallerie – 89 mostre (media annuale per spazio: 4,9) – 140 artisti

41 di arte contemporanea, Carbone.to, Es Arte contemporanea, e/static, In Arco, Luigi Franco Arte Contemporanea, Infinito Ltd. (nuova apertura), Martano, Maze Antonella Nicola, Franco Noero, Alberto Peola, Giorgio Persano, Photo&Contemporary, Studio Recalcati, The Box&Associati, Paolo Tonin, Velan.

Principali collaborazioni

Stagione espositiva dell'Associazione Velan con il contributo della Regione Piemonte e degli sponsor privati, TNT Global Express, Nikon Italia, Yashica Italia, Ras Assicurazioni, Pinerolo.

Marzo 2002, Alberto Peola, mostra personale di Sophy Rickett, in collaborazione con il British Council, Roma.

Aprile 2002, e/static, mostra personale Patrice Carré, in collaborazione con il Centre Culturel Français, Torino.

Luglio 2002, GAM, Torino, rassegna video, *To the Lighthouse*, 15 opere video acquisite dalla GAM (tra le gallerie venditrici: Luigi Franco Arte Contemporanea, Alberto Peola).

Settembre 2002, Photo&Contemporary, mostra personale di Nancy Davenport, in collaborazione con l'Ambasciata del Canada, Roma.

Settembre 2002, inaugurazione comune delle gallerie Carbone.to, Maze, Peola, 41 arte contemporanea, Franco Noero, Guido Costa Project, Photo&Contemporary, The Box&Associati, in concomitanza con l'apertura della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino.

Ottobre 2002, e/static, personale Terry Fox, in collaborazione con il Centre Culturel Français, Torino.

Ottobre 2002, In Arco, mostra personale di Tony Oursler, concomitante con la personale dell'artista allo Studio Raffaelli, Trento.

Viene fondata la TAG (Turin Art Galleries), associazione onlus che riunisce 15 gallerie d'arte contemporanea. Scopo dell'Associazione, nata dall'esperienza collettiva di *ManifesTO*, è la proposta di progetti e consulenze per le istituzioni pubbliche cittadine e regionali e una cooperazione interna per ciò che concerne la comunicazione e l'informazione. Ne fanno parte: 41 Arte Contemporanea; Carbone.To; Es Arte Contemporanea; Luigi Franco Arte Contemporanea; In Arco; Infinito Ltd.; Martano; Maze; Antonella Nicola; Franco Noero; Alberto Peola; Giorgio Persano; Photo&Contemporary; The Box Associati; Paolo Tonin; Tucci Russo.

Novembre 2002, *ManifesTO*, 30 manifesti; 17 gallerie d'arte contemporanea partecipano alla 2^a edizione dell'iniziativa; vengono riproposti alcuni manifesti dell'edizione 2001-02; sono incluse nell'iniziativa 7 gallerie d'arte moderna.

gallerie e artisti coinvolti: Es Arte Contemporanea: Fulvio Di Piazza, edizione 2001-02, Paolo Leonardo; Martano: Mauro Ghiglione; Alberto Peola: Botto&Bruno, edizione 2001-02; Thorsten Kirchoff; Giorgio Persano: Per Barclay, edizione 2001-02, Paolo Grassino; Carbone.to: Francesco Lauletta; The Box&Associati: Nicus Lucà; Luigi Franco Arte Contemporanea: Nicola Pellegrini; 41 arte contemporanea: Plinio Martelli, edizione 2001-02, Bartolomeo Migliore; Infinito Ltd.: Andrea Massaioli; Photo&Contemporary: Pierluigi

Meneghello, Tucci Russo: Paolo Piscitelli; Paolo Tonin: Silvano Tessarollo, edizione 2001-02, Brandy Eve Allen; In Arco: Stefano Arienti; Marco Noire: Zwelethu Mthethwa; Maze: Henrik Plenge Jakobsen; Antonella Nicola: Sara Rossi; Franco Noero: Costa Vece.
Novembre 2002, apertura comune delle gallerie d'arte contemporanea torinesi nell'ambito dell'iniziativa *Saturday Night Fever*, promossa da Artissima (6-9.11.2002).

2003

25 gallerie di cui 4 chiusure, 7 nuove aperture (5 nuove aperture; 2 nuove aperture-trasferimento) 1 cambio sede e 1 fusione con doppia sede – 98 mostre (media annuale per spazio 3,9) – 162 artisti

41 arte contemporanea, Carbone.to, Guido Costa project (nuova apertura), Es Arte contemporanea, e/static, Luigi Franco Arte Contemporanea (chiusura), Gas Art Gallery (nuova apertura), In Arco, Infinito Ltd. (chiusura), Lindig in Paludetto arte contemporanea vetrina (nuova apertura; doppia sede: Torino/ Nürnberg), Martano, Maze , Nicola Fornello (fusione della galleria Nicola di Torino con la Fornello di Prato; doppia sede Torino/Prato), Franco Noero (nuova sede: ampliamento; la prima sede funziona come project room), Alberto Peola, Giorgio Persano, Photo&Contemporary, Studio Recalcati (chiusura; la sede passa a Vitamin), Franco Soffiantino Arte Contemporanea (nuova apertura-trasferimento; evoluzione della Borromini Arte di Ozzano Monferrato, AL), Sonia Rosso (nuova apertura-trasferimento dalla sede di Pordenone), The Box&Associati (chiusura), The Box (apertura con nuovo assetto societario), Paolo Tonin (cambio sede), Velan, Vitamin (nuova apertura).

Principali collaborazioni

Giugno 2003, la Luigi Franco Arte Contemporanea allestisce una *project-room* di Emilio Fantin in concomitanza con l'installazione dell'artista alla Fondazione Palazzo Bricherasio di Torino, nell'ambito della rassegna *OutSide*, a cura di G. Curto.

Settembre 2003, inaugurazione comune delle gallerie Carbone.to, Maze, Peola, 41 arte contemporanea, Franco Noero, Guido Costa Project, Photo&Contemporary, The Box&Associati.
Novembre 2003, *ManifesTO*, 30 manifesti; 17 gallerie d'arte contemporanea partecipano alla 3^a edizione dell'iniziativa; vengono riproposti alcuni manifesti delle edizioni 2001-02 e 2002-03; sono incluse nell'iniziativa 7 gallerie d'arte moderna.

Gallerie e artisti coinvolti: Es Arte Contemporanea: Paolo Leonardo, edizione 2002-03; Martano: Mauro Ghiglione; Alberto Peola: Monica Carocci; Giorgio Persano: Paolo Grassino, edizione 2002-03; Carbone.to: Maurizio Vetrugno; Francesco Lauretta, edizione 2002-03; The Box&Associati: Vedovamazzei, Nicus Lucà, edizione 2002-03; Luigi Franco Arte Contemporanea: Marco De Luca, Nicola Pellegrini, edizione 2002-03; 41 arte contemporanea: Plinio Martelli, edizione 2001-02; Infinito Ltd.: Andrea Massaioli, edizione 2002-03; Photo&Contemporary: Francesco Jodice; Tucci Russo: Paolo Piscitelli, edizione 2002-03; Paolo Tonin: Brandy Eve Allen, edizione 2002-03; In Arco: Daniele Galliano, edizione 2001-02; Marco Noire: Zwelethu Mthethwa, edizione 2002-03; Maze: Jessica Kraig-Martin, Henrik Plenge

Jakobsen, edizione 2002-03; Antonella Nicola: Sara Rossi, edizione 2002-03; Franco Noero: Adam Chodzko, Costa Vece, edizione 2002-03.

Novembre 2003: alcune gallerie collaborano alla mostra *Eco e Narciso*, a cura di S. Risaliti e R. De Marchi, promossa dalla Provincia di Torino nelle sedi di alcuni Eco Musei della provincia. Le gallerie sono chiamate a coprire la copertura assicurativa delle opere in sito e a collaborare nella comunicazione dell'iniziativa.

Gallerie coinvolte: Luigi Franco Arte Contemporanea: Marco De Luca, Marzia Migliora, Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini; Alberto Peola: Botto&Bruno, Bianco e Valente; Antonella Nicola: Maura Banfo; e/static: Luca Vitone, Paolo Piscitelli; Maze: Flavio Favelli.

