

## ***La sfida del contemporaneo. Spazi e prospettive di formazione.***

Incontri a cura di Maria Grazia Messina

Venerdì 7 marzo 2003

Maria Grazia Messina e Paola Ballesi

***“Università e Accademie di Belle Arti. Percorsi a confronto”***

### **Maria Grazia Messina**

*Docente di Storia dell'Arte Contemporanea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze*

La prima domanda che in un seminario di questo genere si fa ad un esponente dell'Università è: perché l'Università è così tagliata fuori dalle vicende della effettiva contemporaneità? Perché l'Università sembra, per sua stessa struttura, arroccata in una specie di ghetto accademico, poco sensibile a quello che accade nell'oggi e fondamentalmente incapace di offrire una formazione che sia davvero incidente? Devo dare immediatamente una sorta di risposta a questo interrogativo e indicare invece in che modo l'Università può apportare qualche cosa di positivo, in cui credo fermamente. Occorre allora fare un minimo di *excursus* per spiegare il problema del contemporaneo, e subito ricado nella necessità di fare storia che sembra sia la dannazione di noi universitari.

La storia dell'arte contemporanea entro l'Università è piuttosto recente: le prime cattedre di questo insegnamento sono state istituite alla metà circa degli anni '70 mentre le cattedre classiche di Storia dell'Arte risalivano a circa ottant'anni prima, fine dell'Ottocento inizi del Novecento, con Adolfo Venturi a Torino. I primi due insegnamenti sono stati quello di Enrico Crispolti a Salerno, poi passato a Siena, e quello di Nello Ponente (che del resto veniva da un insegnamento nell'Accademia di Belle Arti) alla Facoltà di Lettere di Roma. Cosa significa questo, che prima non si faceva l'arte contemporanea? Prima l'arte contemporanea comunque si faceva, e un centro propulsivo di questi studi era sempre la facoltà di Roma, prima grazie a Lionello Venturi, poi grazie a Giulio Carlo Argan: sono queste due personalità, di storici e insieme di critici, che hanno fondato la tradizione della storia del contemporaneo italiana, una sorta di tradizione del nuovo. Lionello Venturi ad esempio, temperava sempre nei suoi insegnamenti di Storia dell'Arte Moderna una parte dedicata alla contemporaneità. Questo fin dal ritorno all'insegnamento universitario nel 1946, dopo l'esilio in Francia e negli Stati Uniti dovuto alla sua “disobbedienza” al regime (fu tra quei professori che si rifiutarono di firmare l'adesione al partito fascista e nel 1932 dovette lasciare l'Italia). Venturi sosteneva che anche lo storico dell'Arte Medievale e Moderna è una persona che vive nel presente e quindi non può esentarsi dall'occhio dell'oggi, giudica sulla base della sua partecipazione attiva, fattiva anche agli eventi dell'arte nella contemporaneità. Venturi però era anche un critico estremamente impegnato nell'oggi, e già agli inizi degli anni '50 promuoveva pittori come quelli aderenti al Gruppo degli Otto quali Vedova, Birolli, Corpora e Turcato. Tale linea è stata poi ripresa da Argan, approdato all'Università alla fine degli anni '50 dopo una carriera in Soprintendenza ma soprattutto dopo anni di intensa militanza anch'egli come critico: è stato fondamentale il suo ruolo alla fine della Seconda Guerra Mondiale per l'avvento dell'astrattismo in Italia, per una difesa consapevole dell'astrattismo in anni in cui la contrapposizione astratto-figurativo era estremamente violenta, e per aver contribuito con scritti determinanti a far capire la necessità di una ricerca svincolata da una rappresentatività, da una *mimesis*

del reale. Oltre ad essere in quegli anni paladino dell'astrattismo, Argan è stato anche compagno di strada delle vicende dell'informale, avendo scritto cose bellissime, di forte partecipazione e interpretazione, su artisti informali del raggio europeo (Hartung, Wols, Fautrier e gli italiani Burri e Capogrossi); negli anni '60 però, è avvenuto il suo distacco rispetto a ciò che si stava verificando nell'area della ricerca artistica *Pop* –per lui contaminata col mondo della comunicazione mediale della pubblicità- ed è venuta formulandosi quella che poi egli definì come una sorta di sua 'teoria della morte dell'arte'. La prima generazione di storici dell'Arte Contemporanea è fortissimamente nutrita di questo insegnamento (sia Crispolti sia Maurizio Calvesi sono allievi di Lionello Venturi, sono più giovani di Argan ma con quest'ultimo hanno condiviso fortemente le ricerche), ed è questa prima generazione che insegna e tiene campo per il successivo ventennio: incredibilmente, infatti, l'insegnamento della Storia dell'Arte Contemporanea ha un'espansione minima, e fino circa al 1995 i docenti ordinari non raggiungono la decina (se si pensa, meno del quarto di presenza dei docenti di Arte Moderna e Medievale). La situazione è leggermente mutata negli ultimi cinque anni, ma ancora con insufficiente presenza della disciplina contemporanea, nonostante la pressione degli studenti, con la riforma dei concorsi e l'ingresso di un certo numero di professori associati e a contratto.

Quasi tutte le Università italiane presentano oggi l'insegnamento di Storia dell'Arte Contemporanea, insegnamento sorto *ex novo* in condizioni quasi completamente azzerate e senza tradizione o specifica preparazione metodologica, senza strumentazione specifica alle spalle (a cominciare dal repertorio bibliografico) o dotazioni elementari (come il parco diapositive). Uno dei principali problemi è rappresentato proprio dalla relativa giovinezza della disciplina e dall'ostilità di cui essa ha sempre risentito nell'ambito degli organismi accademici, perché ogni volta che in una facoltà si è dovuto richiedere, mettere a concorso o a trasferimento una cattedra di insegnamento di Arte Contemporanea, ci si è sempre dovuti durissimamente scontrare con l'ostilità del corpo accademico che da sempre ritiene che la contemporaneità, per quanto riguarda l'espressione artistica, non sia altro che espressione di pure gratuità, puro lavoro da epigoni con ben poco di creativo.

Altro motivo del perché non si lavori effettivamente sulla contemporaneità, è quello della cronologia: quando si è istituita la disciplina si è avuta la necessità di adottare le suddivisioni temporali già vigenti per gli altri corsi di studi, principalmente nell'ambito letterario e in quello degli studi storici, dove le vicende della modernità si esaurivano alla fine del Settecento con la Rivoluzione Francese e la Rivoluzione Industriale. La stessa periodizzazione si è usata anche per l'Arte Contemporanea, che per l'Università italiana inizia dal Neoclassicismo mentre nei paesi anglosassoni contempla gli ultimi cinquant'anni del Novecento o parte dallo iato degli anni '60, ossia da quando estinti i generi più tradizionali di pittura e scultura si è cominciato a lavorare in termini di installazione, video etc. Ci portiamo dietro l'ipoteca forte di questa periodizzazione per la quale è necessario però spendere una parola a difesa, poiché indubbiamente alla fine del Settecento- col mutare dei contesti per la rivoluzione politica e industriale- il sistema dell'arte muta radicalmente. Cambia la funzione dell'arte, che fino a quel momento era stata organica ai meccanismi di produzione costituendo il vertice di un'operatività di tipo artigianale, e che invece con l'avvento della cultura tecnologica diventa superflua alla società. L'arte a questo punto è altra, diversa, non condivide più la freccia unilineare in avanti del progresso, appartiene a un modo obsoleto di fare esperienza della realtà. L'arte diventa l'ambito *delevival* e del recupero del tempo perduto, si colloca in una condizione di alterità e di diversità rispetto al contesto in cui l'artista vive ed opera, fatto che l'artista contemporaneo sconta sempre di più. Altra cesura, molto più forte, è quella avvenuta nella seconda metà dell'Ottocento- dal Post-Impressionismo in poi- con l'avvento dei linguaggi autoreferenziali e con la crisi ormai definitiva del modello artistico quale illusione fittizia di realtà: l'opera d'arte diventa allora autonoma, autoreferente, non più rappresentativa della realtà ma parallela alla nostra esperienza di essa.

Ulteriore grave problema, è quello delle forti lacune che possono esserci alle spalle degli studenti. Inoltre la vicenda della contemporaneità si insegna intervenendo operativamente e

fattivamente nei suoi processi: non si può insegnare un'esperienza molto vicina a noi, o addirittura in fieri, proiettando diapositive da una cattedra universitaria. Bisogna andare alle mostre, andare dentro le gallerie e negli studi degli artisti, partecipare a dibattiti e a iniziative come queste, essere vivamente nel tessuto della realtà che si svolge. Come può accadere questo, se si hanno corsi inflazionati dal numero di studenti? E' un fatto che l'istituzione delle discipline d'arte contemporanea negli anni '70 abbia coinciso con l'apertura post '68 indiscriminata dell'Università, di modo che bastava un qualunque titolo di scuola media superiore per accedere a qualsiasi corso. Oggi ci troviamo di fronte ad una popolazione di studenti non solo scarsamente preparata per quanto riguarda un minimo *background* storico necessario, ma anche estesa e difficile da seguire. A tutto questo si cerca ora di reagire con il nuovo ordinamento universitario, cioè con i nuovi *curricula* della riforma universitaria: laurea triennale, biennale specialistica, Scuole di Specializzazione e Dottorati.

Qual'era l'obiettivo formativo dell'Università prima di questa riforma? Per la Facoltà Umanistica, specificamente per gli insegnamenti Storico-Artistici, l'obiettivo era formare degli storici nell'idea di creare dei cloni, persone che ripetessero le nostre metodologie e che poi dovessero fare a loro volta il nostro stesso lavoro (insegnamento, ricerca oppure tutela). Tale obiettivo è stato completamente smentito dalla realtà attuale, per cui le lauree nuove devono operare in un altro senso ed offrire una piattaforma estesa di cognizioni, ma soprattutto di curiosità e di aperture di interessi, tale da favorire poi la personale inventiva e creatività da estrinsecare all'ingresso nel mercato del lavoro. Dobbiamo offrire capacità critica, che è l'elemento fondamentale per l'esercizio di questa duttilità, e cercare un'apertura in senso di sincronie contrariamente al modello diacronico e fondamentalmente storico del passato su cui è sempre stato fondato l'insegnamento universitario. Dobbiamo introiettare la sfida del sapersi muovere su più piani orizzontali in contemporaneità e interagire in maniera più incisiva e più fattiva con altre discipline, specie quelle antropologiche, nella consapevolezza che fare arte è sempre un modo di fare esperienza, come ha scritto in un bellissimo saggio il grande antropologo Clifford Geertz. Il nostro atteggiamento, che è stato quello di assicurare agli studenti una metodologia prevalentemente filologica, rigorosa nell'acquisizione e nella trattazione dei documenti visivi o verbali, deve riuscire a temperare la presenza critica, la capacità di assumersi dei rischi entrando nei processi in corso anche con una presenza valutativa. Questa è la preparazione generale che si dovrebbe fornire in un contesto di laurea triennale, in cui è assolutamente impensabile poter creare profili specialistici che invece dovrebbero essere assicurati successivamente.

Anche Scuole di Specializzazione e Dottorati sono in attesa di revisione, perché avendo riformato il percorso dei primi cinque anni bisognerà rivedere anche lo sbocco successivo. Fino ad ora le Scuole di Specializzazione preparavano all'ingresso negli organismi museali e di gestione e tutela dei Beni Culturali, quindi alla carriera nelle Soprintendenze. Questo sbocco è sempre più aleatorio, perché le possibilità sono minime in quanto i concorsi avvengono circa ogni dieci anni, ed appare molto più propositivo il raggio delle possibilità di lavoro offerte in questo ambito dagli enti locali, dai musei regionali, cittadini, oppure anche dagli stessi musei privati. I Dottorati dovrebbero invece portare a questa mitica possibilità di poter svolgere in futuro un insegnamento o la ricerca, prospettiva che per il momento possiamo mettere tra parentesi data la crisi dello stesso Centro Nazionale delle Ricerche.

Ci sono dei motivi concreti di difficoltà a svolgere un insegnamento incidente nell'oggi, e tutti noi contemporaneisti ci poniamo delle domande rispetto a come si possa cercare di risolvere questa *impasse*. Una strada percorsa è quella della collaborazione con il sistema museale ed espositivo attraverso tirocini e stages, con affidamenti di studenti per periodi brevi o estesi nell'allestimento di mostre e in esperienze anche operative, formative perché portano ad un contatto diretto con gli artisti. Un'altra possibilità può essere quella di 'blitz di aggiornamento' che agiscano con incidenza, lasciando la comunicazione e l'informazione su quello che accade oggi a incontri diretti con artisti o curators che siano coinvolti nelle nostre attività didattiche.

Una possibilità di effettivo aggiornamento per l'Arte Contemporanea insegnata dentro l'Università può essere quella dell'integrazione con l'Accademia stessa: adesso possiamo avere degli scambi didattici tra le due istituzioni, con crediti formativi ottenuti in area universitaria che possono essere spesi in Accademia e viceversa. L'integrazione dell'Università con le Accademie, l'avere un *feed-back* tra queste diverse competenze, può essere l'unica strada per l'Università nella carenza di risorse in cui si trova in questo momento, tenendo però presente un concetto fondamentale (penso soprattutto agli studenti dell'Università): *blitz* di aggiornamento, esperienze di tirocinio e integrazioni auspicabili tra le istituzioni devono comunque cadere su un terreno dove sia già avvenuta la maturazione critica di cui parlavo, l'avvedutezza di possedere strumenti di giudizio e metodologie salde. Scaraventare gli studenti, specie quelli del triennio, a diretto contatto con la contemporaneità nel suo accadere, può essere mistificante: ci possono essere rifiuti e disagi o -il più delle- volte fascinazioni e magnetizzazioni indebite, mentre al contrario lavorare nel contemporaneo richiede al massimo grado spregiudicatezza e maturazione critica. Quando ci si trova a lavorare sul passato, a far la storia dell'arte, comunque si commenta o si ricostruisce qualcosa che è già accaduto. Lavorare nel contemporaneo significa invece assumersi la responsabilità di dare dei giudizi di valore, di intervenire *in corpore vivo*, discernere, discriminare, prendere parte- anche tendenziosamente, perché non si può non essere tendenziosi- ma con coscienza di causa. La prima cosa che uno studente deve apprendere è la capacità critica per operare con consapevolezza.

Il tema che vorremmo lanciare e proporre stasera, riguarda le modalità di integrazione tra le diverse competenze e le diverse esperienze di Università e Accademia.

### **Paola Ballesi**

*Docente di Estetica all'Accademia di Brera*

La Professoressa Messina ha messo molto bene in evidenza come le istituzioni deputate alla formazione nel contemporaneo sembrano tradire una sorta di inadeguatezza: questo perché lo sguardo sul contemporaneo pare essere in qualche modo appannato dalla mancanza di un apparato interpretativo forte e al passo con i tempi, mentre le stesse istituzioni non sono state neppure in grado di mettere a fuoco e affrontare il problema, facendosene in qualche modo carico.

Abbiamo a che fare con una contemporaneità che si sta svolgendo in tutta la sua evenemenzialità e non c'è la capacità culturale di starle dietro, di tamprarla d'appresso, di scoprirne e scandagliarne le pieghe e le tappe. Una delle modalità d'approccio più ravvicinato per assistere a questa contemporaneità che si viene facendo, è quella della pratica e della teoria dell'arte. Lo insegnava Aby Warburg e lo sappiamo perfettamente anche noi, come sappiamo del resto che questa pratica e questa teoria dell'arte è a tutt'oggi equamente divisa tra due istituzioni: l'Università, che ha uno scopo formativo precipuamente incentrato sulla teoria e su tutto quello che ruota intorno alla teoria per quanto riguarda le arti, e la pratica, che invece è di stretta pertinenza delle Accademie.

