

## ***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 risalgono 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'averne 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 tenziosi- 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 tampinarla 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 insegna 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 statutarî, 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 (ne 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 variegatae 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.