Novembre 2003, apertura comune delle gallerie d'arte contemporanea torinesi nell'ambito dell'iniziativa *Saturday Night Fever*, promossa da Artissima.

Dicembre 2003, si dimettono dalla TAG le gallerie Martano e per la cessazione dell'attività le gallerie Luigi Franco Arte Contemporanea, Infinito Ltd., The Box&Associati. Entrano nella TAG le gallerie Guido Costa Project, Sonia Rosso, The Box.

2004 (stagione in corso)

21 gallerie – 51 mostre (media annuale per spazio 2,4) – 67 artisti

41 arte contemporanea, Carbone.to, Guido Costa Project, Es Arte contemporanea, e/static, Gas Art Gallery, In Arco, Lindig in Paludetto arte contemporanea vetrina Martano, Maze, Nicola Fornello, Franco Noero, Alberto Peola, Giorgio Persano Photo&Contemporary, Franco Soffiantino Arte Contemporanea, Sonia Rosso, The Box, Paolo Tonin, Velan, Vitamin.

Principali collaborazioni

Febbraio 2004, inaugurazione concomitante, con invito-pieghevole comune, delle gallerie: Carbone.to, Maze. Alberto Peola, 41 arte contemporanea, Photo&Co., Guido Costa Project.

29 maggio 2004, la galleria Giorgio Persano, in collaborazione con la Città di Torino, Settore Periferie e il Progetto Zucca Architettura, presenta l'installazione di Paolo Grassino, *Fresh Kills*, nella Ex Fabbrica Nebiolo.

Pubblicazione (disponibile dall'ottobre 2004), *SynToMi*, una guida curata da L. Parola e G. Scardi dedicata 27 gallerie torinesi, 46 gallerie milanesi, 16 istituzioni torinesi e 18 istituzioni milanesi, in italiano e inglese, edito da Teknemedi. La pubblicazione è promossa da ArteGiovane, Torino-Milano e finanziata dalle Camere di Commercio di Torino e Milano.

Settembre 2004, inaugurazione comune delle gallerie Carbone.to, Maze, Peola, 41 arte contemporanea, Franco Noero, Guido Costa Project, Photo&Contemporary, The Box, Sonia Rosso.

Parte seconda

Interventi al workshop (22 settembre 2004)

6. Arte contemporanea e identità urbana a Torino e a Londra

Robert Lumley

Sono molto felice di essere qui, per vari motivi: frequento Torino da ormai 25 anni; è una città a cui sono affezionato e dove ho parecchi cari amici. Da qualche tempo, inoltre, svolgo una ricerca sull'Arte Povera, nella quale, come sapete bene, Torino ha giocato un ruolo trainante.

C'è un fatto curioso, fra gli aspetti che nel corso del tempo mi hanno colpito di questa città: per diversi anni, quando capitavo a Torino, trovavo amici torinesi che – quasi senza eccezione – parlavano male della propria città. I milanesi che conoscevo erano fieri di Milano, i veneziani di Venezia; i parigini, i berlinesi, i newyorkesi, tutti quanti erano entusiasti sostenitori delle loro città. I torinesi, no.

Da qualche anno non è più così. Anche gli abitanti di Torino descrivono le bellezze della loro città. Si tratta a mio avviso di un cambiamento notevole, anche perché riguarda i discorsi quotidiani e banali dei cittadini. Torino è diventata una città che riflette sulla propria esistenza, che si progetta, che si reinventa.

Il processo di cui ho descritto un'impressione soggettiva, da straniero, non costituisce del resto un caso isolato. Si iscrive anzi in quella sorta di “rinascimento” che unisce città di tutte le parti d'Europa, da Glasgow a Barcellona, da Lione a Berlino. E non a caso le arti visive si mettono in evidenza come segni ed emblemi dei cambiamenti in corso, che partendo spesso da un fatto economico (nel caso di Torino, la fine di una grande stagione industriale), finiscono per riguardare l'identità stessa delle città. L'arte, in questo contesto, non è più soltanto l'ambito di interesse di ristrette minoranze, ma diventa un bene comune, a disposizione di tutti i cittadini. In questo panorama, l'idea di Public Art si fa avanti come anello di congiunzione tra le opere d'arte e il pubblico.

Gli usi dell'espressione Public Art (utilizzo il termine inglese perché la traduzione italiana stona ancora) sono molteplici, al punto da farla risultare una formula talvolta ambigua. È però possibile darne una definizione di base. Secondo Tom Finkelpearl – uno studioso di New York, autore di un testo intitolato *Dialogues on Public Art* – «la Public art è solitamente finanziata da enti pubblici, si trova fuori dai musei e si rivol-

ge innanzitutto a spettatori che non appartengono al mondo dell'arte». L'immagine più diffusa della Public Art è insomma quella del monumento dell'ottocento: la statua del re, del primo ministro, del generale o del pioniere; fatta di marmo o di bronzo; ubicata in una piazza o in uno spazio pubblico; destinata a restarci per sempre. Città come Londra e Torino sono piene di statue di questo tipo: monumenti che quasi non si notano più. Direi anzi che il loro tratto maggiormente distintivo sembra essere proprio la loro invisibilità. Questo stato di cose – che è anche legato al ricordo delle guerre, del fascismo, ecc. – ha per lungo tempo reso particolarmente inappetibili le proposte della Public Art, sia per gli artisti, sia per il pubblico in generale. Oggi la situazione sta cambiando. Si sgretola a poco a poco l'egemonia del museo, a lungo indiscussa, mentre l'idea di un'arte che rientri negli spazi del quotidiano conquista consensi sempre maggiori.

Per scongiurare il rischio di incorrere nelle semplificazioni cui spesso tendono le discussioni sulla Public Art, vorrei presentarvi dei casi concreti e specifici, che riguardano la città di Londra. Faccio riferimento a due esperienze: quella del *Fourth Plinth*¹, o del “quarto piedistallo”, e quella di Artangel², espressione che letteralmente significa angelo-arte. Il primo caso è un esempio significativo degli effetti anche dirompenti che può produrre l'introduzione di una variazione artistica nel centro storico di una città. Il secondo caso rimanda invece all'impatto che l'arte può avere in spazi precedentemente privi di connotazioni culturali e artistiche, in un'esplorazione che agisce lungo i confini labili e porosi che separano Arte e Vita.

Parliamo del *Fourth Plinth*. Il *Fourth Plinth* è da decenni a Trafalgar Square: è un piedistallo vuoto, senza statua, inserito in una piazza che lo affianca ad altri tre piedistalli, che sorreggono invece monumenti raffiguranti re e generali. Nessuno ci faceva caso: forse soltanto i piccioni che vi sostavano. Finché un bel giorno, passeggiando per la piazza, una signora (famosa scrittrice di libri di cucina) è stata colta da un'intuizione fulminante: perché non mettere sul piedistallo libero delle sculture di artisti contemporanei? Grazie anche ai legami che la signora aveva con persone altolocate nella Royal Society of Arts, in poco tempo l'idea si è tradotta in realtà. È stato bandito un concorso, e molti artisti hanno presentato progetti. Tra il 1998 e il 2002 hanno esposto le loro opere Bill Woodrow, Mark Wollinger e Rachel Whiteread, mentre entro il 2007 verranno presentate opere di Marc Quinn e di Thomas Schutte.

Anche se il progetto *Fourth Plinth* è partito prima dell'elezione dell'attuale sindaco di Londra, la vittoria di Ken Livingstone ha ulteriormente agevolato i programmi di ricupero (e di pedonalizzazione) di piazze importanti come la stessa Trafalgar Square. Il sindaco, inoltre, ha stabilito che debbano essere i cittadini londinesi a decidere chi tra gli artisti concorrenti meriti di occupare il *Fourth Plinth*. Di conseguen-

za, il comitato di gestione ha messo in moto un ampio processo di consultazione, attivando un sito internet interattivo e dando vita a un acceso dibattito sia politico che estetico.

Un monumento mancato, il piedistallo vuoto, ha perso così la sua invisibilità, attirando l'attenzione di chi attraversa Trafalgar Square non soltanto sulle opere che di volta in volta esso sostiene, ma anche sugli altri monumenti e sullo spazio circostante.