Ora, il problema dell'insegnamento dell'arte contemporanea tra Università e Accademie è difficile da dipanare, anche perché è di per sé difficile il concetto stesso di arte: non è possibile darne una definizione, ma con un'ottica generalissima aggiornata sulla *Veltanschauung* del contemporaneo possiamo affermare che per arte intendiamo tutte le decostruzioni dei linguaggi assestati, tutto quello che si viene facendo, che è *in fieri* e che non trova una stabilità se non in quanto trasgressione di codici. Se questo è, allora fare arte è una pratica di distruzione provvisoria di paradigmi e di ricostruzione di altri che ci porta ad un procedimento infinito, biologicamente radicato nell'uomo, quello di superare continuamente la propria visuale traguardando dall'altra parte verso un orizzonte che ha da venire, in maniera tale che l'insegnare arte diventa, forse, la pratica più difficile.

Tanto difficile che non è possibile dire come si insegni l'arte. Insegnare arte vuol dire insegnare una pratica dionisiaca che comporta sempre la messa in discussione del proprio linguaggio visivo e addirittura la messa in gioco della propria soggettività, perché ci si spende in prima persona nel fare arte, ci si compromette con la materia e con una responsabilità nel fare molto nota all'artista che si chiede- e ci chiede- non se il prodotto è bello o brutto, ma se regge a un impatto di credibilità, di significato, di senso. In definitiva, se insegnare arte contemporanea è difficile, diventa ancora più difficile se l'insegnamento riguarda la pratica dell'arte.

A titolo esemplificativo, possiamo considerare tre linee guida nell'insegnamento dell'arte contemporanea: la linea della contemplazione, che è la funzione tipica dello spettatore, del pubblico, del fruitore il quale non fa altro che godere del prodotto, del manufatto; la linea della ricostruzione critica, modalità prettamente intellettualistica che si compie sempre su un prodotto e sul processo attraverso il quale questo prodotto ha trovato la sua concretizzazione; la terza modalità è quella dell'esercizio pratico dell'arte, e fa parte di essa non solo il 'fare arte', ma anche il rifare, l'eseguire (ad esempio l'esecuzione musicale o l'esecuzione di un testo teatrale). Queste tre possibilità di insegnamento dell'arte danno lo spaccato di ciò che ha significato fino ad oggi la grande cesura verificatasi tra chi fruisce dell'arte e chi invece la pratica, diatriba ancora molto viva all'interno delle Accademie e, finché resta una dialettica interna e circoscritta, sicuramente funzionale all'obiettivo formativo da raggiungere. Diventa invece un anatema esecrabile, una pericolosa cesura, allorché l'insegnamento della pratica artistica sia considerato come subalterno o succedaneo, qualcosa di cui si potrebbe fare a meno perché l'essenziale è teorizzare sull'arte. Purtroppo questa convinzione ha fatto aggio sulla cultura contemporanea al punto tale che la storia dell'arte contemporanea- quando si è distaccata dal ceppo degli insegnamenti delle Accademie ed è diventata disciplina autonoma- ha immaginato anche di poter fare a meno della fenomenologia dell'arte, del suo farsi, di quello che avveniva nei laboratori, nelle Accademie e nelle botteghe degli artisti.

Nonostante qualche segnale poco rassicurante, non credo che l'Università voglia appropriarsi della prassi artistica, della pratica del laboratorio che è una specificità propria delle Accademie. La funzione formativa dell'Università avviene infatti all'interno di un sistema logocentrico, dove il massimo del tecnicismo consiste nel descrivere un'esperienza visiva mediante strumenti verbali con un'interpretazione che traduce un sistema linguistico materiale attraverso un sistema verbale, che però non può assolutamente sostituirsi alla pratica, né entrare all'interno delle maglie della prassi artistica. Come suggeriva a tal proposito Agamben, l'opera d'arte affrontata dal fruitore è come un campo di energia soggetto ad una legge di degradazione a partire dal momento in cui il manufatto è compiuto e completo. Essa non si offre nella sua integrità energetica a chiunque volesse fruirne: quell'integrità energetica è solo dell'artista, di colui che l'ha creata. Tutto questo lo ricorda in termini poetici Fiedler, quando afferma che il critico deve anzitutto frequentare gli ateliers degli artisti.

Eppure ciò non vuol dire che la pratica dell'arte non sia insegnabile, infatti la si insegna anche nella scuola secondaria, dove si insegna a praticare i linguaggi secondo codici molto precisi, tuttavia la condizione tipica dei linguaggi visivi è che essi sono il luogo precipuo di invenzioni e non certo di esecuzioni. Se alcune discipline- come ad esempio la musica o l'architettura- sono insegnabili a livello linguistico, l'insegnamento della prassi artistica è l'insegnamento di una flessibilità, di una fluidità di un codice che nel momento stesso in cui fa corpo con la materia viene investito dalla materia stessa e sollecitato, come per l'accendersi di un *Kairòs*, a cambiare, a decodificarsi, a mutare nella sua finalità: iniziato per incidere la materia in un certo modo, nel farsi corpo con essa cambia, muta pelle, cambia nel suo DNA. Questa è la grande peculiarità della pratica dell'arte, perciò è l'artista e non altri l'unico deputato a insegnarla, perché possiede le chiavi, quasi sciamaniche, per educare a decodificare un linguaggio, a entrare e contemporaneamente uscire da un sistema di regole. In questo orizzonte, la didattica operata dall'artista sulla decodifica dei linguaggi riguarda non tanto l'oggetto da compiere

quanto il percorso che si compie, perché è sul percorso e su queste tappe di decostruzione che poi lavora l'artista con il suo allievo.

Naturalmente le istituzioni dove l'artista insegna sono le Accademie di Belle Arti, che dovrebbero essere -e difatti sono- i luoghi deputati per l'insegnamento dell'arte, anche se la vulgata considera l'insegnamento accademico come un insegnamento obsoleto, esclusivamente basato su regole. In realtà fino a quando l'arte ha avuto come obiettivo criteri imitativi, era ovvio che il sistema delle regole fosse necessario e sufficiente al raggiungimento dello scopo formativo: ma nel momento stesso in cui è stato messo in discussione il modello illusivo e con esso il sistema delle regole, accanto all'arte normale è nata l'arte straordinaria, che ha frantumato il corpo dei paradigmi assicurando comunque la nascita di altri paradigmi deperibili. Tutta l'arte contemporanea è incentrata sulla deperibilità, sulla decomposizione e ricomposizione paradigmatica, e all'interno di tale "sistema artistico" altamente instabile il problema è quello di formare delle sentinelle attente a questa complessa fenomenologia, dotate di sensori e di antenne altamente sofisticati, frutto di una cultura quanto più possibile olistica.

L'istituzione Accademia si è trovata a fronteggiare anche questa crisi: non era più possibile limitarsi ad insegnare linguaggi già formalizzati ed istituzionalizzati! Tale urgenza, segnalata dal momento culturale dell'avvento delle avanguardie storiche del Novecento che ha dissolto il presupposto su cui si era fondata l'arte fino ad allora, ha fatto sì che le Accademie dovessero riorientare la loro didattica. Questo è avvenuto con una cinquantina di anni di ritardo rispetto ai correttivi adottati da altre Accademie ed Istituti europei d'arte, a partire dal Bauhaus e dalla scuola di Ulm, dove il dibattito tra la creazione di carattere espressivo e la creazione di carattere progettuale è stato molto acceso ed è stato seguito con grande interesse dalla cultura ufficiale. Le Accademie italiane, invece, sono state lasciate sole ad affrontare questo problema: sembrava che la cultura corresse altrove e che la nostra contemporaneità non dovesse rilasciare manufatti, che non ne avesse la responsabilità anche perché le condizioni, comprese le risorse economiche, erano quelle minimali idonee per una produzione zero.

Invece stiamo producendo, e ci auguriamo che la produzione attuale possa essere in futuro storicizzata e criticamente letta in seno ad un contesto che ha visto le Accademie sopravvivere e addirittura rianimarsi per la linfa vitale che scaturisce da questa nuova stagione della riforma, la quale però purtroppo procede a rilento. La situazione è ancora abbastanza critica, ciò che è grave non è tanto che manchino i regolamenti, il dispositivo cartaceo che burocraticamente viene dal Ministero, ma che non ci sia assolutamente niente a livello di dibattito pubblico, di indagine critica nella comunità scientifica per la messa a fuoco del problema. Tuttavia quella dimenticanza di ieri, ora sembra essere diventata attenzione da parte dell'Università e degli Enti locali nei confronti di queste istituzioni che sono arrivate al rango dell'alta formazione artistica, per cui era ovvio che dovessero nascere dei momenti di connessione comunicativa finalizzati alla individuazione di obiettivi formativi comuni. Gli stessi regolamenti statuari, che dovrebbero guidare l'ordinamento didattico delle Accademie, prevedono lo scambio tra le due istituzioni non solo a livello di crediti per gli studenti ma anche a livello di docenti allo scopo di emendare le mancanze di cui soffre la storia dell'Arte Contemporanea o la teoria dell'arte così come è insegnata nelle Università, che poi sono le medesime riscontrate per verso contrario dall'Accademia allorché ha bisogno di ossigenarsi, di avere interlocutori privilegiati quali quelli universitari.

Un'osmosi tra Università e Accademia è cosa non solo opportuna, ma necessaria per un'ottimizzazione degli insegnamenti e dell'offerta didattica. Immagino che di qui ad una generazione questa osmosi ci sarà, e sarà tanto più necessaria e più produttiva quanto più sia l'Università sia l'Accademia non abdicano alla loro finalità formativa, tutt'altro. La centralità del laboratorio è la caratteristica dell'Accademia e dell'insegnamento della pratica artistica, e l'insegnamento della tecnica è il lavoro su cui si concentra il momento laboratoriale del docente accanto al discente, che camminano

insieme solidali per una strada non tracciata che è un errare in avanti. In Accademia difficilmente privilegiamo il rapporto tipico dell'insegnamento frontale, docente-discente, come quello universitario, né si potrebbe mai rinunciare (né va appunto della produzione dell'opera) a questo tipo di relazione fisica, fianco a fianco.

La riforma 508/99 opportunamente prevede che le Accademie allestiscano con le Università dei 'Politecnici delle Arti'; tuttavia bisogna essere molto aperti per allestire e gestire questo terreno comune, e con ciò intendo dire che ogni istituzione deve andare col suo bagaglio culturale ma senza l'idea di una superiorità rispetto all'altra. Ci sono territori in comune che attualmente vedono in corso delle guerre di trincea relative alla divisione di competenze tra Università e Accademia, quando invece il problema vero riguarda il tipo di obiettivo formativo da raggiungere per determinate figure professionali (i restauratori, per esempio) e perciò qual è l'istituzione che risponde meglio a tale obiettivo. Nelle Accademie siamo ancora nella fase di redazione degli regolamenti didattici, quindi è facile che quanto è di pertinenza dell'Accademia, suo precipuo patrimonio didattico, le venga in qualche modo sottratto, come purtroppo sta impunemente avvenendo con veri e propri colpi di mano che coinvolgono l'intero sistema della formazione universitaria. Si è parlato prima della mancanza di fondi per la ricerca: io vedo anche che il sistema sta diventando ipertrofico e che c'è un gioco al mercato dello studente che davvero spaventa.

Comunque, grazie a questa opportunità che ci è stata offerta dalla Regione Toscana, adesso abbiamo cominciato a parlare delle possibilità di integrazione e di cooperazione, a mettere sul tappeto la questione dove ognuno ha lo specifico mandato di salvare la propria specialità, senza mettersi in una posizione di retrovia o di resistenza, per salvaguardare la ricchezza di un patrimonio culturale dal quale non si può abdicare. Al riguardo è esemplare la vicenda americana: quando le Università si impossessarono della pratica dell'arte negli anni '60, in America è nata un'arte eminentemente concettuale. Noi ci proponiamo altri obiettivi con l'integrazione delle Accademie e delle Università nella costituzione di Politecnici delle Arti. Il cammino è lunghissimo e ognuno deve procedere con animo estremamente disponibile. Se l'obiettivo è creare degli operatori culturali, sentinelle del contemporaneo, figure che siano in sintonia con la realtà, che ci sta sfuggendo di mano perché manca addirittura il progetto culturale e la capacità di stargli dietro, allora risulta lampante l'importanza di questo incontro, ed è necessario che da questo momento in poi si comincino a raccogliere testimonianze, strategie, opportunità e quanto altro possa essere determinante per aprire la strada al futuro dell'insegnamento dell'arte contemporanea, in modo tale che diventi chiaro una volta per tutte che l'orizzonte dell'arte contemporanea è un radicale e impregiudicato stare insieme della teoria e della prassi, e che il suo insegnamento richiede questa osmosi.

## INTERVENTI

### **Riccardo Guarneri**

*Cattedra di Pittura – Accademia di Belle Arti di Firenze*

Devo molto complimentarmi con le due oratrici, perché a mio avviso entrambe hanno messo a fuoco le problematiche dell'insegnamento artistico. A conferma di quanto è stato detto, posso dire che quando la mattina entro in aula non so esattamente cosa insegnerò, come mi comporterò, cosa dirò. Devo continuamente inventarmi e cambiarmi a seconda dello studente che mi trovo davanti: di fronte a cento studenti devo avere cento modi diversi di relazionarmi a loro, perché ormai l'insegnamento della pittura non è più come prima, quando c'erano delle certezze e si credeva nel disegno o nella tecnica della pennellata. Queste cose ci sono ed emergono nelle argomentazioni critiche che il docente fa allo

studente, ma non c'è più la prassi didattica per cui si procede per gradi. Alcuni docenti tengono molto al disegno, ma il disegno cos'è? Ogni artista è un gran disegnatore, nel senso che ogni artista è il disegnatore di se stesso. Se pensiamo a Van Gogh, a Cézanne, a Egon Schiele, sono disegnatori l'uno opposto all'altro che non facevano disegno didattico, ma esprimevano il loro modo di essere disegnatori, di essere artisti.

Un docente deve avvicinarsi molto alle aspettative dello studente, e ogni studente ha aspettative diverse. La cosa più problematica è quella di far crollare i falsi miti che l'allievo ha al suo arrivo in Accademia: decodificare le idee degli studenti con il nostro intervento critico è la cosa più difficile, perché richiede molto tempo. Bisogna far capire agli studenti la direzione che noi intendiamo dargli, che poi è una direzione culturale. Fare pittura implica un modo di essere nel mondo, nel contemporaneo; anche saper fare una copia è importante, però essere artista significa trovare dentro di noi quel tanto di creatività che fa parte solo di ognuno. Bisogna far capire allo studente cosa sa fare, ma anche che tutto quello che sa fare è modificato attraverso l'esperienza, la cultura, la conoscenza. Per questo ai miei allievi dico sempre che per fare pittura bisogna vedere, vedere, vedere, come per fare musica bisogna sentire. Il momento più culturale è il vedere mostre, andare nei musei, frequentare le gallerie, andare negli studi, dibattere insieme, e l'Accademia ha ancora il grande vantaggio del confronto dello studente con l'altro studente. L'insegnamento della pittura è difficile, perché non si può spiegare ed è sempre diverso. La difficoltà dell'insegnamento non è una difficoltà: meglio se l'insegnamento è creativo e ogni volta ci si reinventa per arrivare a qualcosa che veramente sia artistico.

