

**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 costituitisi 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 *un'alent 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 importanti 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 *amanagement*, 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'assistenzato 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.