Volente o nolente, tra l'altro, persino la National Gallery, che si affaccia sulla piazza ed è vicina al *Fourth plinth*, ha finito per entrare in dialogo con opere contemporanee grazie al fatto.

Il caso di Artangel è molto diverso. Mentre il *Fourth Plinth* ha introdotto un elemento di variabilità in un contesto abbastanza rigido, Artangel inventa progetti senza subire i limiti che agli artisti vengono normalmente imposti dagli enti pubblici, e consente loro di operare in spazi non predeterminati. È un'associazione in cui i soci (i cosiddetti "angeli") versano una quota associativa di 700 euro che sommata ai fondi di enti come l'English Art Council, garantisce la realizzazione di due o tre opere l'anno. Per farla breve, il punto di partenza è sempre l'idea dell'artista, la cui realizzazione viene poi agevolata e promossa da due "impresari" – James Lingwood e Michael Morris – che lavorano a tempo pieno per l'organizzazione.

L'opera più famosa, fra quelle che sono nate grazie all'impegno di Artangel, è *House* (Casa), di Rachel Whiteread. L'opera ha preso il posto di una casa normale, un edificio vittoriano in via di demolizione, sostituendola con una casa-scultura, una casa astratta e monumentale. Nel settembre/ottobre del 1993, l'artista ha riempito gli interni vuoti della costruzione con un cemento speciale, e poi ha fatto demolire i muri, il tetto, l'esterno della casa. Ciò che rimaneva doveva essere *House*, un risultato strano e affascinante. Critici e commentatori hanno parlato di *House* come di una specie di fantasma: un calco, una maschera mortuaria, un monumento funebre. Altri hanno stroncato l'opera, ritenendola un'offesa all'idea stessa di «House and Home». Il dibattito si è poi allargato anche al di fuori del mondo delle arti e ha investito questioni di mentalità, di identità, di appartenenza. *House* ha interpretato così un ruolo davvero unico, come Public Art: era infatti un'opera d'arte affascinante in sé, e nello stesso tempo ha messo in moto una discussione su problemi che sono fondamentali per la società contemporanea. Mi sembra inoltre significativo anche il sito in cui l'opera è stata realizzata: una strada come tantissime altre, lontana dai musei e dalle gallerie d'arte, un *locus classicus* della vita quotidiana.

Alla fine, nonostante i tentativi di salvarla e di renderla permanente, *House* è stata demolita: può sembrare un fallimento, ma probabilmente è stata la sua stessa distruzione a salvarla dall'oblio, e a trasformarla in leggenda.

A questo punto ci si potrebbe chiedere: ma cosa c'entra tutto questo con Torino? Ritengo che sia possibile parlare di Londra, e pensare nello stesso tempo a Torino. Gli esempi cui ho fatto riferimento, infatti, mettono in rilievo importanti problemi di fondo, che riguardano da una parte il come far vivere il monumento oggi, in un contesto storico consolidato; dall'altra, l'esigenza di dare il massimo di libertà e di spazio agli artisti, affinché possano sognare e realizzare progetti inediti.

Note

1 Si ringrazia Silvia Lahov per le informazioni sul Forth Plinth. Per maggiori informazioni www.sculpture.org

2 Per maggiori informazioni www.artangel.org.uk

7. Il ruolo del pubblico

Mario Perniola

S

Secondo Nathalie Heinich¹, un'importante sociologa francese, il mondo dell'arte contemporanea è simile a un triangolo i cui tre vertici sono gli artisti, i mediatori e il pubblico: mentre i primi due termini hanno stretto un'alleanza tra loro, il pubblico è il grande escluso. La sua condizione sarebbe paragonabile ad uno spettatore che, completamente ignaro delle regole del gioco degli scacchi, vede in due giocatori soltanto due persone che si divertono a spostare delle figurine scolpite su una tavoletta di legno. L'arte contemporanea sarebbe perciò caratterizzata dalla frattura tra iniziati e profani: non si tratterebbe di una questione di gusto, ma di categorie cognitive inconciliabili. La posizione dei non addetti ai lavori oscillerebbe tra l'indifferenza, l'interrogazione e il rigetto. Il fatto di non riconoscere qualcosa come un'opera d'arte indicherebbe il rifiuto di riconoscere il suo statuto.

Tuttavia nel corso dell'ultimo decennio si sono delineate tre tendenze che cercano di colmare questo *gap* culturale. Esse possono essere sommariamente individuate così: arte come comunicazione, Public Art, governance dell'arte.

La prima tendenza ha trovato nella Saatchi Gallery di Londra la sua massima manifestazione. La Saatchi Gallery è una collezione permanente di arte contemporanea che si presenta come espressione di una tendenza artistica precisa, ritiene di avere già conquistato un ruolo egemonico nel panorama inglese delle arti visuali ed aspira a costituire il punto più avanzato della ricerca artistica mondiale. Essa è il punto di arrivo di una strategia culturale perseguita da più di quindici anni che si sviluppa lungo due linee opposte tra loro: da un lato la ricerca sistematica dello scandalo, ottenuto attraverso la promozione e l'esposizione di opere che hanno per tema la sessualità, la violenza e la morte, miranti a provocare nello spettatore uno *shock* per il loro carattere ripugnante, osceno ed abietto; dall'altro la ricerca altrettanto sistematica di una legittimazione istituzionale, ottenuta attraverso la conquista dall'interno delle più prestigiose sedi espositive nazionali ed internazionali in nome dell'interesse britannico e della diffusione della cultura artistica inglese nel mondo. Si tratta di una strategia molto astuta che insieme promuove ed istituzionalizza la trasgressione. Essa è il

punto di arrivo di una tendenza della cultura occidentale, che è iniziata nella seconda metà dell'Ottocento, il Naturalismo, il quale appunto si propone di presentare la realtà nei suoi aspetti più crudi e degradati facendo saltare tutte le mediazioni simboliche. Ora il Naturalismo è stato per più di un secolo una tendenza che si è posta come alternativa e rivoluzionaria, per la sua pretesa di mettere a nudo le ipocrisie e gli inganni del potere in tutte le sue forme. Nelle arti visuali il Naturalismo è tornato alla ribalta proprio all'inizio degli anni Novanta del Novecento presentandosi sotto l'etichetta di Post-Human, Hors-limites, Arte abietta, Realismo traumatico, Realismo psicotico, Trash, Cyber-Punk e simili, come reazione al Postmodernismo e al cinismo letargico degli anni Ottanta. La strategia Saatchi si sviluppa all'interno del clima socio-culturale dei primi anni Novanta e per un certo periodo si confonde con le altre manifestazioni della cultura alternativa di quell'epoca. Ma nella seconda metà degli anni Novanta, le strade si divaricano. Con la mostra *Sensation*, tenutasi a Londra presso la Royal Academy of Arts nel 1997, Saatchi conquista una sede espositiva istituzionale molto prestigiosa e finalmente nel 2003 riesce a aprire all'interno della sede lussuosa storica del County Hall la sua galleria permanente. Il luogo stesso è molto significativo: infatti la Saatchi Gallery si trova sulla South Bank vicinissima ad una grande attrazione turistica, la *London Eye*, cioè la grande ruota panoramica costruita nel 2000, e nelle vicinanze dei principali organi del potere politico britannico. Questa collocazione è simbolica: essa infatti desidera fornire ai suoi visitatori il divertimento che può offrire un Luna Park insieme all'emozione di partecipare ad un rituale elitario. Tuttavia la perplessità provocata dalla visita alla Saatchi Gallery non proviene dal fatto di vedere solidali tra loro trasgressione e istituzione. Ciò non costituisce una novità: si tratta di un fenomeno che si è manifestato pienamente intorno al 1960 con le Neo-avanguardie e si è venuto successivamente sempre più consolidando. Il disagio deriva innanzitutto dal fatto che questa operazione, condotta secondo una logica che appartiene esclusivamente alla pubblicità e alla comunicazione, pretende nello stesso tempo di attribuirsi un ruolo solenne e aurato: essa aspira infatti a essere nello stesso tempo effimera e monumentale, legata all'attualità ed eterna, o in termini filosofici, nichilistica e metafisica.