## **Maria Grazia Messina**

Nel discorso sulle contaminazioni e ibridazioni di competenze che possono attuarsi tra le istituzioni Università e Accademia, Paola Ballesi ha accennato a quel momento alla fine degli anni '60/70 in cui nei paesi anglosassoni si sono istituiti su larga scala i Politecnici, con universitarizzazione dell'insegnamento e conseguente ricaduta sulla ricerca artistica di una vena più concettuale, più metalinguistica. Mi chiedo se questa possibile convergenza delle due competenze in 'Politecnici delle Arti' non porti al rischio, per la ricerca artistica, di avvitarsi in discorsi specificamente autoreferenziali, in preoccupazioni di ordine teorico più che sovvertitore.

## **Paola Ballesi**

Quando ho presentato gli scenari possibili previsti dalla riforma, ad esempio i 'Politecnici delle Arti', ho messo anche in conto che questi si dovessero allestire su percorsi particolari dove è possibile una congiuntura comune, ad esempio nella comunicazione visiva. Non immaginavo che il Politecnico delle Arti potesse investire la pittura, se non per percorsi molto particolari in cui si faccia sperimentazione di linguaggio o di metalinguaggio a livello universitario. E' ovvio che è tutto da studiare, che quella preoccupazione di cui già Rosenberg ci aveva avvertito, esiste; però, se ogni istituzione riesce a fare tesoro del proprio bagaglio culturale, delle proprie competenze e dei propri obiettivi, se la contrattazione è ad armi pari e l'obiettivo è focalizzato e condiviso da principio, non credo ci siano grandi rischi. Il restauro, la moda, le tecniche di comunicazione visiva multimediale e la stessa didattica dell'arte sono territori di confine per i quali dobbiamo fare una sorta di armistizio per un progetto comune.

## **Giuseppe Andreani**

*Cattedra di Anatomia Artistica –Accademia di Belle Arti di Firenze*

Credo che il tema del confronto tra l'Università e l'Accademia abbia come punto di inizio nel contemporaneo la legge di riforma, che parte da una separazione tra l'allocazione dell'Università e l'Accademia di Belle Arti. Mi pare che i termini del confronto siano stati già guidati dalla legislazione attuale, che conferma una situazione di separatezza tra la cultura universitaria e quella dell'Accademia. Abbiamo alcune conseguenze che derivano dalla storia: parliamo di Accademia e di 'accademismo', perché parliamo di storia e di tradizione. Se è vero che non esiste una storia senza tradizione, è anche vero che una storia che si ferma alla tradizione rischia di essere un simulacro. In questo senso l'Accademia ha rischiato storicamente di cadere nell'accademismo, mentre invece l'Università è sempre stata il luogo per eccellenza della ricerca, in qualche modo circuitata in un rapporto almeno dialettico col contemporaneo.

Sul Novecento, se partiamo dal presupposto che, come sostiene Martin Heidegger, 'l'arte è linguaggio', ecco che il rapporto tra la contemporaneità e i linguaggi visivi va anche verso la contaminazione di pratica e di teoria dell'arte. Addirittura il tasso di contaminazione tra le arti, tra la pittura e la scultura ma anche tra le arti visive e quelle musicali, è stato anch'esso indicativo del fatto che si potesse scardinare questa separatezza e andare in prospettiva verso un altro scenario. Faccio riferimento all'ultima Biennale di Venezia: questa platea dell'umanità mi è parsa proporre un'ipotesi di creatività artistica diversa da quella proposta nelle nostre Accademie di Belle Arti. Mi pare che le indicazioni emerse da alcuni artisti a livello internazionale vadano in senso diverso da queste tensioni di accademismo che sovente abbiamo. Confesso il mio sconcerto nel vedere che una bozza del regolamento sugli ordinamenti didattici, quindi l'attuazione della riforma delle Accademie di Belle Arti, parte dalla suddivisione degli insegnamenti in scuole secondo il modello della tradizione, dell'accademismo non dell'Accademia, e predetermina dei dipartimenti piuttosto fantasiosi con una suddivisione tra Arti Visive e Arti Applicate: è passato un secolo da quando il Bauhaus ci ha indicato che non era questa la strada, e oggi gli artisti praticano contenuti radicalmente diversi rispetto a queste suddivisioni schematiche.

Uno dei vantaggi della riforma, pochi assieme all'idea del 'Politecnico', è quello di non citare da nessuna parte le Belle Arti, ma le Arti Visive. Anche questa è una scelta, perché la fotografia e il cinema fanno parte del mondo visivo. Un percorso, e quindi un confronto, deve essere fatto in funzione delle professionalità e degli obiettivi della contemporaneità. Il carattere fenomenologico della cultura artistica dell'Accademia rappresenta una ricchezza da approfondire e da mettere a frutto, che vuol dire anche cercare degli itinerari di rifinalizzazione della didattica e dei suoi percorsi, sedersi a un tavolo comune senza pretendere che qualcuno offra solo il laboratorio o, per contro, solo la teoria, altrimenti non faremmo che riproporre la separatezza insensata del mondo dell'arte rispetto al mondo della ricerca, e l'arte è sostanzialmente ricerca. La possibilità nuova di un terreno di confronto significa confrontare i percorsi, per vedere le possibilità concrete di individuare strade comuni. Una strada comune è sicuramente quella del Politecnico delle Arti, che può essere la cartina al tornasole per verificare se questa idea di confronto ha un futuro e una percorribilità all'interno di due istituzioni oggi collocate in modo separato anche legislativamente.

Questa serie di incontri sul contemporaneo rappresenta un'apertura straordinaria che ci consente di sciogliere alcuni nodi in questa direzione: il terreno è quello del confronto, e nel confronto partecipano anche le Accademie toscane.

## **Cristina Giorgetti**

*Costume per lo Spettacolo-Accademia di Belle Arti di Carrara;*

*Storia del Costume e della Moda, Corso di Laurea in Cultura e Stilismo della Moda- Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze*

Parlo di un territorio che nell'arte è definito 'di confine', quello della Moda, e vengo a portare in merito l'esperienza positiva dell'Accademia di Belle Arti di Carrara che da due anni ha firmato una convenzione con la Facoltà di Lettere e Filosofia di Firenze. Grazie al concorso della Professoressa Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, già dal 1975 decisa a portare anche l'arte fabril dentro l'Università, era nata una prima collaborazione tra l'Università di Firenze e il Polimoda; quest'altra convenzione (in cui cercheremo di coinvolgere anche l'Accademia di Belle Arti di Firenze) vede invece collaborare i professori dell'Accademia di Belle Arti di Carrara con alcuni docenti dell'Università di Firenze. Il problema principale di progetti come questo, che per la prima volta vede unite due diverse competenze, è anzitutto la mancanza di dotazioni: biblioteche come quella di Lettere, che dovrebbero essere fornite di testi attuali di moda, in realtà non lo sono, e le Accademie non hanno fondi per istituire delle proprie biblioteche in cui gli studenti possano aggiornarsi attraverso riviste, fondamentali per restare in contatto con il mondo esterno.

In Accademia non insegnano soltanto i professori di Pittura e di Disegno: dall'esterno vengono anche stilisti, professori di Estetica, di Storia dell'Arte Contemporanea. Ugualmente all'Università, tutte quelle docenze che una volta messe al bando non sono onorate da docenti interni dell'Università, sono affidate a docenti di preferenza dell'Accademia. Dunque esiste già un sodalizio, noi a Firenze siamo stati i primi a tentarlo insieme dell'Accademia di Carrara e, speriamo quanto prima, anche con l'Accademia di Firenze.

## **Maria Grazia Messina**

Volevo aggiungere qualche riflessione problematica, sottolineare incongruenze e paradossi. La riforma universitaria è nata a costo zero, con l'obiettivo di velocizzare al massimo i percorsi degli studenti. Nella logica di questa riforma, velocizzare significa comprimere, stipare nei primi tre anni un alto numero di insegnamenti frammentati, giacché insegnamenti di 60 ore sono impartiti in 30 ore. Gli studenti hanno di fronte una gamma di discipline molto estesa e questo comporta anche l'introduzione di nuovi insegnamenti di cui nell'Università non si ha la benché minima esperienza, come quelli informatici, o, nell'ambito dell'esercizio di una cultura dell'immagine, tutti gli insegnamenti che riguardano la videocomunicazione, la rete, il web. Compressione e aumento degli insegnamenti, accelerazione dell'iter, vuol dire seguire di più gli studenti ma sempre a costo zero, che significa obiettivamente non aprire alcun nuovo contratto d'insegnamento. Questo, in una logica perversa e sotterranea che non vuole essere ammessa, perché il fatto che l'Università sia, in effetti, un parcheggio (anche maieutico, grazie alla presenza di alcuni docenti) è estremamente funzionale alla struttura della società così com'è, dati poi l'estrema difficoltà di inserimento nel mondo del lavoro e i tempi dilazionati di assunzioni che abbiano un profilo di una qualche stabilità.

Stipare insegnamenti in pochi anni, senza un minimo di incremento di risorse finanziarie, significa solamente ingannare gli studenti sul fatto che saranno velocizzati e costringerli in realtà ai soliti tempi lunghi.

## **Rossella Alberti**

*Storia dell'Arte- Accademia di Belle Arti di Firenze*

Gli argomenti sollevati dalla Professoressa Messina e dalla Professoressa Ballesi richiederebbero probabilmente un seminario più lungo di una giornata. In Accademia insegniamo la Storia dell'Arte Contemporanea e anche in Accademia abbiamo gli stessi problemi dell'Università, perché i ragazzi arrivano da situazioni scolastiche variegate con lacune enormi. La riforma universitaria del 'tre più due' che anche in Accademia ci accingiamo ad accogliere, da una parte è esaltante in quanto sembra snellire l'organizzazione della didattica e creare una serie di apporti nuovi, dall'altra sembra devastante. Rischiamo infatti di avere un triennio generico che abbia come finalità sostanziale quello di coprire le lacune che gli studenti hanno al momento dell'iscrizione al primo anno, una sorta di scuola secondaria omogeneizzata in cui non miglioriamo la professionalità di questi ragazzi ma reiteriamo un'istruzione senza apporti veri.

Alcuni docenti dell'Accademia hanno contratti all'Università per le materie più svariate e si trovano a fare corsi che non hanno agganci con altre materie: è davvero utile l'integrazione continua delle materie a contratto se queste rimangono degli apporti puntuali e limitati, anche come numero di ore, senza alcuna articolazione col resto della didattica? Corriamo il rischio di dare delle pillole di cultura perdendo di vista un impianto generale che la scuola italiana aveva e che, proprio grazie a questa visione organica della cultura, ha permesso di sfornare egregie menti. Temo l'arrivo del 'tre più due' in Accademia perché non vedo in questo un arricchimento. Diverso è invece il discorso del Politecnico delle Arti, che a mio avviso non è tanto una struttura, ma un tavolo di discussione, e oggi sono lieta di potere parlare di questi argomenti a Firenze. Aprire un tavolo di dialogo significa mettere in discussione i vari insegnamenti, cominciare a ragionare sulle loro finalità e su come essi possano inserirsi in un obiettivo di professionalizzazione. Non vedo un reale timore di sovrapposizioni di competenze, perché nel momento in cui andiamo a definire quali sono le professionalità e in che modo ognuno di noi partecipa a questa formazione non ci sarà più il timore di lauree o corsi di Università e Accademie paralleli o analoghi. Oltre alla discussione sul rapporto Accademia-Università, un tavolo di questo tipo potrebbe servire anche all'impianto didattico italiano per chiedersi veramente cosa significa fare istruzione oggi in Italia. Sono favorevole ad aprire un dibattito sulla cultura e spero che la Regione organizzi altri incontri di questo tipo.

## **Paola Ballesi**

Che l'Università in questa fase abbia bisogno di competenze di cui non dispone nel proprio organico e che acquisisca queste competenze presso l'Accademia con professori a contratto, non risolve il rapporto tra due istituzioni che devono affrontare un problema nuovo nel contemporaneo: quello dell'insegnamento e delle emergenze che stanno nascendo oggi rispetto alla formazione di alcune figure professionali. Non c'è Università che non abbia professori di Accademia a contratto che apportano competenze di diverso tipo e che riguardano soprattutto quelle discipline di insegnamento di cui l'Università non è dotata. Questa fase di transizione potrebbe essere spendibile in modo estremamente positivo, se cominciamo, attorno a un tavolo comune, a mettere a fuoco un progetto comune, ma se questo raccordo con l'istituzione resta individuale- perché è solo la prestazione d'opera di un professore a contratto che interessa- in una fase in cui le Accademie si devono ancora assestare con propri regolamenti, potrebbe indurre a riflettere.

## **Maria Grazia Messina**

Le preoccupazioni espresse sono pienamente condivisibili. Vedo tanti volti di ex studenti in qualche modo già coinvolti nel mondo del lavoro. Non c'è qualcuno che voglia intervenire, dato che fin'ora abbiamo parlato sempre dall'altra parte del tavolo?

## **Desdemona Ventroni**

*Laureata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Firenze*

Firenze è stata per lungo tempo priva di una cattedra universitaria di Storia dell'Arte Contemporanea e quando questa è stata reintrodotta immediatamente ha assorbito le attese di tanti giovani, che si sono riversati in questo insegnamento. Fino a questo momento, l'Università è stata uno dei pochi luoghi in cui si è almeno alimentata la curiosità per il contemporaneo, in una città dove l'arte contemporanea ha difficoltà a manifestarsi. Un dibattito di questo tipo rappresenta senz'altro un segnale forte di qualcosa che sta nascendo: siamo venuti qui con tante attese, e andremo via con una ulteriore, grande attesa. Sembra ci sia in corso un grande cantiere del contemporaneo e una volontà di comunicare tra le istituzioni che ci auguriamo si estenda presto anche all'esterno, alla città intera, coinvolgendo chi ancora aspetta di vedere concretizzarsi qualcosa (come il Museo, che non sappiamo tra quanto sarà inaugurato).

Speriamo che tra qualche anno sia possibile incontrare qualcuno venuto a Firenze per vivere il contemporaneo, e che diventi più facile anche per noi piuttosto che essere ancora costretti a spostarci, non tanto alla ricerca di stimoli- che certo non mancano- ma di esperienze. Quello che ancora manca è un luogo dove possano esprimersi le competenze di Università e Accademie.

## **Maria Grazia Messina**

Sta venendo fuori una richiesta molto forte: è necessario mettersi insieme, docenti di Università e Accademia, e immaginarsi come interagire in termini di autoiniziativa.

**Seminario**  
***La sfida del contemporaneo. Spazi e prospettive di formazione***  
Incontri a cura di Maria Grazia Messina

Venerdì 14 marzo  
Maria Grazia Messina e Angela Vettese  
*“L’esperienza della nuova Facoltà di Arti Visive di Venezia”*

**Lanfranco Binni**  
*Coordinatore*

Siamo al secondo passaggio di un percorso. Nel primo incontro, attraverso i contributi di Maria Grazia Messina e di Paola Ballesi, sono emersi degli spunti soprattutto su due questioni: è possibile progettare un Politecnico virtuale, potenziale, che metta in rete tutta una serie di strumenti, strutture, esperienze e possibilità che ci sono anche in Toscana, ma si collocano fuori progetto? È possibile progettare una realtà in cui possano incontrarsi i percorsi formativi delle Università, delle Accademie e degli artisti, quei convitati di pietra che quando si affrontano questioni di questo tipo sono invece per noi figure centrali?

A proposito di questa domanda che sostanzialmente aveva concluso il primo incontro del seminario, sarà molto utile quello che dirà Angela Vettese. Le sue parole potranno servire per acquisire una serie di informazioni su un’esperienza importante in corso, quale esempio per alcuni problemi che dobbiamo risolvere in Toscana. Le soluzioni a questi problemi non saranno solo toscane, perché non sogniamo di costruire una rete solo regionale per l’arte contemporanea, ma dobbiamo costruire insieme, a livello nazionale e internazionale, delle relazioni forti che permettano ad ogni soggetto della rete, sia esso un’Accademia, un artista, una rivista o una casa editrice, di sviluppare a fondo il movimento del pensiero critico e delle forme espressive. Progettare in maniera potenziale non solo in questo momento in Toscana è possibile, ma sta liberando un’infinità di energie. In questo processo potremmo tutti svolgere un ruolo importante.

**Maria Grazia Messina**

*Docente di Storia dell’Arte Contemporanea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Firenze*

Conosciamo tutti Angela Vettese come curatrice di mostre, per la sua attività di studiosa e pubblicista, e per essere ormai al secondo anno Direttrice di un corso di laurea specialistico attivato dopo la riforma degli ordinamenti didattici dentro quello che a Venezia è un vero e proprio Ateneo a se stante: l’Istituto Universitario di Architettura, conosciuto come IUAV. All’interno dello IUAV due anni fa è stata istituita una nuova facoltà, quella di *Design ed Arti*, dove Angela ha curato la gestione e l’articolazione di un corso di laurea specialistico inedito intitolato *Progettazione e Produzione delle Arti Visive*, il CLASAV. Si tratta di una laurea specialistica, a numero rigorosamente chiuso e con frequenza obbligatoria, cui finora hanno potuto afferire studenti già laureati al momento dell’istituzione del corso. Questo porta ad una tipologia di corso universitario cui noi in Italia non siamo assolutamente abituati, ossia a un corso di studenti residenti che sono partecipi di tutto lo spettro di attività didattica e formativa loro offerta. Il corso è articolato secondo gli schemi ministeriali, ma presenta delle particolarità che lo rendono estremamente interessante perché si prospetta come quella sorta di ‘Politecnico delle Arti’ in cui dovrebbero convergere in

futuro gli sforzi e le competenze sia dell'Università sia delle Accademie. I laboratori degli artisti costituiscono il tessuto portante dell'offerta didattica di questo corso specialistico, ma nello stesso tempo c'è una forte presenza degli aspetti teoretici. Le finalità che il corso si prefigge sono produzione di Arti Visive, con un forte accento sulla formazione degli artisti, e progettazione delle Arti Visive, cioè anche progettazione di eventi che riguardino le arti visive.

La complessità di esperienze già maturate e verificate all'estero hanno nutrito le discussioni preliminari per l'istituzione di questo corso, per cui è importante capire da Angela Vettese il progetto che sottende questa iniziativa in modo tale da entrare nel merito di una sua verificabilità, sia a Venezia sia in altre realtà.

### **Angela Vettese**

*Facoltà di Design e Arti Visive- IUAV, Venezia*

Tutto è nato nel 1998/1999, quando si pensava ancora a costruire una laurea di vecchio tipo: non una laurea di base più una specialistica, ma una laurea quadriennale con la caratteristica di essere né DAMS, né Accademia, né Facoltà di Lettere. I DAMS infatti, soprattutto per questioni logistiche, non hanno spazi laboratoriali che consentano ai ragazzi di produrre (anche se in teoria dovrebbero averli). Al contrario dei DAMS le Accademie hanno un'attenzione che è stata negli anni crescente rispetto alle discipline teoriche, ma certamente è prevalente l'aspetto laboratoriale, il momento dell'aula, della bottega e del laboratorio; hanno però una carenza specifica, almeno agli occhi delle quattro persone che hanno progettato questo nuovo corso di laurea (l'attuale preside Marco De Michelis, il Rettore Marino Folin, Germano Celant -che dopo la prima fase della progettazione non ha inteso proseguire con noi- ed io). Il grande dubbio sulle Accademie riguardava- e riguarda- il prolungato tempo di esposizione di un ragazzo giovane ad un solo docente. Il problema non è la qualità dell'artista, perché ci sono artisti di qualità che insegnano nelle Accademie, ma l'approccio unitario: per quattro anni consecutivi il ragazzo si confronta sostanzialmente con una modalità creativa e con un solo approccio alla disciplina, e benché siano sempre presenti scambi o occasioni di colloquio tra allievi e docenti, questo contatto prolungato è adatto a qualcuno che abbia la capacità di entrare nella logica progettuale del proprio maestro, ma anche di separarsene per trovare la propria via autonoma. L'alternativa è quella della "accademia", della ripetizione di modelli, che era cosa sensata, opportuna e logica quando l'arte aveva delle funzioni decorative per cui dall'Accademia dovevano uscire decoratori, stuccatori o affrescatori che avessero comunque uno stile riconoscibile; l'arte sperimentale, come la si concepisce oggi, ha preso invece delle vie talmente varie che un'omologazione simile degli stili degli studenti non è più proponibile. Allora si verifica l'effetto "Flash Art", che duplica il problema e non lo risolve: da un lato lo studente è sempre esposto alla stessa formazione, dall'altro lato si affida a pagine di riviste e ad artisti che hanno già avuto successo e per questo avrebbero ben poco da insegnare: ripetere implica porsi come epigoni.

Quello che noi stiamo facendo a Venezia è una scommessa, un tentativo che nasce da queste consapevolezza e, per quanto mi riguarda, anche dall'esperienza della cura del Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Antonio Ratti a Como: un seminario di ventuno giorni, che si svolge ogni anno a luglio, in cui insieme a Giacinto di Pietrantonio selezioniamo 25 ragazzi. Di questo corso, che ormai ha nove anni, hanno fatto parte Giuseppe Gabellone, Simone Berti, Sara Ciraci, Stefania Galegati, Paola Pivi, tra gli stranieri Salla Tykka e Mircea Cantor, e tanti artisti che poi hanno avuto nelle ultime generazioni qualche riscontro (Gabellone per esempio era l'unico italiano tra i giovani presenti a Kassel). L'esperienza della Fondazione Ratti mi ha insegnato che il rapporto con il docente può essere molto profondo anche se molto concentrato, e può diventare quasi una sorta di fisioterapia, un momento di sconvolgimento delle proprie convinzioni e abitudini percettive. Ogni docente arrivato alla Fondazione aveva un approccio molto diverso: Joseph Kosuth ad esempio, che è stato il primo, ha chiesto agli studenti di scrivere anonima la propria migliore idea, poi di prendere in modo altrettanto anonimo una delle idee scritte dagli altri e realizzarla. L'autore

del progetto si scambiava così con l'autore della realizzazione, in un modo molto sofisticato di mettere in questione l'idea di autorialità e il contributo pratico al discorso teorico, lo scambio tra momento meramente progettuale e momento realizzativo che è il nodo dell'arte visiva. Altro approccio è stato quello di Marina Abramovic, che al suo arrivo ha chiesto ai ragazzi di bere il meno possibile, non guardare la televisione, non scrivere, non leggere, non fare sesso, dormire il meno possibile e non parlare per almeno tre giorni, mettendoli in una condizione fisica, oltre che psichica, di diversità rispetto alla normale conduzione del proprio corpo. Ciascun docente imposta il suo lavoro con i ragazzi in maniera assolutamente diversa dagli altri, perché non trattandosi di una lezione frontale, ognuno inventa il suo modo. La 'normale' modalità con la quale avveniva la lezione pratica di fare arte è stata messa in violenta crisi dal venire marginalizzate di queste competenze: pittura e scultura continuano ad essere praticate e non finiranno mai di esserlo, ma certamente non sono più le sole e non sono le più appetite dai ragazzi. La mancanza di un modello di lezione fa sì che ogni docente abbia sviluppato un suo metodo per portare ad una sorta di liberazione dalle incrostazioni riguardo all'idea che un aspirante artista ha di se stesso, per poi cominciare da zero. La nostra cultura tende a parlare dell'arte come l'ambito in cui si esprime se stessi, si rappresenta qualcosa o si manifesta una perizia tecnica, e anche se cinquant'anni di arte recente hanno dimostrato- in teoria e in pratica- che le cose non stanno più così, i ragazzi sono molto più conservatori di persone più mature che hanno teso le proprie energie all'innovazione.

Il ClasAV, il Corso di Laurea Specialistico in Arti Visive, è nato pensando che gli approcci devono essere molteplici, e che la parte pratica è altrettanto importante di quella teorica. Tutto è sorto all'interno di un Ateneo comunque nato all'incrocio del fare e pensare: i Politecnici di Architettura sono stati gli unici luoghi che l'Università italiana ha avuto in cui il fare e il pensare non sono e non possono essere disgiunti, quindi è stata prosecuzione naturale pensare anche a un'espansione nell'ambito delle Arti Visive. Il sospetto nei confronti del fare nell'Università italiana resta, e resta molto profondo: è opportuno ricordare che le facoltà di Architettura, non solo quella di Venezia, sono nate recentemente come costola delle Accademie di Belle Arti; poi, grazie all'esistenza dei Politecnici di Ingegneria che hanno accolto l'arrivo degli architetti, l'architettura è diventata disciplina universitaria. Una certa idiosincrasia, una dose di sospetto nei confronti del fare pratico, è esistita e continua ad esistere perché ha radici molto antiche e in quanto tali difficili da sradicare. Tutti sappiamo cosa Leonardo pensò e scrisse e quali dibattiti agitarono proprio questa città, Firenze, nella sua epoca d'oro, quando gli artisti premevano affinché pittura e scultura fossero inserite tra le arti liberali, tra le arti del sapere, nell'ambito del pensiero e non solo del fare.

L'unione tra fare e pensare ha avuto un'accelerazione in tempi recenti grazie all'industria, laddove le necessità imposte dal design, e in generale dal decoro aggregato alla produzione, hanno richiesto delle competenze specifiche. Finché si progetta, è ancora accettabile per l'Università che lo studente si applichi a ciò, mentre è molto più difficile far digerire il rospo che lo studente non solo progetti, ma crei un prodotto artistico. Questo livello di fare compiuto, che non è il progetto dell'architetto ma un'opera o una proto-opera, è difficile da accettare per la struttura universitaria. Del resto, se leggiamo il famoso problema 30.1 attribuito ad Aristotele, la figura dell'intellettuale, di colui che è nato sotto Saturno, è riversata su colui che scrive e pensa come filosofo. Perché questa figura del saturnino, e quindi del pensatore, fosse attribuita anche all'artista visivo, dobbiamo arrivare a Marsilio Ficino: fu lui a riconoscere che l'artista è un mercuriale, uno che fa, ma è anche un saturnino, uno che pensa.

La nostra laurea specialistica conta una trentina di iscritti, una buona cifra di iscritti rispetto alle lauree specialistiche dell'Università di Lettere, di Economia o altri ambiti. Le lauree specialistiche costituiscono un paradosso: attualmente un laureato quadriennale o quinquennale dovrebbe scegliere di tornare a studiare per ottenere più o meno lo stesso titolo che ha già. Mentre i diplomati in Accademia avrebbero un motivo effettivo per venire da noi (che è quello di laurearsi dopo il primo diploma), gli altri sono solamente molto motivati, sono affamati di stage e sono felici di essere immessi nei veri luoghi dell'arte, dove l'arte non è una presenza teorica ma una presenza

viva e pulsante. Solo negli anni futuri il bacino di utenza verrà costituito da laureati triennali oltre che da studenti delle accademie.

I nostri modelli sono stati soprattutto le facoltà di Arti Visive in America, perché in Europa continua a vigere con grande successo il modello dell'Accademia. In Germania ci sono Accademie di grande rilievo, come quella di Dusseldorf che ha dato luogo al successo di Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Hofer e tutto il gruppo dei fotografi; Francoforte, dove insegnano Tobias Rehberger e Rikrit Tiravanija, che ha dato luogo a una generazione di ultime leve decisamente aggressiva e brillante; Weimar, che si porta dietro tutta la tradizione del Bauhaus; Braunschweig, dove insegna Marina Abramovic che sottopone a ben altre crudeltà i suoi veri studenti. In Germania il sistema delle accademie funziona e non esiste una vera rivalità rispetto alle università, anche se Weimar ha uno statuto un po' a cavallo tra l'Accademia e l'Università. Ci si chiede spesso perché la Francia, che ha così tanti musei, esprima così pochi talenti: questo perché certamente non ha mai posto una grande attenzione al problema della formazione artistica. In Inghilterra il modello è vicino all'Accademia, però a differenza di quello tedesco evita il problema dei quattro anni con lo stesso docente. In territorio americano, accanto ad Accademie di vecchio stampo esistono delle facoltà universitarie con dei siti internet straordinari (consiglio di visitare quello dell' UCLA, University of California- Los Angeles). C'è tutta un'area che va da New York a Los Angeles, a San Francisco, a San Diego, dove si è sviluppato il modello di Facoltà di Arti Visive con una fortissima integrazione tra insegnamenti teorici e insegnamenti pratici, con laboratori diversificati e tanti modi diversi di insegnare, tanti artisti diversi con cui gli artisti giovani si devono confrontare: questo ci è sembrato il modello migliore, e su questo è nato il ClasAV.

Mi capita di dover portare a conoscenza di curatori e critici stranieri l'operato di artisti italiani, e spesso cerco di far parlare gli artisti italiani con i curatori stranieri, che è la prima mossa da fare perché i nostri artisti riescano ad avere un ascolto fuori d'Italia. Il lavoro degli artisti spesso è molto buono, ma la loro formazione teorica non è sufficiente a motivarlo. Oggi- ma dai tempi di Andy Warhol che con la sua pretesa superficialità in realtà era un vero filosofo- l'artista non solo si getta sulla tela con la foga di Jackson Pollock, ma è anche consapevole di ciò che fa. Parlo di tempi recenti; ma chiediamoci quale consapevolezza avessero i ragazzi che si incontravano ai tempi del Cubismo o ai tempi del Surrealismo, che passavano serate a parlare di quarta dimensione, di Freud, di inconscio: esisteva una diffusa sensibilità rispetto a ciò che stava accadendo al momento nelle altre discipline, e di come ciò potesse entrare nel loro lavoro, che io non vedo spesso negli artisti italiani di oggi. In questo senso, l'obiettivo principale che il ClasAV si pone è formare degli artisti che lavorino scegliendo l'approccio che meglio li rappresenta, ma che sappiano anche scrivere sul proprio lavoro o raccontarlo in termini non vacui, non tardoromantici. La lacuna nella capacità di spiegare il proprio lavoro è talmente forte, che l'artista italiano che ha avuto maggior successo all'estero, cioè Maurizio Cattelan, ha preso coscienza di ciò e da anni si spiega attraverso un'altra persona. È tale la consapevolezza da parte dell'artista intelligente di quanto sia importante oggi spiegarsi, e di quanto lo diventi sempre di più, che addirittura il più furbo tra questi -oltre che talentuoso forse- ha arruolato un bravissimo critico per fare le proprie interviste. Il problema di spiegarsi, a sua volta, rimbalza altrove e ci porta alla necessità di integrare la teoria con la pratica, anzi molte teorie con molte pratiche. Questi sono i presupposti da cui nasce la laurea specialistica. I ragazzi sono sottoposti a stress terribile perché ogni docente li maltratta oppure giudica in maniera severa: l'autocritica è la prima forma di critica. In questi due anni abbiamo avuto come docenti Giulio Paolini, Grazia Toderi, Olafur Eliasson, Tobias Rehberger, Joseph Kosuth, recentemente Garutti, Arienti e Hans Ulrich Obrist (che pur essendo un teorico fa un laboratorio pratico rivolto prevalentemente ai curatori). Inoltre, il lavoro fatto da uno è visto e commentato da tutti, per cui il giudizio non è più delegato al solo professore ma a gruppi di ascolto dove ciascuno esprime la propria opinione sul lavoro del compagno.