Per la Saatchi Gallery, il modello cui ispirarsi è quello della pubblicità e della comunicazione mediatica. Ne deriva che in primo luogo il ruolo dei mediatori viene degradato o addirittura abolito: i curatori e i critici d'arte hanno avuto finora un ruolo troppo grande ed hanno eseguito il loro compito spesso molto male allontanando anziché avvicinando il pubblico all'arte con discorsi astrusi e spesso ancor più incomprensibili delle opere. Quanto ai giornalisti, sono per lo più privi di iniziativa e vanno a rimorchio della pubblicità: il loro ruolo è inutile non meno di quello dei critici.

La Saatchi Gallery perciò inaugura una specie di populismo artistico, che si regge sul rapporto diretto tra l'istituzione e il pubblico: la pubblicità è il dispositivo che consente questo rapporto. Tuttavia non si tratta tanto di fare pubblicità all'arte: cosa impossibile fintanto che l'arte sta chiusa in uno sperimentalismo iniziatico. Bisogna trasformare l'arte in pubblicità di se stessa: qui Saatchi si rivela capace di portare il Naturalismo alle sue ultime conseguenze mettendo in mostra animali squartati, madonne fatte di sterco e varie altre cose disgustose, ripugnanti o oscene. Il lavoro dei critici è ridotto al minimo². Quanto agli artisti, sembra che per il momento non se ne possa fare a meno, come invece avviene nella pubblicità, nella quale il nome del *copy-writer* e del ad-designer sono noti solo agli addetti ai lavori. Tuttavia la tendenza è di sminuire e degradare la loro importanza: per esempio, all'interno della mostra il loro nome non viene messo in particolare evidenza, come invece avviene alla Tate Modern, il nuovo grande museo di arte contemporanea di Londra, inaugurato nel 2000.

Restano due problemi che Saatchi sta cercando di risolvere: il primo riguarda il carattere permanente del museo che è in contraddizione col carattere effimero della pubblicità. Così come è stata pensata la Saatchi Gallery, si visita una sola volta (e non solo per l'alto prezzo del biglietto di ingresso, mentre la visita alla Tate Modern è gratuita). La Saatchi Gallery ha perciò bisogno di essere rilanciata almeno ogni anno con una nuova campagna pubblicitaria: *New Blood* è il nome sotto il quale dopo un breve periodo di chiusura, ha riaperto i battenti nel marzo del 2004, con una mostra il cui richiamo pubblicitario è rappresentato dalla morte della principessa Diana. La scelta non è casuale: Diana è in effetti l'icona dell'incontro tra istituzione e trasgressione sotto il segno della pubblicità. Diana rappresenta la dinamica discendente di questo incontro (l'istituzione che diventa trasgressiva), mentre Lord Archer (un piccolo borghese diventato lord e scrittore di successo) rappresenta la dinamica ascendente. Il secondo problema è connesso col primo e riguarda la necessità di nuovi artisti che si inseriscano nel filone ultranaturalistico: ora la star dell'operazione *New Blood* è una stripper, tale Stella Vine, autrice delle pitture che rappresentano la morte di Diana. Con questa operazione si procede a un ulteriore abbassamento della figura dell'artista, secondo un movimento che va in direzione opposta a quello rinascimentale. Infatti nel Rinascimento la condizione dell'artista è elevata dallo statuto di artigiano a quello di sapiente, mentre oggi viene degradata dallo statuto di star culturale a quello di icona pubblicitaria.

La Public Art, le cui origini risalgono agli anni Cinquanta, parte dal presupposto che la conoscenza che il pubblico ha dell'arte contemporanea non riesce ad essere incrementata molto dalle esposizioni istituzionali tradizionali, le quali attraggono quelli

che conoscono già l'arte contemporanea. Essa perciò focalizza la propria attenzione sulla necessità di stabilire un dialogo tra gli artisti e la società nel suo complesso attraverso l'uso di spazi pubblici. In quest'ottica vengono discussi i rapporti tra arte e città, arte e architettura, arte e storia, arte e società, arte e spettacolo. Le numerosissime esperienze che possono essere ricondotte all'etichetta di Public Art assumono tuttavia aspetti e caratteristiche assai differenti a seconda dei paesi e delle culture in cui si manifestano. Pertanto possono essere distinte almeno quattro versioni di Public Art: americana, francese, tedesca, giapponese.

Prima di considerare brevemente queste differenti versioni, occorre precisare che la Public Art non è assolutamente l'arte fatta secondo i desideri del pubblico, come osserva con molto acume il filosofo spagnolo Felix Duque³. Egli riporta il risultato del sondaggio compiuto da due artisti concettuali russi, Vitaly Komar e Alex Melamid attraverso Internet. Su un campione di 1001 risposte, risulta che l'*America's Most wanted Picture* è un paesaggio azzurro con una piccola figura di George Washington in primo piano. Esteso ad altre culture con differenti campioni (russi, cinesi e kenioti...) si arriva a questa conclusione: «Il sondaggio mostra chiaramente che non ci sono differenze tra le culture: alla maggioranza della gente in tutto il mondo piacciono dei paesaggi azzurri, il più possibile simili alle fotografie. Tutti noi siamo senz'altro differenti, ma come massa, tutti siamo simili. Stupendo! Non c'è più spazio per ulteriori conflitti!»⁴.

Ma consideriamo la versione americana della Public Art, della quale l'artista iraniano-nordamericano Siah Armajani offre una eccellente presentazione. Per Armajani⁵, la *Public Art* e l'architettura hanno differenti linguaggi, differenti storie e differenti sensibilità. Esse non possono essere confuse, ma coesistono. Inoltre, la Public Art non è arte di massa; perciò non ha nulla a che fare con l'arte nazista o stalinista, né con il monumentalismo del XIX secolo. Essa appare ad Armajani come la logica estensione della politica progressista americana. A suo avviso, la Public Art dovrebbe essere fatta senza l'intervento manipolatore e mercantile dei pubblici poteri e creare un vincolo civile tra i cittadini.

Della versione francese l'artista Daniel Buren è l'interprete più notevole, anche dal punto di vista delle sue realizzazioni pratiche a Parigi e a Lione. Egli trova la traduzione francese *Art publique* un po' ridicola⁶: infatti, a suo avviso, suona in modo non molto diverso da *fille publique*, ossia prostituta. E aggiunge: «Molte di queste opere sono così insignificanti che non interessano nemmeno i vandali». In Francia la Public Art si inserisce in una lunga tradizione che risale all'Ancien Regime e alle grandi commissioni conferite dalla monarchia agli artisti (Claude-Nicolas Ledoux, per esempio). Dal punto di vista teorico un grande ruolo è stato svolto dal saggio *Le pein-*

tre de la vie moderne del poeta Charles Baudelaire⁷, che resta uno dei testi più citati dai teorici della Public Art: i temi principali di questo saggio sono il dialogo del presente col passato, l'identificazione dello spazio come luogo, l'enfasi sul momentaneo a detrimento del monumentale, la scoperta dell'imprevisto nella vita moderna.