Per quanto riguarda il futuro, probabilmente avremo vinto la scommessa se qualcuno dei nostri allievi avrà qualche riscontro come artista e se riuscirà a farsi invitare in qualche mostra di rilievo. Le percentuali di successo sono molto ridotte e vige nel mondo dell'arte la regola dell'alta

visibilità, quasi una legge del tutto o niente per cui è difficile essere un artista medio. Abbiamo un mercato segmentato che consente a molti di sopravvivere, ma un artista è ambizioso per il solo fatto di aver scelto una carriera così difficile e tende per vocazione ad avere altissima visibilità e successo. Questo è un obiettivo che pochi possono raggiungere: il corso di laurea non dà garanzie sul futuro. Offre lo sviluppo di una passione. La nostra scommessa nei confronti degli allievi sarà dura da vincere, per un dato intrinseco al mondo dell'arte per cui su tanti uno solo arriva al traguardo. Per questo, peraltro, si insegnano anche le tecniche del video, della post produzione video, della fotografia e del lavoro informatico, che possono in qualche modo dare un mestiere all'aspirante artista che si renda conto di non avere la forza d'animo per raggiungere i risultati sperati. Io insegno anche in un corso della Bocconi che ha deciso di aprirsi al settore dell'arte contemporanea per creare dei manager, e l'Università attira e assorbe tanti studenti quanti sa di poterne piazzare nel mondo del lavoro. Il ClasAV invece non potrà mai garantire posti di lavoro né garantire successi agli studenti, ma possiamo sperare che abbiano un riconoscimento internazionale come è accaduto a una piccola percentuale di coloro che hanno transitato nelle nostre aule alla Fondazione Ratti. Altra scommessa è far sopravvivere il corso di laurea stesso, far digerire a una struttura accademica diffidente ad accogliere il fare anche l'idea che nelle università si possa fare e che il fare non sia disgiunto dal pensare, perché un'opera d'arte che non ha pensiero può al massimo essere un manufatto. In America ci sono tanti casi di università, soprattutto della West Coast, che hanno formato artisti che sono riusciti ad imporsi e che dimostrano come il mondo accademico abbia accolto questi corsi di laurea. Ci riusciremo noi? Se dovessi essere logica direi di no, direi che presto o tardi ci snatureranno perché questo è l'ordine delle cose; magari ci riuscirà qualcuno dopo di noi, e noi avremo aperto una pista. Venezia forse è il luogo giusto per il nostro esperimento perché non ha alternative, tranne la cultura e l'Università, alla 'Disneizzazione' di se stessa. L'unica prospettiva che ha Venezia per non diventare un parco giochi, è premere sullo sviluppo dell'Università: o Venezia diventa un polo universitario che ha delle facoltà come la nostra unica nel suo genere, e più in generale dove la cultura abbia un luogo privilegiato di incontro, oppure la città è destinata a diventare un insieme di botteghe di vetri di Murano finti.

Le facoltà di questa natura sono care: una lezione *ex cathedra* costa poco, mentre una lezione che ha bisogno di macchine per elaborare video o per elaborare *computer graphic* costa molto e i fondi costituiscono un problema. Come ogni facoltà anche la nostra ha un suo dipartimento dedicato alla ricerca artistica (il DADI) che è difficile da finanziare, perché è difficile stabilire qual è la ricerca da perseguire e quella da abbandonare, e perché i criteri interpretativi delle ricerche da finanziare sono molto più difficili ed aleatori che nella facoltà scientifiche o in quelle umanistiche già lungamente rodute. Termino con grande speranza e entusiasmo: il nostro tentativo potrà avere dei lati deboli e venire ripreso da altri. Ci vorrà tempo e forse non sarà il ClasAV a raggiungere i risultati migliori. Ma alla fine il sogno di Leonardo sarà compiuto, e le arti visive e la pittura saranno considerate attività intellettuali in senso pieno e riconosciute da tutti come meritano: nell'epoca dell'immagine, non si può che pensare che anche la costruzione dell'immagine diventi materia pienamente universitaria.

## **Maria Grazia Messina**

Tenendo fermo il fondamento logocentrico della nostra cultura, della nostra stessa antropologia, comunque la superiorità da sempre conferita all'aspetto teorico e lo statuto diminutivo del fare, vorrei chiederti qualcosa in quanto esponente qui della cosiddetta 'accademia', del luogo deputato allo svolgimento soltanto teorico e diffidente nei confronti del fare.

Nel corso di laurea di Venezia l'accento vuole essere portato principalmente sul suscitare delle disponibilità di creatività, sul ruolo predominante dei laboratori, che nell'ordinamento degli studi hanno un'estensione temporale preponderante rispetto agli aspetti teorici e che consistono nel portare lo studente in una condizione di partenza di totale diversità rispetto alle competenze già

elaborate, nel creare una sorta di tabula rasa in cui possa estrinsecarsi questa disponibilità a un creare in proprio, a “sbrigliare” se stessi in maniera riflessiva, non estemporanea o “romantica”. L’insegnamento che invece noi mettiamo in atto nell’Università, per forza teorico, si svolge su parametri opposti ed è volto a creare situazioni di sapere introiettato anziché situazioni di azzeramento. Per introiettare sapere è necessario elaborarne e sedimentarne tantissimo, vedere, sfogliare libri fino a logorarli, sentire tanti discorsi, il tutto elaborato in proprio -con qualche presenza maieutica- per sviluppare una consapevolezza critica con cui dominare tutto il patrimonio acquisito. Questo è il problema di un insegnamento tradizionale universitario che si voglia anche rinnovare: nel mio ambito è appena sufficiente il lavoro di formazione che riesco a svolgere con dei corsi che si protraggono su tre anni più la tesi di laurea successiva. In che senso allora, in una prospettiva di facoltà nuova, possono continuare a sussistere con un loro profilo le competenze le modalità di insegnamento elaborate nell’ambito di una facoltà tradizionale?

Una laurea specialistica di questo tipo ha per compito quello di formare degli artisti (con tutti i se del caso, dato che gli artisti nascono da soli) ma c’è anche un forte accento sui curatori. Guardiamo il polo importante per la gestione, promozione e attivazione di una sensibilità diffusa al contemporaneo, che è il polo di coloro che progettano delle manifestazioni espositive: rispetto ai curatori, mi chiedo se l’essere così coinvolti anche loro in questa attività laboratoriale non debba essere compensata da una forte presenza di discorsi estesi al sapere complessivo. Nell’articolazione dei corsi della tua laurea ho visto che ci sono figure rilevanti di curatori, come Francesco Bonami o Ulrich Obrist, impegnati in laboratori finalizzati a come si allestisce un percorso espositivo. Allestire percorsi e trovare corti circuiti tra le opere richiede una preparazione di tipo storico forte ed estesa, maturata e sedimentata attraverso anni, non libresco ma condotta a contatto con le opere. Questa necessità del forte *background* storico, specialmente per chi si deve inventare le modalità di esporre l’arte contemporanea e di promuoverla, deve essere molto presente perché il profilo di preparazione del curatore è diverso rispetto a quello degli artisti.

Per quanto riguarda il problema dei fondi dimezzati, in teoria le lezioni *ex cathedra* dell’Università dovrebbero costare meno di un laboratorio, ma il mio ideale di università sarebbe quello costosissimo del poter fare lezione davanti alle opere, non davanti alle riproduzioni.

## Angela Vettese

L’obiezione è tanto giusta che il nostro corso di laurea nasce indirizzato a futuri artisti e non a futuri curatori, anche perché a Venezia esiste un corso di Laurea Specialistica per curatori che è a Ca’ Foscari. Quello che ci ha stupito, è che molti ragazzi vengono da noi pur avendo come obiettivo quello di fare i curatori e non gli artisti. Sono attirati da docenti come Hans Ulrich Obrist e Bonami e dalla possibilità, comunque, di vedere il mondo dell’arte “dal vivo”, con artisti che lavorano in molti paesi e che portano in aula le loro esperienze.

Un curatore, data la sua responsabilità nei confronti del pubblico per il quale organizza le mostre, deve avere un forte *background* storico-artistico, o comunque una dimestichezza con le opere che maneggia, che non può aver maturato senza libri. Eppure molti dei curatori attuali hanno una formazione diversa: Obrist ha cominciato a lavorare molto prima di quanto la sua maturità anagrafica gli consentisse, e la stessa cosa si può dire di Bonami, che ha un diploma di Accademia ma che ha acquisito le sue competenze sul campo. Non è un caso che nell’ambito dell’ultima Biennale di Venezia due dei curatori siano artisti cui Bonami ha dato la funzione di curatori: Rirkrit Tiravanija, che è anche nostro docente, e Gabriel Orozco. Le due funzioni si sono fortemente contaminate e c’è una sorta di osmosi tra i due ambiti, ma va fatta una distinzione: il curatore di una mostra di arte moderna, o anche solo fino agli anni ’60, è tenuto ad essere uno storico, con una formazione da storico e un bagaglio di competenze da curatore di museo maturate all’interno dell’Università e con una certa gavetta nei musei. Al curatore come nuova figura delle mostre di arte sperimentale e prettamente contemporanea, non molto diffusa in Italia ma assolutamente

diffusa a livello planetario, è molto più vicina quella di un artista che catalizza l'energia di altri artisti che non quella di uno storico dell'arte. Molti artisti lo hanno fatto anche in passato, perché da sempre gli artisti sono giudici di altri artisti, ed è quasi più recente la separazione dei due ruoli che non la loro unione. Che i critici siano un po' artisti e che gli artisti siano anche critici non deve scandalizzare, anche perché la figura del critico è così giovane che potremmo anche considerarla peritura. Per alcuni anni abbiamo creduto che la figura del critico fosse centrale, e che avesse come suo fondamento una formazione di carattere universitario più legata alla storia dell'arte di quanto non abbia oggi. Può essere una condizione discutibile, ma è evidente.

### **Maria Grazia Messina**

Forse avevo frainteso dal titolo del tuo corso di laurea- *Progettazione e Produzione delle Arti Visive*- e partendo sempre dallo stereotipo del distacco tra teoria e prassi, avevo immaginato che la *Progettazione* riguardasse chi si inventa delle modalità curatoriali e la *Produzione* chi concretamente nutre col proprio lavoro queste situazioni. Qui è invece centrale il ruolo del lavoro dell'artista, supponendo anche la cesura radicale con quello che è avvenuto dagli anni '60 in poi in cui si sono azzerati i generi disciplinari e tutto è stato rimesso in discussione.

Continuo a pensare che comunque un forte *background* sia necessario, perché attraverso questo si formano consapevolezze critiche e perché il fare porta alla luce geneticamente le esperienze e gli interrogativi prima incontrati e risolti. Rispetto ad un'estensione di sapere sul presente in sincronia, continuo a credere che sia importante tenere presente le esigenze di una strutturazione del sapere in un corso storico, dato che l'arte vive *direvivals*.

### **Angela Vettese**

Da noi ha insegnato anche Pierre Rosenberg, perché comunque l'insegnamento dell'arte c'è ed è molto importante. Quando dicevo che Cattelan si è accorto che ha bisogno di un supporto teorico e se n'è scelto uno, è perché non solo il curatore, ma anche l'artista si rende conto del bisogno della consapevolezza di cui si parla. Dilungandomi sul laboratorio, forse ho fatto fraintendere il modo in cui è strutturata la Facoltà e il mio corso di laurea. Comunque gli studenti devono maturare molti crediti nell'ambito di discipline teoriche che vanno dalla Storia dell'Arte all'Estetica, alla Filosofia delle Arti, alla Psicologia cognitiva, e ci sono senz'altro una serie di esami solidi prima e durante l'attraversamento della pratica.

### **Maria Grazia Messina**

Secondo questo spettro di azione, l'Università di tipo tradizionale potrebbe effettivamente rimettersi in questione e rinnovarsi confluendo in attività condivise con un corso di questo tipo, con convenzioni e crediti che si possono giocare vicendevolmente.

Vorrei chiedere ai colleghi dell'Accademia come siano possibili le interazioni delle Accademie esistenti con nuovi organismi didattici di questo tipo, che inaugurati a Venezia avranno sicuramente un esito e probabilmente saranno adottati da altre parti in sedi universitarie. Questa esperienza costituisce per l'Accademia una possibilità ulteriore di evoluzione in prospettiva, nel caso di un'interazione delle forze, oppure costituisce un interrogativo che pone in questione certi modi di essere?

## INTERVENTI

**Giuseppe Andreani**

*Cattedra di Anatomia Artistica- Accademia di Belle Arti di Firenze*

Credo che oggi forse sia stato fatto un passo indietro rispetto al progetto del Politecnico delle Arti. Parto da una data, il 1999, anno citato dalla Professoressa Vettese e anno in cui è stata riformata l'Accademia di Belle Arti. La legge di riforma definisce così all'Articolo due le Accademie di Belle Arti: "le Accademie di Belle Arti sono istituti di alta formazione, specializzazione, ricerca e produzione nell'ambito delle Arti Visive. Rilasciano titoli di primo e di secondo livello".

Se la legittimazione culturale di un percorso, e quindi la fondazione di un progetto formativo, può sussistere nella diversificazione metodologica e didattica, e se domani in Accademia decidessimo che i corsi- anziché essere condotti per quattro anni da uno stesso docente- siano attivati su docenti diversi, automaticamente faremmo una Facoltà come quella di Venezia? È questo il fondamento culturale su cui può basarsi una Facoltà di Arti Visive, dato che operiamo nel visivo? La legge di riforma non cita mai le Accademia di Belle Arti ma le 'Arti Visive', e le Accademie sono istituti che si muovono nelle Arti Visive. Peraltro, la normativa precisa anche che non sarà più possibile sovrammettere percorsi che hanno i medesimi obiettivi. Mentre la scorsa volta si è parlato della ricerca di un terreno di confronto fra la teoria e la prassi, ove ciascuno va in forza del proprio specifico, oggi ci troviamo nel fatto non di una competitività ma al limite di una duplicità. Concordo con la professoressa Messina nel credere che l'artista debba essere un sapiente e che abbia bisogno di un grande percorso di maturazione e di conoscenza, e in questo credo che le Accademie abbiano storicamente un ruolo. Oggi, riformate, le Accademie si presentano anche in un confronto disciplinare di rapporto tra la teoria e la pratica che ha le carte in regola, così come le ha questo corso allo IUAV. Per ricercare un terreno di confronto superiore, dobbiamo introdurre e vedere quali sono gli elementi che diversificano i progetti formativi attinenti a queste diverse esperienze.

**Angela Vettese**

Ringrazio per questo intervento, che mi consente di chiarire un punto importante. C'è stata molta animosità da parte delle accademie nei confronti di questo corso di laurea, quasi che questo delegittimasse l'esistenza delle accademie. A me preme sottolineare che il ClasAV, in quanto corso di laurea specialistica, offre ai diplomati delle accademie l'opportunità di ottenere un titolo ulteriore; in effetti si tratta di una *chance* in più per i diplomati. Anzi, vorrei ricordare che con l'Accademia di Venezia si sono fatti alcuni passi rilevanti per arrivare a uno scambio di crediti e di laboratori, ma purtroppo è stata l'accademia medesima a non voler proseguire questo accordo. Credo che sia auspicabile e che la strada degli scambi, delle energie messe in comune, vada comunque perseguita ponendo fine a diffidenze ingiustificate. Ricordo che i primi a gioire del fatto che gli studenti diplomati all'accademia potessero iscriversi al ClasAV non solo come uditori (fino allo scorso ottobre era così) ma come studenti a tutti gli effetti, siamo stati proprio noi.

**Seminario**  
***La sfida del contemporaneo. Spazi e prospettive di formazione***  
Incontri a cura di Maria Grazia Messina

Venerdì 21 marzo  
Maria Grazia Messina e Sergio Risaliti  
*“Scuole o Musei, la formazione dei curators”*

**Maria Grazia Messina**

*Docente di Storia dell'Arte Contemporanea, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze*

Nei precedenti incontri abbiamo considerato il rapporto Università-Accademia: nel primo, con Paola Ballesi, soprattutto per quanto riguarda la formazione di storici e critici dell'arte e di come si possano spendere delle risorse in maniera intercambiabile tra le due istituzioni; nel secondo con Angela Vettese, l'attenzione è andata sulla formazione degli artisti in un'istituzione che sia già di livello specialistico, come potrebbero essere in futuro lauree universitarie o indirizzi specialistici delle Accademie stesse. L'intervento di Angela Vettese ha suscitato molti interrogativi e molte riflessioni, perché una cosa è che l'artista apprenda nell'ambito di una frequenza accademica determinati procedimenti ed operatività- senz'altro necessari perché in ogni modo l'arte è fare e cimentarsi con procedimenti- altra cosa è che un artista possa essere allevato in una sorta di vivaio dove gli è tutto prospettato, dalle materie psicologiche a quelle sociologiche, agli incontri maieutici con i grandi artisti o con i responsabili dei musei.

In questo terzo incontro vorrei che l'attenzione si spostasse sulla preparazione al ruolo di curatore quale di ideatore di percorsi espositivi che abbiano un senso, che non siano gratuiti, che abbiano una sequenza ben articolata e che sappiano soprattutto coinvolgere il pubblico, finalmente attirarlo con cognizione di causa dentro le ricerche del contemporaneo. Sappiamo quanto sia importante questo discorso sulla formazione dei curatori, perché attualmente siamo infestati da una proliferazione di corsi, pseudocorsi, Master, specializzazioni post-Accademia o post laurea che sembra assolutamente gratuita e che crea attese del tutto mal riposte. Oggi vogliamo vedere in che modo può esserci invece un "apprendistato" a fare il curatore. In questo Sergio Risaliti ha un'esperienza maturata non soltanto attraverso il lavoro alle Papesse, con tante mostre sin dagli anni '90, ma anche per aver frequentato a suo tempo un luogo formativo ed estremamente sollecitante come *Le Magasin d'Art Contemporain* di Grenoble, avendo allo stesso tempo forti rapporti con il Centro olandese *De Appel*.

**Sergio Risaliti**

*Curatore indipendente*

L'arte contemporanea convive oggi con altre forme espressive e con altri linguaggi, perciò deve sapersi anche adattare a nuovi spazi e a nuove esigenze del pubblico. Dice bene Perniola che ormai non possiamo più né essere fautori idealisti e ancora vetero-storicisti dell'opera pura, né tantomeno possiamo essere sostenitori ingenui dell'opera secolarizzata, che vive all'interno di economie e politiche fortemente interiorizzate al sistema capitalistico e consumistico mondiale. Viviamo con il rumore dentro, non solo intorno a noi, sempre più intenso e frastornante, e organizzare un pensiero

sull'arte, organizzare una disciplina o un'esperienza non è facile. Sottrarsi anche alle leggi del mercato, alle leggi di questo grande sistema ormai globale che è il sistema dell'arte, è ancora meno facile. Il curatore cerca dall'inizio di non essere un curatore, di non essere uno dei tanti operatori prestati al sistema, ma di procedere verso la scoperta di una propria identità e di un proprio destino, per non essere omologato, per non essere un anello funzionale tra i tanti di questa grande macchina che è cambiata in modo sorprendente dagli anni '60 ad oggi. Spesso, nelle conferenze, dico che quando parliamo di arte contemporanea parliamo ormai di un fenomeno quasi antico, perché sono passati quasi quattro decenni dalla sua nascita. L'arte contemporanea nasce intorno agli anni '60, quando tutto il mondo sociale e culturale subisce un'accelerazione evolutiva enorme. Eppure, quel mondo ci appare ancora oggi un mondo moderno, ancora legato a una dimensione umana e a un orizzonte cognitivo di cui era possibile tenere le fila, vedere i limiti e riorganizzarlo attraverso il proprio sapere, anche perché si replicavano (in una dimensione contemporanea) i vari sistemi dell'arte costituiti nelle epoche precedenti. Non solo culturalmente, economicamente, ma anche geograficamente parlando.

Guardando indietro, ho l'impressione che qualcosa di incredibile sia accaduto e che qualcosa sia cambiato. Viviamo ormai in un'altra epoca. Se prendiamo una grande mostra di quarant'anni fa come *When Attitudes become Form*, organizzata in Svizzera da Harald Szeemann, da cui si dice sia nato il movimento dell'arte contemporanea, i nomi degli artisti si ricordano ed erano artisti europei e statunitensi in percentuali quasi uguali. Nel corso degli anni le percentuali sono variate: è come se questo carnet di nomi sia deflagrato e l'arte contemporanea, da essere un fenomeno di rivoluzione ma sempre all'interno della tradizione occidentale umanistica e modernista, sia diventata un fenomeno globale policentrico e senza più confini. Oggi una mostra come *Documenta*, la Biennale di Yokohama o la Biennale di San Paolo, ha comunque i suoi cento artisti (la dose non può cambiare, perché altrimenti il pubblico non può recepire i contenuti e fare esperienza di una mostra) ma un curatore non riesce a tenerne a mente i nomi, non riesce a riconoscere gli artisti e ad identificare la loro origine, si perde dentro questa dimensione enorme del sistema dell'arte, in una condizione di straniamento e perdita di punti di riferimento che è tipica della nostra modernità fluida. In parte questo è sintomo di grande libertà, di un mercato intellettuale, culturale ed economico che è deflagrato- globalmente parlando- a causa di quella che definiamo anche in termini economici la *deregulation* dei mercati, che è un dato positivo nel segno anche della democratizzazione del sistema culturale. D'altra parte, è ovvio che il sistema economico dominante che crea *deregulation*, che crea mercato e scambi più o meno virtuosi in senso culturale ed economico, è anche un sistema dominato dal capitalismo occidentale. Le due componenti interagiscono tra di loro, convivono e determinano i flussi e i valori, i livelli e le dinamiche di questo grande sistema.

Dieci anni fa sapevo cos'era un curatore, perché curatori erano Harald Szeemann, Achille Bonito Oliva, Germano Celant, Saskia Bos e Adelina von Furstenberg, personalità nelle quali il livello intellettuale, scientifico e culturale era predominante, la vicinanza all'ideologia e al messaggio dell'artista era stretto, come la volontà eroica di trasformare il movimento del contemporaneo in un movimento sociale senza abbandonare la forma e il dato poetico.

Oggi questa figura sembra non esistere più. È cambiata la dimensione mondiale del fenomeno, che ha superato i confini umanistici tradizionali che noi identificavamo col sistema dell'arte. Quello dell'arte è un fenomeno attraversato, spinto e direzionato da un numero incredibile di altre forze, che lo spostano dovunque esso abbia voglia e necessità di andare per manifestarsi, perché alla base dell'arte credo ci sia il desiderio- quasi ontologico- di manifestarsi, di esibirsi. Questo desiderio oggi non può fare a meno di contaminarsi, di lasciarsi possedere e trascinare da forze estranee che non possono essere viste esclusivamente come forze impure che attraversano il mondo dell'arte, lo penetrano e lo dominano a scapito di una sua originaria purezza. È una grande evoluzione; tutti noi sappiamo che nei grandi momenti evolutivi qualcosa si perde, e perché questa perdita non diventi una perdita totale di identità è importante tenere ben presenti i processi evolutivi e storici che hanno portato a certi fenomeni. Per questo credo che il curatore debba essere sempre molto lucido della

sua funzione politica ed economica, oltre che culturale, cercando sempre come un buon alchimista di equilibrare queste forze all'interno prima di tutto di se stesso, della sua disciplina e delle sue scelte. Per me si sfugge a questo grande rischio di omologazione dentro al sistema dell'arte riuscendo ad affermare una propria visione, una propria filosofia e una propria identità, riuscendo ad avere uno stile, a costruirsi una personalità ed a comunicarla agli altri. Come direbbe Deleuze, a scavare una propria lingua nel Linguaggio globale.

La personalità di un curatore è difficile da costruire, perché si genera sempre attraverso qualcosa che gli è dato in maniera unica e prepotentissima da un altro produttore-creatore di lingua e di forme, che è l'artista. I primi due elementi alchemici che definiscono l'identità del curatore sono la cultura propria dell'autore-curatore, la personalità e la sensibilità che si è costruito in modi complessi, e l'identità, l'estetica e la poetica dell'artista- o degli artisti- che gli stanno di fronte. Il curatore non è semplicemente colui che organizza una mostra: è colui che ha una visione e la definisce secondo un tema, che si occupa dell'allestimento (che è scrittura di un testo in termini tridimensionali), di finanza legata alla mostra, che determina la grafica generale di un progetto, organizza i trasporti, che deve entrare in relazione con i tanti soggetti che gli sono intorno e con le aspettative del committente privato e pubblico, che è un committente politico sempre diverso. La figura del curatore assolve più compiti e interpreta più ruoli, governa più funzioni, risponde, corrisponde e innesca anche meccanismi esterni assai complessi, che partono e ricadono all'esterno dell'ambito ristretto del dualismo curatore-artista.

Oggi non saprei dire cos'è un curatore, non saprei indicare un percorso o una scuola per curatori, perché forse oggi- come dimostrano alcune personalità e alcune carriere- si diventa curatori facendo i galleristi; si diventa curatori (come leggo invece in un'intervista a Francesco Bonami sull'ultimo "il Venerdì" di Repubblica) fallendo in tutti gli aspetti della vita. Bonami ad esempio, racconta che la sua scelta nasce da una serie di fallimenti: a scuola, all'Università, come pittore e come giornalista di "Flash Art"; ha saputo trovare la sua strada diventando *talent scout* che sa agire in sintonia con le maggiori gallerie che determinano i valori del sistema mondiale dell'arte. Achille Bonito Oliva, curatore di vecchia scuola, definisce questi 'curatori a servizio' del sistema dell'arte, assoldati alla manutenzione del sistema orizzontale, che pur avendo una loro poetica e una loro capacità immaginativa (troppe volte oscurata dal cinismo e dall'opportunismo) sono orientati a far reagire il sistema dell'arte in direzione delle aspettative di alcuni settori. Oggi si diventa curatori anche facendo gli artisti, e in questi anni sono state molte le mostre curate da artisti come Rikrit Tiravanija o Damien Hirst (grande curatore e grande agitatore, che ha saputo inventare il movimento dei giovani artisti inglesi e portarlo alla notorietà internazionale).

La carriera 'tipica' che noi immaginavamo dieci anni fa per diventare curatori -uscire dall'Università, fare un'esperienza diretta sul campo all'interno di un Museo, all'interno dell'atelier di un artista, di una galleria o in una scuola di formazione- oggi non è più la sola possibile. Oggi curatori si nasce partendo da tante esperienze diverse, proprio perché il sistema dell'arte è cambiato e gli attori principali sono diversi: non è più solo la galleria, non è più solo l'artista, non è più solo il critico o il museo. A volte una casa editrice conta più di un singolo museo e una campagna promozionale comunicativa funziona più del testo di un critico, perché viviamo in una realtà ipercomunicativa in cui è cambiata la dimensione del manifestarsi del sistema dell'arte.

Trent'anni fa si parlava della 'critica della critica' e della 'poesia della poesia', eravamo in un periodo in cui non solo si era superato il modernismo-nel senso dell'astrazione, dell'informale, di linguaggi molto specialistici all'interno dell'arte e della sua gnoseologia- ma eravamo andati oltre, eravamo al metalinguaggio e ad una sofisticazione ancora maggiore. L'evoluzione artistica si andava chiudendo su se stessa e si parlava sempre più di autoreferenzialità del sistema dell'arte. Poi sono arrivati gli anni '80, con l'esplosione di nuovo del figurativo si dice agganciata al mercato, ma non solo. Dopo gli anni '90, siamo tornati a coniugare l'immagine e le pratiche delle avanguardie tradizionali e concettuali ai bisogni sociali. I nostri anni sono anni in cui tutto accade contemporaneamente, tutte le *performances* linguistiche sono possibili, tutto va nella direzione di una maggiore partecipazione, di un maggiore coinvolgimento del pubblico e di una maggiore

leggibilità e intellegibilità dell'opera. Questo ha fatto sì che il livello di discesa orizzontale prodotto dal postmoderno sia oltremodo cambiato, ed è diventato quasi un orizzonte rizomatico che tende sempre più ad avvicinarsi al pubblico, perché il pubblico è il primo consumatore, l'unico consumatore dei linguaggi e delle forme. Il pubblico oggi deve consumare, e se deve consumare deve capire, deve condividere, deve riconoscersi nei linguaggi che gli vengono proposti. Il problema nasce dal rapporto stretto tra produzione di mercato globale, informazione e comunicazione che tende ad appiattire ogni cosa, ogni bisogno, ogni desiderio così come ogni metafora o ermetismo, a livello orizzontale, per una maggiore accelerazione e consumazione degli scambi e degli investimenti.

Per parlare dell'arte oggi, bisogna avere una visione molto ampia di quello che sta accadendo a livello internazionale, mondiale. Vi rimando a due testi molto interessanti e molto diversi tra loro: quello di Hans Belting intitolato *La fine della Storia dell'arte o la libertà dell'arte* che ci fa capire come ormai la storia dell'arte in senso tradizionale e teleologico sia terminata, perché è cambiata era e con essa un modo di concepire e di essere dell'arte stessa; l'altro è un libro più attuale, *L'arte e la sua ombra* di Perniola. Inoltre mi sembra importante tener conto delle riflessioni di Bauman, Nancy, Sloterdijk, Negri e Deleuze, per andare ancora più a fondo del problema.