Anche nei paesi di lingua tedesca la Public Art ha illustri precedenti, che risalgono alla *Gesamtkunstwerk*, all'idea dell'opera d'arte totale⁸: la Public Art della seconda metà del XX secolo riattualizzerebbe il progetto barocco di unione tra le arti. È in Germania che nel secondo dopoguerra si inaugurano le prime manifestazioni di Public Art: nel 1953 la Hamburg Kunsthalle organizza l'*open-air sculpture show: Plastik im Freien*. A Münster la mostra *Sculpture Projects* viene ripetuta per tre volte (1977-87-97). La Germania è anche il paese in cui la Public Art è l'oggetto di una riflessione critica più approfondita. Ci si chiede se essa debba essere appariscente oppure quasi invisibile⁹. Ci si interroga sui suoi rapporti con l'iconoclastia e col vandalismo, con riferimento al famoso libro di Dario Gamboni¹⁰. C'è perfino chi avanza perplessità sulla legittimità democratica dell'occupazione simbolica degli spazi pubblici¹¹. Talvolta la conclusione è: «Meglio niente arte che cattiva Public Art. Al suo posto piantiamo due alberi!». Ad una prima fase caratterizzata dalle cosiddette *drop sculptures* (cioè, sculture piovute dal cielo e prive di connessione con l'ambiente in cui sono poste), succede una seconda fase in cui ci si interroga sulla *site specificity*, cioè sulla necessità di stabilire un rapporto tra il testo e il contesto, tra l'opera e il luogo. Ma è in Giappone che il problema viene ripensato e nel Mori Art Museum di Tokyo viene presentata una soluzione molto originale che punta sulla *costumer satisfaction*: ciò che ha importanza non è né il testo, né il contesto, ma il paratesto! Il Mori Art Museum posto al 52° e al 53° piano di un grattacielo avveniristico (la Mori Tower) sulle colline di Roppongi a Tokyo. Esso non è una collezione permanente, ma organizza mostre temporanee. La mostra che io ho visitato è la seconda organizzata dal museo e si chiama *Roppongi Crossing. New Visions in Contemporary Japanese Art 2004*. Si tratta di una mostra altamente strategica perché non diversamente dalla collezione Saatchi, si pone il problema del rapporto tra una produzione artistica nazionale (nel caso specifico, quella giapponese) e il mondo globale dell'arte contemporanea egemonizzato dagli Euro-americani. Il suo retroterra teorico è perciò rappresentato non dal confronto e dallo scontro tra differenti correnti artistiche che appartengono ad uno stesso mondo dell'arte, ma dalla necessità di promuovere la scena artistica giapponese all'interno del panorama artistico mondiale. Tuttavia, come osserva una curatrice di *Roppongi Crossing*, manca nella scena artistica giapponese attuale un mainstream, una corrente principale che possa conferire una identità all'arte giapponese attuale¹². Non è quindi sul piano delle tendenze che si gioca la partita. Nella

mostra del Museo Mori quindi la questione si pone subito per così dire in termini *metamuseali*. Nell'esposizione sono presenti le più varie tendenze artistiche occidentali rappresentate da artisti giapponesi per lo più giovani.

Anche la mostra *Roppongi Crossing* perciò suscita perplessità. Dato che non esiste una tendenza che sia più "giapponese" di un'altra, non si capisce da che cosa le opere e gli artisti siano tenuti insieme. Di questo fatto anche i sei curatori della mostra sono pienamente consapevoli. Infatti la mostra ha un secondo titolo che equilibra il primo, *Resonating Individuality*. Mentre il primo titolo *Roppongi Crossing* mette l'accento sull'incontro e sul confluire delle differenti esperienze artistiche, il secondo titolo sottolinea il carattere individuale ed autonomo dell'operare artistico. Ora non è chiaro come queste due esigenze opposte possano essere tenute insieme.

Occorre tenere presente che il Mori Museum è solo una piccola parte di una vera e propria *global city*, una città in miniatura, la quale comprende decine di negozi e ristoranti di tutti i tipi e per tutte le borse, una banca, una biblioteca, un albergo con 389 stanze, un cinema, una emittente televisiva, un'arena multifunzionale, vari complessi residenziali, giardini e shotengai, una clinica, un ufficio postale, un parking per 2762 macchine e molti altri servizi ancora. Collegata con tre linee metropolitane dalle cui stazioni si accede da 0 a 7 minuti e con varie autostrade urbane dalle cui uscite si accede in pochi minuti, Roppongi Hills può gestire l'intera vita del pubblico in un ambiente massimamente efficiente, confortevole ed anche relativamente economico. Il Mori Museum perciò non deve essere considerato isolatamente, ma all'interno di un sistema globale che si prende cura di tutti i bisogni e di tutti i desideri del pubblico. Il manuale per orientarsi al suo interno è un libro di 250 pagine, di cui dieci pagine sono dedicate al matrimonio a Roppongi Hills! Il museo d'arte contemporanea è posto negli ultimi due piani di una gigantesca torre, ma questa collocazione non significa che l'arte stia al di sopra di tutto. Anzi essa viene decentralizzata e trasformata in qualcosa di relativo, se non di accessorio, attraverso un'idea molto ingegnosa: chi compra il biglietto per accedere al museo passa prima attraverso la Tokyo City View, una galleria circolare di osservazione della città di Tokyo posta a 250 metri dal livello del mare che offre dalle 9 del mattino all'1 di notte una vista mozza fiato a 360 gradi sulla città. In altre parole, la Mori Tower dà al pubblico un'esperienza estetica impareggiabile, nei confronti della quale non c'è esperienza artistica che possa competere. La vista vale da sola il prezzo del biglietto; l'esposizione artistica è un di più gratuito. Infatti dato che le mostre sono temporanee, qualche volta non c'è. Questo non vuol dire che il ruolo degli artisti e dei mediatori sia annullato. Il catalogo è fatto in modo eccellente: gli artisti sono presentati in modo egregio da sei curatori, nessuno dei quali assume un ruolo di protagonista unico. Nei confronti della Saatchi Gal-

lery, il Museo Mori si presenta come un'operazione virtuosa. Anche in esso il pubblico è il vero protagonista: tuttavia mentre nella Saatchi Gallery il pubblico viene attirato facendo leva sui suoi vizi e viene ingannato facendogli credere che la rappresentazione di questi vizi costituiscono il *cutting edge* della cultura contemporanea, il Mori Museum presenta l'arte secondo una strategia di *understatement*, salvando però la sua autonomia e correttezza professionale. Esso sembra dire: «L'arte non è tutto, non è nemmeno la cosa più importante. L'esperienza estetica della natura civilizzata vale senza paragone molto di più. In ogni caso, l'arte deve essere praticata e presentata in modo professionalmente ineccepibile, secondo gli standards internazionali più elevati, lasciando agli artisti la possibilità di esprimersi liberamente confidando sul loro buon senso e sul loro autocontrollo». La strategia giapponese merita una speciale attenzione per il Piano strategico della città di Torino, perché può innestarsi sulle due linee guida: «Torino metropoli europea» e «Torino che sa scegliere: l'intelligenza del futuro e la qualità della vita», nonché sullo stereotipo «Torino città gentile».

La terza strada, quella di una governance dell'arte, si collega alla terza linea guida del Piano strategico «Torino ingegnosa, città del fare e del saper fare» e sembra particolarmente congeniale al carattere illuministico di questa città. Contrariamente agli orientamenti dirigistici e verticistici che si sono espressi nella teoria istituzionale dell'arte, la quale enfatizza il ruolo di government delle istituzioni artistiche, la *governance* è alla ricerca di una "regola illuminata"¹³ capace di conciliare il pubblico col privato, il collettivo con l'individuale, la tradizione con l'innovazione¹⁴. In quest'ambito un ruolo molto importante è svolto dalla necessità di favorire un neo-professionalismo artistico che superi l'abisso posto dal Romanticismo tra *art* e *craft*¹⁵. È evidente che una particolare attenzione deve essere posta su tutta la struttura di formazione e di incremento del sapere (biblioteche, accademie, università, lunghi soggiorni di artisti e studiosi...). Da questo punto di vista merita una speciale attenzione la scena artistica londinese incentrata sulla East End Academy, sulle gallerie e sugli artisti che operano nel quartiere Whitechapel, nonché sulle Fondazioni che lavorano a nuove importanti iniziative culturali ed artistiche¹⁶.

Si pongono infiniti problemi. Quello fondamentale può essere così condensato: attraverso quali strategie si crea e si mantiene il valore simbolico? Si tratta di passare da un'economia come noi comunemente la intendiamo a un'economia particolare, che è quella dei valori simbolici. Come si creano i valori simbolici? Come si mantengono? Dovendo tracciare un'immagine geometrica del valore simbolico, penserei a un pentagono, una figura formata sostanzialmente da cinque lati. Il primo è occupato dall'artista, dalla maniera in cui egli è in grado di essere produttore di intelligibilità, ed è quindi capace di lavorare sulla propria immagine e autorappresentazione. Il secon-

do lato è rappresentato dall'istituzione (l'università, il museo). Il terzo lato è occupato dal professionalismo, dalla dimensione professionale della galleria. Il quarto concerne il ruolo svolto da libri e riviste d'arte. Il quinto aspetto rimanda invece all'ambito della comunicazione. Cinque elementi che è difficile accordare fra loro, perché ragionano secondo prospettive assolutamente diverse.

Vorrei concludere con un riferimento alla critica d'arte, un punto estremamente dolente: che cosa è avvenuto della critica d'arte? C'è un *pamphlet* che è uscito recentemente in America, dal titolo *What happened to art criticism*. L'autore è James Elkins, uno storico dell'arte. La riflessione dalla quale il libro prende le mosse è costituita da un paradosso, che credo possa essere utile a riflettere circa i meccanismi di valorizzazione e svalorizzazione dei valori simbolici: mai come in questo momento la critica d'arte ha avuto successo, mai come ora nessuno la legge.

1 N. Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998

2 *Catalogo 100. The Work that changed British Art*, London, Jonathan Cape, 2003

3 F. Duque, *L'arte pubblica nello spazio politico*, in «Estetica», 2004,1, pp.20

4 *Ibidem*. p. 22

5 S. Armajani, *Public Art and the City*, in F. Matzer (ed.), *Public Art*, s.i.l. Hatje Cantz Publishers, s.i.a. (ma 2004)

6 D. Buren, *Can art get down from its pedestal and rise to street level?*, in K. Bussman, K. König, F. Matzer (ed.), *Sculpture. Projects in Münster, Ostfildern*, 1997, p. 484

7 C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, pp.1152-1192

8 AA.VV. *L'oeuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003

9 J-C. Ammann, *A plea for a New Art in the Public Space*, in «Parkett», 1984, 2

10 D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Book, 1997

11 W. Grasskamp, *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst in Stadtraum*, München, 2000, p.145.

12 M. Kataoka, *Resonating Individuality. New Visions in Contemporary Japanese Art*, in *Roppongi Crossing*, Tokyo, Mori Art Museum, 2004

13 È la traduzione della parola giapponese Meiji che dà il nome all'era della modernizzazione del Giappone (1868-1912)

14 J. N. Rosenau, *Governance without Government. Order and Change in World Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992

15 P. Greenhalg (ed.), *The Persistence of Craft. The Applied Arts Today*, London A&C Black, 2002

16 *Catalogo della mostra della East End Academy*, 11 June-29 August 2004. a cura della Rich Mix Cultural

8. Le prospettive della produzione artistica

Pierluigi Sacco

Ho il compito di parlare degli aspetti che riguardano la produzione artistica. Cercherò di ragionare con voi soprattutto su alcuni dati. Saranno proprio i dati, infatti, a farci riflettere su problemi che a mio avviso hanno una rilevanza crescente un po' in tutti i sistemi dell'arte italiana su scala cittadina, ma che riguardano certo anche Torino.

Se si gira informalmente per l'Italia e si parla delle varie città – il solito tipo di chiacchiera che si fa nel mondo dell'arte – quando si arriva a parlare di Torino, soprattutto se la si vive da fuori (è curioso il discorso che ci faceva Robert Lumley sul fatto che probabilmente anche l'autopercezione dei torinesi è cambiata), normalmente Torino viene indicata ad esempio, come un sistema particolarmente vitale. Torino, infatti – diversamente da altre città che hanno una certa identità nel mondo dell'arte, monopolizzata in una certa direzione – ha fondamentalmente tutto.

Possiamo, con questo, dire che le città italiane siano vitali dal punto di vista della produzione artistica? È chiaro che la risposta dipende dal senso che diamo a questo aggettivo. Vorrei però riferirmi in particolare a un certo tipo di significato, soprattutto guardando a quello che sta accadendo oggi sulla scena internazionale. Secondo me una città è veramente vitale dal punto di vista artistico quando riesce ad attirare abbastanza stabilmente artisti, curatori e in generale professionisti dell'arte, e a farli lavorare qui con una certa regolarità; e nello stesso tempo riesce a fare in modo che le persone che operano in questo contesto interagiscano significativamente e sistematicamente con una serie di sistemi dell'arte esterni. In altre parole, si tratta di una città che sa attirare risorse esterne – parlo di risorse dal punto di vista dei contenuti e delle proposte – e le sa allo stesso tempo diffondere.

Sono costretto a dire che di città vitali, dal punto di vista dell'arte, in Italia non ce ne sono. Torino è però una di quelle che si possono avvicinare maggiormente a questo obiettivo: probabilmente, con una serie di accorgimenti, potrebbe fare un salto di qualità. La domanda da porsi è dunque: come è possibile aiutare Torino a fare questo salto di qualità? Mi sembra veramente molto ingenuo pensare che questo risultato lo

si possa ottenere attraverso la pianificazione. Pianificare la centralità culturale di una città è un discorso che, oltre ad avere dei bagliori sinistri, ha una lunga storia di fallimenti alle spalle. Al massimo, a mio avviso, si può aiutare una città ad auto organizzarsi, a far sì che le sue tante potenzialità latenti – che per un motivo o per l'altro non hanno saputo manifestarsi – trovino improvvisamente le opportunità per venire allo scoperto e per dare luogo a un modello di organizzazione diverso.

Analizziamo le premesse. In Italia, nel corso del tempo, abbiamo messo insieme tutta una serie di fattori (ora visibili con una certa chiarezza) che hanno impedito ai nostri sistemi artistici di crescere e di concorrere con quelli di tante città estere. È proprio su questo che vorrei farvi riflettere oggi, tenendo conto anche del fatto che il nostro non è un problema di centralità economica e politica, come spesso viene detto. Centri come Città del Messico, che sono da considerarsi assolutamente vitali secondo i criteri che descrivevo prima, non hanno nulla a che vedere con questo tipo di premesse: stiamo parlando di una realtà come quella del centro America, in cui il colonialismo economico degli Stati Uniti fa letteralmente piazza pulita. La capitale messicana, però, appare essere tutt'altro che un deserto culturale, e presenta invece caratteristiche di vitalità straordinarie, che non soltanto spingono artisti europei anche importanti a scegliere di stabilirsi là, ma, paradossalmente, consentono loro di trovare, proprio a partire dal Messico, la strada per diventare dei grandi artisti internazionali. Per arrivare a capire che cosa non va nel nostro sistema, è forse utile tentare di capire come la nostra realtà sia vista da fuori: questo vale in particolare nel caso di Torino, che è sicuramente una città molto ricca di iniziative, ma tende anche molto ad essere autoriferita. Mi è capitato recentemente di fare parte di un gruppo di ricerca a cui il DARC (Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali) e il Ministero degli Affari Esteri hanno commissionato una ricerca sulla percezione dell'arte italiana all'estero, un lavoro che ho condotto con Walter Santagata e Michele Trimarchi. Io mi sono occupato della percezione della giovane arte italiana all'estero e di quelli che sono gli esiti di mercato dei giovani artisti italiani. Le altre due parti della ricerca si concentravano invece sugli istituti italiani di cultura e sulle politiche culturali. Per quanto riguarda la percezione dell'arte italiana all'estero, e in particolare dei giovani artisti, sono state esaminate sei città. Cinque di esse sono da considerarsi i centri principali del sistema dell'arte contemporanea mondiale (New York, Los Angeles, Londra, Berlino, Parigi); la sesta, San Paolo del Brasile, costituisce un'eccezione che abbiamo voluto scegliere come *outsider*, per vedere che cosa succedeva in un posto in cui: c'è una certa vivacità culturale; c'è una biennale internazionale di un certo peso; c'è una comunità italiana significativa; l'Italia va molto di moda in questo momento.

Abbiamo chiesto a un campione selezionato di galleristi, critici, artisti e operatori del settore quale fosse la loro conoscenza degli artisti italiani, soprattutto quelli giovani, e quale fosse l'opinione che essi avevano di loro. Li abbiamo inoltre invitati a fornirci dei commenti e dei suggerimenti riguardo al modo di rendere più presente l'arte italiana nei contesti internazionali.