La mia prima scuola come curatore sono state una Bibbia illustrata e un libro su Leonardo da Vinci, che mi sono stati regalati all'età di sette anni. Da lì, credo, ho conosciuto e riconosciuto me stesso attraverso il linguaggio visivo, il linguaggio dell'arte. Da lì è nato il mio amore per il disegno e per la pittura, che ho provato a praticare perché credo sia importante provare cosa significhi esprimere se stessi ed essere creativi, essere artefici di una rivoluzione nel rapporto produttivo tra il sé e il mondo, tra l'io e l'altro da sé, e sentire la creazione come una potenzialità connaturata all'esistenza stessa dell'uomo, non solo in termini culturali, ma anche fisici, spirituali. Ho sempre seguito e frequentato l'arte, all'inizio visitando gli atelier e le mostre di artisti che conoscevo attraverso la Galleria Farsetti di Prato. In seguito le mie esigenze mi hanno portato già al liceo a frequentare artisti giovani fuori Firenze. All'Università ho seguito i corsi più duri, ma anche i migliori forse dal punto di vista intellettuale: quelli sull'Arte Antica e Moderna tenuti dal Professor Del Bravo (un vero esercizio spirituale in senso seicentesco), i corsi della Gregori, quelli di Critica e di Storia dell'Arte Contemporanea. Dall'Università in poi sono stato sempre più attratto dalla pratica. Ho curato le mie prime mostre con artisti fiorentini e toscani intorno al 1985: la prima in un lanificio di Prato, poi al Palazzo Datini, nel Palazzo del Comune di Prato e in case di collezionisti locali, per passare poi a Campi e a Firenze. Nel 1991 Pier Luigi Tazzi, un critico che avevo già invitato alla mia prima mostra, mi suggerì di andare a Milano a frequentare gli studi degli artisti. Cominciai a frequentare lo spazio di Lazzaro Palazzi, a conoscere Arienti, Mantegani e tanti giovani artisti. A Milano conobbi anche gli artisti dell'Arte Povera, visitando i loro atelier. Sempre nel 1991 ebbi l'occasione di tentare la domanda per il corso per curatori d'arte contemporanea (che allora si chiamavano 'Mediatori' in Arte Contemporanea) a Grenoble, che all'epoca era uno tra i più importanti centri d'arte a livello mondiale: ogni anno sette giovani più importante aspiranti curatori provenienti da tutta Europa erano scelti attraverso una selezione molto dura. Nelle intenzioni della Direttrice del Centre d'Art di Grenoble, i sette posti costituivano altrettante 'piazze' per diverse nazioni. Al mio anno, ero l'unico italiano ed ero l'unico a non ricevere una borsa di studio perché, come mi rispose all'epoca il Ministero dei Beni Culturali, l'Arte Contemporanea non era contemplata fra i Beni Culturali e un giovane curatore non poteva ambire a un sostegno pubblico per studiare un anno all'estero. Ho vissuto un anno a Grenoble grazie al vitalizio minimo dello Stato Francese, abitando in un atelier dentro il museo dove dividevo la mia camera con il curatore belga Ronald van des Ompel, accanto a Chen Zen, grandissimo artista deceduto drammaticamente da poco tempo.

La scuola di Grenoble credo sia stata, fino ad oggi forse, l'unica grande scuola per curatori (insieme alla scuola del *De Appel* di Saskia Bos, che infatti nacque da Grenoble a sua immagine e somiglianza) perché calava il giovane curatore dentro la realtà complessa del sistema dell'arte e

dell'arte contemporanea, non solo dal punto di vista teorico ma anche pratico. A Grenoble dovevamo lavorare dentro il *Centre* all'organizzazione e produzione delle mostre in tutti i loro aspetti: lavorare al *vernissage*, al catalogo, all'allestimento, alla produzione delle opere, alla comunicazione, alla traduzione, alla preparazione dei convegni e della didattica. Seguivamo molto attentamente, per due ore la settimana, il corso per imballaggio, sballaggio e stoccaggio delle opere, perché questo costituisce un elemento di grandissima importanza. Lavoravamo alla preparazione dello spazio, che i francesi definiscono *aménagement*, ma anche in cucina. Al lavoro dentro il Museo si affiancava quotidianamente l'incontro con gli artisti che esponevano dentro il Centre d'Art, ma anche con grandi teorici dell'arte e con grandi personalità che oggi sono considerati i Maestri dell'arte contemporanea. Seguivamo lezioni teoriche e incontri, ma c'era anche un altro aspetto importante, quello degli stage in istituzioni all'estero. Scelsi la *Fondation Cartier* per uno stage di venti giorni, perché la *Fondation* è ancora oggi una grande istituzione privata a dimensione pubblica, con una grande Collezione e con un programma di mostre poco omologato a un certo tipo di sistema dell'arte, tendenzialmente quello delle Kunsthalle o dei centri più giovanilistici. Scelsi poi il *Jeu de Paume*, all'epoca appena restaurato e grande speranza della Francia, che per me identificava lo spazio museale statale per eccellenza. Avevo poi scelto uno stage di un mese a *Documenta* (in cui nel 1992 provai l'esperienza indimenticabile di lavorare per dieci giorni al montaggio dell'opera di Mario Merz), perché rappresentava sì una grande mostra, ma soprattutto un'istituzione culturale per l'Occidente e per il sistema dell'arte, il luogo in cui ogni volta si rilegge un'epoca. L'ultimo mio stage si concluse alla redazione di "Flash Art", perché volevo fare anche l'esperienza di una rivista e l'unica rivista allora e ancora oggi utile in Italia -per chi la sa leggere, e quindi anche strappare- è "Flash Art", che comunque tiene informati e mette a corrente del clima. Inoltre, per pochi giorni, feci un'esperienza con "Parquet".

Agli stage si affiancava un programma intenso di viaggi in tutta Europa: in un anno noi battemmo la Francia, l'Italia, la Spagna, la Germania, i Paesi Bassi e la Svizzera. Durante questi viaggi noi incontravamo, con la carta di presentazione della scuola di Grenoble, Direttori di Musei, Curatori, Direttori di riviste e di istituzioni pubbliche, Dipartimenti dei Ministeri, Fondazioni, artisti, galleristi e quant'altro struttura il sistema dell'arte. In un anno si poteva fare quello che un giovane curatore fa, forse, in cinque anni spendendo cifre enormi. Significava essere tutelati, fare una gavetta e un grande lavoro di approfondimento senza dover cedere sul livello economico, senza dover ottenere soldi attraverso sistemi diversi. Oggi i critici devono lavorare sul mercato anche perché hanno bisogno di risorse per conoscere, per viaggiare: non ci sono grandi fondi, non ci sono Musei che creano mostre, non ci sono istituzioni. Questi viaggi erano fondamentali anche per creare un carnet di relazioni da usare per il futuro: su questo carnet ho costruito la mia carriera e i miei collegamenti internazionali. Ognuno privilegiava un paese per i suoi rapporti: io ho scelto il mondo francese perché credo che da questo noi italiani dobbiamo imparare quello che si dice il *government*, la strutturazione e la costruzione di una cultura amministrativa anche del sistema dell'arte contemporanea (mentre forse noi potremmo insegnare ai francesi l'improvvisazione, quella dell'avanguardia, del jazz, la capacità creativa, la sprezzatura). Il sistema francese mi ha insegnato a sentire il mio ruolo all'interno della funzione pubblica più che al sistema privato, anche se devo essere continuamente capace di relazionarmi col mondo privato e di coinvolgerlo.

Tornando in Italia ho capito che i miei colleghi, i miei coetanei, erano entrati in un sistema dell'arte autoreferenziale, dominato anche per la debolezza delle istituzioni dal rapporto critico-mondo delle gallerie. Il lavoro del curatore e del critico si svolgeva all'interno di questo sistema di relazioni e di scambi che andavano dall'artista, alla galleria, al critico, per riavvolgersi su se stessi. Il pubblico che partecipava a questo meccanismo era comunque un pubblico interno, non era mai la società civile che se ne stava separata. Le Università all'epoca non erano impegnate sul fronte come oggi, ed è stato difficile creare una cultura e un'autorevolezza del contemporaneo dentro il mondo accademico. Il mondo dei musei era un mondo chiuso anche generazionalmente: i pochi allora esistenti erano soprattutto di Arte Moderna e di Arte Antica, e i musei di Arte Contemporanea erano gestiti da una generazione fortissima negli anni '90, quella dell'Arte Povera e della

Transavanguardia. Era necessario e importante spezzare questa autoreferenzialità, andare oltre e indirizzarsi direttamente verso le amministrazioni per cercare di costruire un Museo, un Centro d'Arte Contemporanea.

Da subito, dal 1995, la mia massima aspirazione è stata quella di un Museo che potesse riconnettere il sapere dell'arte contemporanea in *fieri* con i saperi tradizionali e con la dimensione pubblica, rendendo il linguaggio dell'arte più condiviso dalla società civile. Quasi per caso, ma come insegna Gargani 'il caso è sempre un destino', nel 1997 fui chiamato a Siena dall'Assessore alla Cultura e dal Sindaco Pierluigi Piccini (sindaco eccezionale, colto e spregiudicato) e fui incaricato di costruire un Museo *ex novo*, un Centro d'Arte che non esisteva all'epoca né a Siena né altrove in Italia (perché oggi la realtà è molto cambiata e in Italia nascono Musei e Centri d'Arte ovunque, finalmente). Nel 1997 il fenomeno era ancora immaturo e il Palazzo delle Papesse è stato in questo senso pionieristico: è stato il primo Centro d'arte con uno spazio reale di 2500 m<sup>2</sup> all'interno di una vera struttura (un palazzo nobile in un centro di città) affidato ad un giovane Direttore Artistico a cui veniva conferito l'incarico di costruire da zero un centro d'arte, che voleva dire costruirne e progettare l'autorevolezza e la forza politica, oltre che culturale. Non c'era niente, era tutto da fare perché in Italia non c'erano nemmeno esempi.

Il Palazzo delle Papesse ha rotto un meccanismo, ha rappresentato un momento di apertura all'interno del sistema dell'arte italiano, ed io sono passato direttamente dalla scuola per curatori all'interno del Museo di Grenoble, in cui ero un curatore che si formava, a una pratica curatoriale indipendente durata dal 1992 al 1997, ad essere Direttore. In quel momento ho pensato che il Centro d'Arte di Siena, come lo era stato per me il Magasin di Grenoble, poteva diventare una vera e propria scuola per curatori. All'epoca non solo non esistevano musei diretti da giovani artisti, ma non esistevano neppure Direttori che creavano curatori o che affidassero mostre importanti (dunque budget importanti) a giovani curatori, mettendoli in grado di fare un'esperienza che andasse al di là del segretariato o dell'assistentato spurio. I curatori alle Papesse sono diventati autori, e questo differenzia un curatore da un altro. Questa differenza tra curatore, organizzatore e curatore-autore per me è fondamentale. Ogni mostra può essere considerata un'opera: io firmo le mie mostre, e spero che i curatori che hanno firmato mostre alle Papesse le abbiano firmate come autori e non come curatori. I giovani curatori chiamati alle Papesse sono stati messi in grado, per la prima volta, di progettare e costruire delle mostre complesse e di ampio respiro, che dovevano rientrare dentro la visione generale impostata dal Direttore, ma con una loro autonomia. Solo così il giovane curatore poteva ambire a competere, sul piano nazionale, con curatori di altre istituzioni e di altre generazioni e, sul piano internazionale, con curatori e autori coetanei che potevano produrre mostre di assoluto valore avendo alle spalle un sistema imparagonabile al nostro, per autorevolezza, credito e forza economica.

Ricordo alcuni di questi giovani curatori: Arabella Natalini, che iniziò con me l'avventura delle Papesse curando la mostra d'inaugurazione con Kounellis, Paladino, Bianchi e Paolini, collaborando poi con Daria Filardo ad una mostra sui giovani artisti italiani e a tutte le altre mostre (perché il lavoro si svolgeva in collaborazione, e un curatore doveva lavorare anche alle mostre firmate da altri autori). Alle Papesse c'era un clima di forte collaborazione, c'era una grande famiglia che lavorava in simbiosi in una situazione e in un clima di grandissima difficoltà. Con Arabella Natalini ho fatto un viaggio bellissimo in Israele, per preparare la mostra con artisti Israeliani e Palestinesi. Con Giancarlo Maraniello ho curato due mostre: *il Dono* (che sta ancora girando per il mondo esportando il nome delle Papesse e una metodologia curatoriale tipicamente italiana, benché io non sia più Direttore) e la mostra *Germania* sui giovani artisti tedeschi; con Carolin Corbetta, altra giovane curatrice, ho curato la mostra sui Paesi nordici raggruppando ben venti artisti provenienti da cinque aree geografiche nazionali diverse. Ricordo Stefano Chiodi, che ha partecipato alla mostra sull'Architettura e alla rivista, e tanti altri giovani curatori passati e maturati alle Papesse: Lorenzo Benedetti e Luca Corizza, ma anche Laura Cherubini, con la quale abbiamo curato Savinio-Pascali, e poi Achille Bonito Oliva, con il quale abbiamo elaborato *De Gustibus*, la prima e più importante mostra sul collezionismo privato organizzata in Italia.

Non ho mai escluso da incontri con Direttori di Musei e da viaggi i curatori, che venivano con me: Maraniello ha gestito la mostra coi tedeschi andando sempre lui in Germania, così Carolin Corbetta, Stefano Chiodi, Daria Filardo. Ho ripetuto quella che è stata un'importante esperienza per me, confidando nei miei autori, negli autori del Palazzo delle Papesse, lasciando loro piena autonomia nei limiti di una cifra generale che doveva essere riconoscibile, perché credo che un Museo si distingua dall'altro dallo stile, dalla filosofia e dalla politica del suo Direttore Artistico, in un dialogo stretto e in uno scambio alla pari con i suoi curatori.

Questi curatori una volta usciti dalle Papesse non sono spariti, ma si sono rafforzati, hanno fatto un'esperienza tale da diventare delle figure importanti del sistema dell'arte internazionale. Ad Arabella Natalini è stata affidata la curatela del Progetto *TusciaElecta*, che credo sia importante sostenere, perché equilibra l'altro progetto che è *Arte all'Arte* in questa nostra regione che ancora cerca un vero sistema di governo della realtà contemporanea. Daria Filardo, curatrice indipendente a Bologna, ora sta organizzando un progetto in collaborazione con la Direzione dei Musei di Marsiglia. Gianfranco Maraniello è diventato curatore 'guest' al MACRO di Roma, sotto la guida di Danilo Eccher. Carolin Corbetta è diventata Direttrice della Biennale dei Paesi Nordici, ed anche Stefano Chiodi sta facendo carriera a Roma come curatore indipendente. Abbiamo avuto però anche rapporti con giovani curatori stranieri: la mostra sugli artisti tedeschi è stata curata da Maraniello e da Barbara Steiner, una curatrice tedesca ora direttrice del Museo di Dresda; la mostra sui Paesi di Israele e Palestina è stata curata insieme a Sarith Saphiro, che è curatrice capo del Museo di Gerusalemme.

Il Museo, il Centro d'arte, anche senza costruire e progettare una scuola per curatori, se gestito con una modalità propria è immediatamente una scuola per curatori (che io intendo una scuola per autori-curatori) perché il Museo ha nel suo gene la missione pubblica. Il Museo deve servirsi del sistema dell'arte, pescare da esso e giocare con i valori che l'arte genera, che poi deve trasformare, ricostruire, rimodellare in un'alchimia concettuale, poetica e politica tutta propria, tutta a vantaggio di una crescita sociale, dello sviluppo e di una maturazione intellettuale e culturale di un pubblico più vasto.

## **Maria Grazia Messina**

Vorrei trarre alcune riflessioni dal tuo intervento densissimo e teso di coinvolgimento esistenziale. Siamo stati insieme a te sia a Grenoble sia dentro il Palazzo delle Papesse e ci hai prospettato una modalità di lavoro per i giovani che è quella che funziona, quella della poliedricità dei rapporti in cui si senta la necessità di mettersi in rapporto con i giovani artisti, scegliendosi i critici, creandosi una rete di connessioni.