Le risposte che sono arrivate, mi dispiace dirlo, sono state piuttosto sconfortanti. L'unica eccezione è rappresentata da Parigi, che per tutta una serie di ragioni storiche, culturali e geografiche ha mantenuto con noi un certo interscambio: nella capitale francese, in effetti, artisti italiani relativamente giovani continuano a trovare oggi una collocazione interessante (anche, devo dire, grazie all'azione di alcuni italiani che, vivendo a Parigi, stanno facendo un lavoro importantissimo). Altrove invece, New York compresa, l'arte italiana è del tutto sconosciuta. Alcuni casi sono particolarmente eclatanti. A New York, va riconosciuto, c'è una qualche conoscenza dell'arte italiana anche grazie ai galleristi di origine italiana che ci lavorano. Si tratta, però, con pochissime eccezioni, di situazioni marginali. Molto spesso, anzi, i galleristi di origine italiana non lavorano con artisti italiani. Abbiamo addirittura casi paradossali: una italoamericana che abbiamo incontrato aveva iniziato un progetto galleristico valorizzando esclusivamente artisti italiani, ma ha dovuto ben presto rinunciare: dopo un inizio difficile, è stata ben costretta a lavorare anche con gli artisti americani. Berlino è uno dei casi più drammatici. La risposta che ci è arrivata da Berlino è: «gli artisti italiani li conosciamo poco: probabilmente questo significa che l'arte italiana non è significativa, perché se lo fosse li conosceremmo». Questo sillogismo tipicamente teutonico ha probabilmente dei limiti, ma secondo me non va preso sotto gamba. Né va trascurato quello che ci veniva detto nei pochi casi in cui ricevevamo una risposta affermativa: «Conosco degli artisti italiani». In questi casi (Berlino e Los Angeles) ci dicevano: «Alcuni artisti italiani sono passati di qui. Ci davano però l'idea di essere poco professionali; mediamente erano piuttosto arroganti; non avevano la minima conoscenza della scena locale in cui andavano a lavorare; ci facevano impazzire con l'organizzazione della mostra. In futuro difficilmente lavoreremo ancora con artisti italiani».

Questi dati ci dicono soprattutto una cosa: è il sistema italiano nel suo complesso a produrre questo tipo di effetti. La scarsa diffusione dell'arte italiana dipende evidentemente dal fatto che per qualche motivo i giovani artisti italiani non riescono ad arrivare a certi canali, oppure, quando ci arrivano, si comportano in modo inadeguato. Secondo aspetto. Al di là della presenza di questi artisti all'estero, chiediamoci qual è la presenza degli artisti italiani all'interno dei progetti curatoriali internazionali. Non mi riferisco ai grandi progetti, che so, le grandi biennali. Mettiamo per esempio che

si faccia la Kunsthalle di Lund: il curatore chiamerà un artista serbo, uno canadese, uno messicano, ecc. Come verificare il peso della presenza degli italiani in quest'ambito? Esiste un bollettino on line, E-Flux, con redazione a New York, che viene spedito più volte al giorno e che ha avuto la grande capacità di selezionare dei segnalatori di altissimo livello. Guardando semplicemente la lista dei bollettini di E-Flux possiamo farci un'idea di quella che è la presenza degli artisti italiani nei progetti curatoriali internazionali. È una ricerca sulla quale ho appena cominciato a lavorare e la massa di dati è notevole: non posso quindi comunicarvi che delle impressioni. I risultati che sembrano emergere sono tre: gli artisti italiani, nei progetti curatoriali internazionali, sono pochissimi; gli artisti italiani giovani che vanno per la maggiore in Italia sono praticamente esclusi, salvo i pochi casi in cui è coinvolto un curatore italiano; gli artisti italiani che sono presenti su questi canali sono spesso diversi da quelli conosciuti in Italia, ma hanno spesso dei curriculum internazionali rilevanti. Tutti fenomeni abbastanza misteriosi.

Il terzo tipo di discorso che vi propongo ha a che fare con l'analisi comparata dei curriculum degli artisti internazionali. Se guardiamo un curriculum con gli occhi giusti, questo curriculum ci dirà un sacco di cose, soprattutto per quanto riguarda una fase cruciale come quella iniziale di costruzione di questo curriculum: i primi passi dell'artista. Mi rendo conto che il concetto di «primi passi» sia abbastanza opinabile, nel senso che col trascorrere del tempo la data di inizio di un curriculum, e il suo stesso contenuto, tendono a cambiare. È però ovvio che le prime mostre che un artista indica in qualunque momento della sua carriera sono quelle che in quel momento egli ritiene essere significative per descrivere i suoi inizi. È evidente, pertanto, che l'analisi dei «primi passi» del curriculum di un artista ci possa dire molto non soltanto sull'artista, ma anche sul sistema nazionale nel quale l'artista è inserito. È una ricerca che ho cominciato a condurre anni fa, ma che comincia ad essere più strutturata. Le prime mostre, in genere personali o collettive, ma con una preferenza per le personali (che sono ovviamente più significative come canale informativo), vengono classificate secondo la seguente divisione: mostre in spazi *non profit* o *musei nazionali*; mostre in spazi *non profit* o *musei esteri*; gallerie e spazi *for profit nazionali*; gallerie e spazi *for profit esteri*. Emerge molto fortemente un dato. I giovani artisti americani che raggiungono un'affermazione internazionale hanno nei loro curriculum un peso notevolissimo che ha a che fare con gli spazi *non profit nazionali* e i musei universitari. Quello dei musei universitari è un mondo del tutto inesplorato, che spesso lavora con budget bassi, ma che guarda con molta attenzione al di fuori e rappresenta un laboratorio di sperimentazione di altissimo valore. Si dice che in America tutto quello che conta passi attraverso i canali economici privati della galleria commerciale. Non è

assolutamente vero. La scena americana più interessante, e che guarda caso fa da incubatore agli artisti che raggiungono i curriculum più significativi, ha a che fare soprattutto col mondo *non profit*. Non che manchi la componente *for profit*. Questi artisti molto spesso hanno rapporti con le gallerie fin dall'inizio: il peso di esse, però, nei loro curriculum, statisticamente non supera mai il 50%. Se passiamo all'area tedesca, il peso delle Kunsthalle diventa ancora più rilevante. A fronte di un sistema privato di gallerie molto forte, c'è un sistema fortissimo di Kunsthalle che hanno soprattutto una grandissima capacità di *scouting*, permettendo spesso ad artisti anche molto giovani di mettere in piedi progetti ambiziosi, che si rivelano poi estremamente utili dal punto di vista del lancio internazionale degli artisti stessi. Dati relativamente simili si trovano anche nell'area del Benelux, che assomiglia istituzionalmente a una versione annacquata del caso tedesco. Curiosamente, dati non troppo soddisfacenti si trovano nel caso francese. Pare che i giovani artisti francesi siano mediamente abbastanza esterofili, almeno quelli che hanno grandi sbocchi internazionali. È relativamente scarso il peso dei FRAC (Fonds Regional d'Art Contemporain); grosso quello delle gallerie straniere.

Quando si prende in considerazione l'Italia, ci si imbatte in un dato curioso. In Italia il peso delle gallerie supera il 75%; quello dei musei e degli spazi *non profit* si attesta sotto il 5%. Inizialmente, anzi, questa percentuale stava al 2 (pressoché zero, dunque): oggi le cose stanno fortunatamente cambiando, ma è evidente che siamo ancora in una situazione pressoché dominata dal sistema delle gallerie private. E allora guardiamole da vicino, queste gallerie private. Se un marziano vedesse questi dati comparativi giudicherebbe che l'Italia è il Paese nel quale il sistema delle gallerie private è il più forte di tutti, perché la percentuale italiana di intermediazione è superiore a quella degli Usa. Il problema, però, è che questa percentuale di intermediazione è residuale: gli artisti vanno nelle gallerie perché letteralmente non hanno alternative. Se il sistema delle gallerie italiane fosse molto forte, probabilmente creerebbe una serie di contraddizioni (perché lavorare fin da giovani o da giovanissimi con una galleria forte significa probabilmente avere un *placement* anche forte, ma come potete immaginare può implicare anche dei vincoli di crescita e di sviluppo alla poetica dell'artista che in alcuni casi potrebbero rivelarsi fatali).

In Italia si fanno molte mostre di artisti internazionali. Il problema è che non si riesce a fare mostre di artisti italiani nei luoghi di provenienza degli artisti stranieri che promuoviamo qui. In altre parole, c'è un flusso unidirezionale. Le gallerie non sembrano essere in grado di equilibrare il sistema, in parte perché non hanno i mezzi economici per farlo, ma anche perché non è il loro ruolo. Non ritengo affatto, dunque, che le gallerie vadano criminalizzate. Ma è evidente che un sistema interamente basa-

to sulle gallerie spiega una serie di cose e soprattutto una, legata al fatto che l'artista che fin da giovane lavora in galleria deve far colpo sui collezionisti. Ora mi spiace dirlo, ma a quanto pare, per fare colpo sui collezionisti in Italia, bisogna essere un po' spocchiosetti, avere un po' l'aria da "artista", mostrare tutta una serie di vezzi che qui possono anche funzionare, ma che portati fuori appaiono assolutamente intollerabili e diventano un segno di cattiva professionalità. I nostri artisti, insomma, vengono abituati e anzi educati in una certa maniera; quando vanno fuori, però, si trovano di fronte a un mondo che ha delle regole completamente diverse e li respinge in un modo che nemmeno riescono a elaborare. Il che significa spesso che le prime esperienze negative non servono per imparare, ma diventano la lettera morta che chiude letteralmente una storia. Da questo punto di vista appare particolarmente preoccupante un dato che riguarda la sostenibilità del sistema galleristico italiano. Ci sono giovani italiani che in Italia espongono continuamente e hanno raggiunto quotazioni notevoli, ma che, portati all'estero, risultano essere assolutamente insostenibili a quotazioni che siano la metà di quelle praticate in Italia. Questo cosa comporta? Per un collezionista che ha comprato a prezzi anche relativamente importanti un artista sperando di vederselo diventare a breve un nome di rilevanza internazionale, trovarsi in mano un artista di questo genere può diventare un "cerino". Se questo cerino si scarica sulle gallerie, per i galleristi alla lunga si apre un problema di sostenibilità. Pensiamoci bene: c'è una generazione di artisti italiani più che trentenni su cui si è accumulata un'enorme aspettativa. Il loro "momento", però, viene continuamente rimandato, perché questi artisti non escono mai, o meglio, non arrivano mai, a livello internazionale, ad avere dei livelli di *placement* lontanamente paragonabili, per fare un esempio, a quelli degli artisti albanesi. È evidente che in questo sistema qualcosa non funziona.

Cosa fare, dunque? Una serie di indicazioni sembrano dirci prima di tutto di smetterla di essere dei soggetti autoreferenziali. Faccio un esempio: durante il semestre di presidenza italiana dell'Unione Europea si sono aperte, in giro per il Belgio, tutta una serie di mostre. Il risultato non è stato particolarmente eclatante. Come si comporterà l'Olanda, nel suo semestre di presidenza? Faccio l'esempio dell'Olanda perché si tratta di una realtà piuttosto avanzata, ma anche perché è un Paese che per una serie di motivi, in seguito ad alcune politiche fallimentari legate al sostegno pubblico, sta cominciando a lavorare in modo intelligente. Il semestre di presidenza dell'Olanda sarà accompagnato da una serie di mostre di artisti olandesi curate da esperti dell'est europeo, e, insieme, da una serie di mostre di artisti dell'est europeo curate da curatori olandesi. Non si tratta, dunque, di una vetrina istituzionale, ma di un sistema di scambi che produrrà una serie di contatti che faranno vivere di rendita il sistema olandese.

dese nei prossimi dieci anni, in uno scenario nuovo come quello dell'Europa orientale che, tra l'altro, non è soltanto culturalmente vivace, ma diventerà il destinatario della maggior parte dei fondi pubblici europei.

Il problema è questo. Per promuovere la nostra cultura non possiamo pensare di fare mostre istituzionali autoriferite. L'istituto italiano di cultura di Los Angeles è situato in un posto invidiabile, perché sta a due passi dall'Hammer Museum, vicino a una delle più importanti istituzioni museali degli Stati Uniti. Il sistema di Los Angeles non sa appena dell'esistenza dell'istituto: sapete perché? Perché questo tipo di realtà è completamente avulso dalla scena di Los Angeles: non si sono mai preoccupati di fare una mostra nella quale oltre a un artista italiano ci fosse uno straccio di artista del sistema di Los Angeles, che pure non è fatto di una masnada di pellegrini. Non si è mai immaginata l'idea di fare un progetto di collaborazione locale. E gli americani dicono: «Perché dovremmo relazionarci con delle persone che vengono qui a fare vetrina e poi se ne vanno? Sembrano dei turisti. Perché dovremmo essere interessati a un'arte presentata da turisti?».

Il vero problema è quello di creare un sistema di relazioni. I progetti di residenzialità, per fare un esempio, non si fanno solo per gli artisti: si fanno anche per i curatori. A nessuno è mai venuto in mente di portare qui per tre mesi un curatore che lavora in qualche importante istituzione internazionale per fargli conoscere un po' di quello che succede nel sistema locale?

Non riusciamo a organizzare qualche progetto di residenzialità che consenta a questi artisti di venire qui non solamente per fare una mostra, ma per lavorare sistematicamente nei contesti locali e creare dei sistemi di scambio e di relazione? Quello che succede oggi in Olanda – ma è un caso fra mille – è che per promuovere delle politiche locali si mettono in atto delle catene di reciprocità. Guardiamo al rapporto che l'Olanda, al di là delle questioni riguardanti la presidenza europea, ha instaurato con l'Ungheria. L'Olanda oggi è invasa da innumerevoli mostre di artisti ungheresi, che invadono tutte le principali istituzioni museali. Inutile dire che la cosa creerà delle reciprocità sia a livello nazionale che a livello locale: ci possono essere infatti scambi fra città, e vorrei ricordare che al mondo non ci sono solo New York, Los Angeles, ecc., ma c'è tutta una scena di posti apparentemente improbabili e però estremamente vivaci nel campo dell'arte, che possono diventare degli interlocutori interessantissimi. Si tratta di fare *networking* fra le istituzioni: noi lo facciamo troppo poco.

Riusciremo a essere maggiormente presenti, a livello internazionale, se coltiviamo, al di là dei legami formali, una reale capacità di cooperazione e coproduzione con una serie di istituzioni estere.

Altro aspetto da potenziare è il sostegno agli spazi *non profit*. La grande debolezza

strutturale del sistema italiano è ci sono pochissimi spazi *non profit*, tanto più che spesso i pochi spazi *non profit* che esistono, dopo qualche anno di attività, cominciano a lavorare come spazi *for profit*, o quantomeno con una logica che tradisce in qualche modo le loro premesse. Questa è una debolezza enorme, perché l'artista può veramente sperimentare e realizzare dei progetti importanti solo quando è messo in condizione di farlo senza vincoli di immediata vendibilità.

Un discorso che aprirebbe molte riflessioni interessanti, ma non c'è più tempo, è l'apertura all'interazione con le imprese.

Un'ultima proposta, che in Italia fa spesso rabbrivire: perché non cominciamo a ragionare anche su un principio di *open call*? Ci sono spazi americani importanti (per esempio il Walker Art Center di Minneapolis o il PS1) che non sempre, ma in occasione di determinati progetti espositivi, organizzano delle *open call*. Un comitato di selezione vaglia i progetti proposti da artisti di tutto il mondo, senza che essi vengano necessariamente introdotti o presentati: è evidente che il 90% di questi progetti sarà costituito da stupidaggini. Però in quel 10 % che non lo sono, si riesce spesso a trovare delle cose interessanti. L'Italia, da questo punto di vista, è contraddistinta da una serie di canali impermeabili, per cui, se non si riesce a passare attraverso uno di questi canali, artisti italiani dai curriculum importantissimi risultano essere più noti all'estero che in patria. Non sarebbe il caso di capire allora che cosa avviene fuori, e di avere un po' più di coraggio e responsabilità nello scegliere? Il nostro sistema ci mette di fronte a una serie di sistemi predeterminati che portano spesso a risultati paradossali. Si tratta dunque di scardinare questi meccanismi. Se riusciremo a rompere questi colli di bottiglia, finalmente riusciremo a vedere un po' di artisti italiani nei progetti curatoriali internazionali.

Note

Note

Note

Note