Per un certo verso, una parte del tuo discorso collimava con quello che sosteneva la scorsa volta Angela Vettese, quando rimproverava all'insegnamento dell'Accademia una certa monoliticità, il fatto che lo studente si trovi per quattro anni ad operare in un rapporto molto stretto con un solo artista. Mi ha interessato il tuo discorso sulla necessità di spezzare il nesso vincolante, che comunque c'è nel sistema dell'arte moderno così come si è strutturato fin dal secondo Ottocento in Francia, per cui a una galleria corrisponde un critico, una scuderia di artisti e un pubblico che è quello specifico dei collezionisti cui quella galleria afferisce. L'attuale *deregulation*, o deflagrazione del sistema, ci spinge ora a lavorare nel senso di offrire ai giovani in termini -in termini di formazione- la poliedricità assoluta dei rapporti, l'impulso perché li suscitino in proprio e la possibilità della mobilità.

Il discorso sulle Papesse, come luogo di esperienza curatoriale, taglia corto con i progetti che si hanno sull'aprire un corso specialistico o un Master per curatori all'Università: in effetti, ottimizzando e facendo interreagire Accademie e Università, quello che manca è il terzo polo, è una struttura espositiva vivace e duttile, che non parta tanto dal problema di aver già una dotazione o una Collezione, ma che funzioni proprio da sorta di movimentismo in atto, di continuazione di

iniziative espositive vivaci, tali che all'interno di esso le persone coinvolte imparino. Ecco allora il senso di questi laboratori di lavoro con gli artisti che sta aprendo la Regione, che fanno parte di una 'rete' secondo le logiche avviate dagli ultimi progetti, senza creare delle situazioni istituzionalizzate, permanenti. Tanto più si sente allora la necessità di un luogo dove invece ci sia un'attività espositiva organizzata a livello centrale, che possa coinvolgere e magnetizzare più persone responsabili, più progetti curatoriali, e formare eventualmente delle persone in maniera diversificata. Se in Toscana le Accademie e le Università ci sono e devono essere potenziate, probabilmente studiando un modo per farle interreagire ottimizzando le diverse risorse, la cosa importante è avere delle strutture espositive che siano sostenute da un ente pubblico, organizzate in maniera duttile, in maniera di palestra-laboratorio sia per gli artisti sia per quelli che lavorano con gli artisti. Questa mi sembra una prospettiva d'intervento di lavoro per noi in Toscana.

## Sergio Risaliti

Quando sono andato alle Papesse, ho parlato molto chiaramente col Sindaco delle città e subito gli ho fatto sapere che, almeno per i primi tre anni, il Palazzo non avrebbe organizzato mostre personali dei grandi artisti, ma avrebbe fatto un lavoro di grande aggiornamento e di approfondimento anticonformista. Il Palazzo delle Papesse sarebbe stato un centro di informazione e di aggiornamento dove non si sarebbe presentata solo la giovane arte: si sono presentati giovani artisti, ma soprattutto si è presentato un modo nuovo di intendere il rapporto tra contemporaneo e moderno (Savinio-Pascali o Bacon-Beuys-Burri); si sono fatte mostre tematiche a largo contenuto come *Il Dono*, che tagliavano trasversalmente epoche, generazioni e dimensioni culturali (dall'antropologia all'etnologia, alla filosofia) e mostre dove si sono accostate le opere degli architetti dagli anni '50 ad oggi con i volumi rari della Biblioteca (si sono presentati il *De Architectura* di Vitruvio accanto alle opere degli architetti contemporanei). È stato qualcosa di diverso, un luogo dinamico e anticonformista, fuori dagli schemi, non omologato, sfuggente all'ideologia e alla moda dominante, sempre teso verso un approfondimento culturale, poetico, poliedrico ed eccentrico. Un museo che, a mio avviso, in pochi anni ha saputo darsi una struttura organizzativa di livello internazionale, ma anche un'autorevolezza culturale e politica molto alta e riconoscibile. Mi sembra che questo processo virtuoso oggi sia venuto meno, tuttavia la macchina resiste e produce cose interessanti sul piano del mercato culturale. D'altronde, si deve dare spazio alle diverse logiche: questa attuale delle Papesse mi sembra molto legata ad un discorso locale con forti accenti di comunicatività, legati probabilmente a personalità che provengono piuttosto da studi e ricerche sulle comunicazioni di massa che dalla storia dell'arte.

Quello che deve costantemente ricercare il curatore, l'autore, ma credo anche ognuno di noi oggi, è la consapevolezza. Non c'è differenza fra chi studia Storia dell'Arte, che deve essere consapevole del punto preciso storico e culturale in cui si situa la sua interpretazione, con quello che deve fare un curatore oggi. Un curatore oggi deve essere estremamente consapevole del mondo e del sistema che lo circondano, altrimenti è facile essere soggetti ed oggetti di altro. Essere consapevoli significa anche capire il gioco enorme del sistema dell'arte, dove girano economie inimmaginabili: l'arte ha sempre funzionato anche all'interno di un'ingegneria economica. Le dimensioni del fenomeno, le incognite e le variabili del meccanismo dell'arte, sono esplose e sono cambiate, e non c'è nessuna differenza fra il sistema dell'arte e il sistema dei poteri che si stanno confrontando oggi, ad esempio sulla guerra e la pace (due formule ormai quasi astratte, dentro cui giocano poteri enormi di cui spesso non ci rendiamo conto).

Anche nel sistema dell'arte stanno convivendo più dimensioni: quella del movimento antagonista orizzontale, che è 'la nuova costituente' delle moltitudini, come la definisce Tony Negri, che convive col sistema fortissimo dell'oligarchia delle grandi istituzioni private o pubbliche, e il sistema che interagisce con tutto questo, che è il sistema della moda e della comunicazione che sembra quasi vivere surrettiziamente dentro questo ed usarlo, come ci insegna Bonami.

Ho messo assieme ed ho disposto sul tavolo alcuni degli strumenti minimi di cui una biblioteca di un giovane curatore si dovrebbe dotare: tra le riviste, ho portato “Parquet” e “Flash Art”, “Frize”, le più conosciute anche se ormai di riviste ce ne sono tantissime; “Art Diary” e cataloghi di mostre tematiche, per vedere come cambiano nel tempo le mostre e gli schemi concettuali. E’ importante anche capire la differenza di produzione dei cataloghi, perché dietro ad un catalogo c’è anche un’idea del potere del sistema dell’arte, della funzione della cultura. Il mondo dell’arte è fatto anche di una grande economia, di grandi giochi economici per affermare, ingigantire e rendere sproporzionati i valori creati alla base da un sistema che ancora rimane puro, genuino. E’ un problema di comunicazione e di immagine.

Credo che ogni artista parta da una motivazione originaria profondamente interiorizzata e genuina che fa parte del suo essere. Non si nasce artisti per caso: si nasce artisti per malattia, per deformazione, per infelicità, perché non si è d’accordo col mondo o perché ci si innamora troppo presto e troppo ingenuamente dell’arte, come della vita. Tuttavia anche l’artista si integra perfettamente al sistema, ne è parte e anello importante. Anche un direttore artistico e un curatore sono consapevoli che quando creano una mostra o strutturano un’esposizione, queste entreranno in un sistema ampio e molto più articolato, in cui i valori che determinano i contenuti sono molteplici e complessi.

Finalmente in Italia anche giornali come “il Manifesto”, “il Sole 24 ore” o “Repubblica” si occupano di arte contemporanea. Noi viviamo ancora in un paese che non ha creduto nel modernismo e nella modernità, che fatica a confrontarsi col Novecento: è come se l’arte contemporanea esplodesse oggi come sistema sociale, scollegata dall’evoluzione storica che ha avuto negli altri Paesi o comunque ancorata al moderno. Matthew Barney ad esempio, non si sente un artista nel contemporaneo, ma si sente un artista nella modernità con tutta la sua novità contemporanea. Alle spalle dei giovani artisti oggi in Italia, a parte l’Arte Povera, il moderno non è così rappresentato, studiato, valorizzato.

### **Maria Grazia Messina**

Solo perché non ci sono le opere, perché non sono state acquistate e non abbiamo musei! Il Novecento è un secolo italiano: senza Futurismo o Metafisica non avremmo avuto niente. La tradizione d’avanguardia l’abbiamo nel sangue, il guaio è che non l’abbiamo testimoniata perché al momento buono, nel ventennio e soprattutto negli anni ’50 quando ci siamo impantanati nella polemica figurativo-astratto, le opere non sono state acquistate.

Il problema italiano è quindi non avere la diretta frequentazione delle opere, per cui un giovane che vuole vedere qualcosa è costretto a mettere in atto questa mobilità, a viaggiare inventandosi un modo per poterlo fare economicamente. Torniamo sempre al problema forte dei finanziamenti, perché poter far crescere e lasciar cimentare questi giovani curatori che hai avuto, presupponeva una certa disponibilità di budget per aprire strade e relazioni. Forse è un problema da superare con inventività o coinvolgendo più finanziamenti.

### **Sergio Risaliti**

Credo sia importante avere tante istituzioni capaci di percorrere itinerari diversi uno dall’altro e di costruire mostre una diversa dall’altra. Vedo spesso che in Italia mancano grandi mostre personali, eppure esistono musei come il Pecci, Rivoli o Bologna che dovrebbero dedicarsi soprattutto a questo. In Italia per esempio, non si è mai vista una personale di Bruce Naumann, di Dan Graham, di Robert Smithson, di Gordon Matta Clark, di Marina Abramovic e di tanti altri autori fondamentali anche nella costruzione di una consapevolezza storico-artistica.

Ho portato con me un video, il *backstage* della mostra *Germania* che considero molto importante perché ha un valore didattico. Il pubblico spesso non capisce quali operazioni stanno dietro ad una mostra, perché la mostra ben riuscita è la mostra che sembra naturale, che sembra essersi costruita e alloggiata negli spazi in modo molto semplice. Dietro questa semplicità, è ovvio, c'è sempre un gran lavoro.

Se dovessi paragonare il curatore- autore con la figura che gli è più prossima, e con la quale più spesso mi identifico, direi il Direttore d'Orchestra: andiamo allora ad ascoltare le prove d'orchestra come si svolgevano alle Papesse "prima della prima".

## **Lanfranco Binni**

Questo seminario è l'inizio di un processo le cui direzioni sono emerse nel corso di questi incontri. È vero che in Toscana sta succedendo qualcosa, neppure noi sappiamo bene cosa, ma sappiamo che in qualunque occasione di incontro autentico sulle questioni della contemporaneità troviamo delle risposte straordinarie, anche in situazioni fortemente connotate dall'ostilità verso il contemporaneo. Basta semplicemente intervenire, capire, sviluppare relazioni, e subito emerge un'altra cultura che è in corso, che appunto è la cultura complessa della globalizzazione, del decentramento dei punti di vista, della pluralità delle moltitudini che stanno diventando un soggetto politico e culturale nuovo e che contrappongono alla logica della guerra la controproposta di un'altra visione del mondo. Su questo si stanno sviluppando pensiero critico, linguaggi ed espressioni. È un momento di trasformazione molto importante e la Toscana c'è dentro. Non pensiamo ad una prospettiva limitata, perché bisogna ragionare da subito in una prospettiva nazionale, internazionale.

Nel nostro percorso potremmo immaginare un 'Politecnico delle arti', e in questa prospettiva virtuale potremmo prevedere subito due incontri tra istituzioni, artisti e curatori: uno all'Accademia di Firenze e uno in quella di Carrara. Continuiamo questo seminario in situazioni concrete, passiamo dalle questioni generali allo sviluppo di pratiche di relazione. Altri temi sono emersi in questo seminario (la nuova situazione del sistema dell'arte, i nuovi mercati dell'arte) ed avranno uno sviluppo. Ci sono trasformazioni in corso e su queste potremmo avere un altro momento di incontro, magari in autunno, coinvolgendo anche Francesco Poli e Pier Luigi Sacco. A maggio proporremo un momento di sosta sulla ricerca musicale contemporanea in Toscana dal 1960 in poi: è importante fermarsi su questo tema perché è uno dei grandi rimossi, soprattutto per quanto riguarda la ricerca di compositori e di autori contemporanei. Sul retroterra del contemporaneo c'è un grosso lavoro da fare.

Dobbiamo sviluppare momenti e strumenti di conoscenza, incontri con persone in grado di insegnare ed altre interessate ad ascoltare.

## **Maria Grazia Messina**

Ho parlato con alcuni colleghi che insegnano all'Accademia e so che c'è un coordinamento che si dovrebbe interessare a questa sorta di confluenza delle nostre attività: organizziamoci e vediamo concretamente su quali argomenti ed esperienze possiamo convergere. Ritorno sul sogno di avere uno spazio dove si svolgano delle attività, perché se questo esistesse, adesso che nei nuovi programmi universitari sono previsti scambi in maniera costitutiva, potrebbe svilupparsi una modalità di formazione didattica diversa dal lavorare soltanto sui libri o in giro per musei.

Per ora abbiamo due punti fermi su cui lavorare, e sono Università e Accademia: occorre però una struttura espositiva. È una cosa di cui sentiamo fortemente l'esigenza. Le iniziative di *Networking* sono molto frizzanti da questo punto di vista e a volte è giusto, in termini situazionistici, trovarsi alla deriva e non avere luoghi. Quello di cui abbiamo bisogno è invece un luogo deputato in cui potersi recare, dove succedano in continuazione eventi espositivi in cui si

coinvolgano persone diverse, però con una mente progettante, come un magnete cui si connettano Accademia e Università .

## **Sergio Risaliti**

Concludo affermando che è difficile in un tempo effimero rendere esplicito il proprio disegno. Nel momento del caos e della *deregulation* il disegno è fondamentale. Per portare a termine un disegno e manifestarlo occorrono spazi e cornici permanenti. Non bastano gli aiuti a pioggia, che sono il sistema tradizionale di operare del soggetto politico interessato a crearsi consenso. Nel mondo moderno le cornici sono le istituzioni, oltre che i luoghi, o i luoghi trasformati in istituzioni: e mai come in questo periodo c'è bisogno di istituzioni, magari fluide, capaci di trasformarsi, di incedere col passo del proprio tempo, ma pur sempre istituzioni orientate all'amministrazione pubblica e al governo pubblico.

Guardo con attenzione quando, all'interno di grandi evoluzioni culturali e sociali, il progetto amministrativo e quello culturale vengono decisi da un solo dirigente che incarna e incorpora le due vocazioni e le due capacità: è raro trovare una profonda conoscenza della materia e un distacco dalle logiche o dalle convenienze della politica, ma quando ciò avviene c'è solo da ben sperare.

Insieme ad altri soggetti sto cercando una soluzione per favorire questo processo di avvicinamento tra pubblico e privato su scala locale e regionale. Stiamo cercando di costituire a Firenze un 'Consorzio di Scopo' mettendo insieme soggetti diversi, operatori, capacità e qualità che vanno da associazioni a singoli soggetti. Un'associazione temporanea di scopo che, come dicono i politici, faccia 'massa critica', che possa diventare un interlocutore politico forte sul territorio, che si renda visibile alle amministrazioni e che si possa proporre come soggetto conduttore di uno spazio, seppur piccolo (perché un'associazione che faccia massa critica forse è capace anche di trovare risorse nel settore privato, oltre che pubblico). Quello che mi interessa è la qualità professionale che dimostri che si può produrre, gestire e organizzare con molta attenzione ai dati concettuali e con grande creatività e sensibilità. Questo forse è un passaggio nuovo, e possiamo arrivare ad avere un soggetto produttore e organizzatore capace a Firenze di gestire un luogo. Se poi questo luogo abbia delle estensioni regionali, ben venga. Bisogna essere capaci di estendere la propria operatività su più fronti, ma sempre perseguendo un disegno, magari complesso, articolato, sempre pronto a cambiare soggetto, linea, foglio.

Ma la mano si deve sentire. Perché su questa mano c'è disegnato il proprio destino.