

Flavio Fergonzi

## Perché le opere del Centro Pecci al Palazzo della Carovana?

Che cosa ci fanno oggi (e cosa ci facevano, dal 2012 al 2021) le opere di Hermann Nitsch e di Hubert Scheibl, di Giulio Paolini e di Emilio Isgrò, di Anne e Patrick Poirier e di Daniel Spoerri, di Giuseppe Chiari e di Eugenio Miccini, di Vik Muniz e di Panamarenko, appese o ambientate negli spazi austeri del Palazzo della Carovana, la sede pisana della Scuola Normale Superiore?

L'iniziativa istituzionale che ha fatto sì che queste opere giungessero alla Normale è spiegata, nelle pagine che precedono, dai responsabili delle due istituzioni: chi le opere generosamente ha prestato e continua a prestare (il direttore del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, Stefano Collicelli Cagol e il curatore delle collezioni, Stefano Pezzato), chi le opere ha ospitato e continua a ospitare (il direttore della Scuola Normale Luigi Ambrosio). Fabio Beltram, che nel 2012 era direttore della Scuola ed è stato a suo tempo il motore dell'iniziativa, racconta in un testo di questo libro il clima, le aspettative e il senso di quella scelta: che come poche altre di recente ha rinnovato l'immagine della Normale.

Proverò qui io, che insegno Storia dell'Arte Contemporanea alla Scuola, a spiegare che cosa ci fanno queste opere nel Palazzo della Carovana nella prospettiva un po' più allargata del loro significato culturale e della loro funzione specifica: in relazione, dunque, al luogo, e a chi in questo luogo studia e lavora.

Quando nel 2016 ho preso servizio alla Scuola l'iniziativa era da quattro anni già stabilmente avviata ed è toccato a me prenderla in carico. L'ho fatto con entusiasmo. Era una vera gioia, ogni volta alla scadenza dei due anni (tanto dura una rotazione delle opere, ma con qualche presenza divenuta ormai stabile: come si fa a spostare le 240 carte dei coniugi Poirier che sembrano una installazione *site specific* pensata per il corridoio della Direzione?), discutere le opere da togliere e quelle nuove da inserire con Stefano Pezzato, corresponsabile delle scelte e della regia allestitiva. Qualche problematica di conservazione e la programmazione espositiva del Centro Pecci hanno sì determinato pochi dinieghi al deposito pisano oppure qualche rientro un po' anticipato alla casa madre. Ma non hanno mai intaccato il piacere, indescrivibile per chi non l'ha provato, di scegliere quell'opera e destinarla a quella parete. Perché questo vuol dire, in primo luogo, lasciare un segno che racconta delle proprie personali passioni, entro il perimetro delle scelte possibili tra le collezioni di un museo importante. Ma vuol anche dire indirizzare in modo inconsueto lo sguardo di chi transita negli ambienti della Scuola, e magari suscitare in lui domande e riflessioni.

Le opere esposte oggi (o che si sono succedute nel decennio 2012-2021) nel Palazzo della Carovana sono "contemporanee". È una etichetta con la quale, assai semplificando, si intende un periodo che va dagli anni Sessanta in avanti: che poi se ne possa collocare l'inizio con l'esplosione

della neo-avanguardia all'inizio del decennio o con la rivoluzione delle pratiche verso e dopo il 1968 è una questione da addetti ai lavori, che qui poco interessa. Quel che colpisce di queste opere, se viste nel loro insieme, è la disomogeneità dei media e dei linguaggi: chi attraversa, o ha attraversato negli ultimi anni, gli ambienti della Normale arredati con i depositi del Centro Pecci ha trovato, e continua a trovare, pittura e scultura tradizionali ma anche fotografia e installazioni a muro, collages e montaggi, lightboxes e oggetti d'uso comune estrapolati dal loro contesto e investiti di un diverso significato. E soprattutto ritrova l'arco più ampio possibile di proposte visuali: dalla oggettiva, talvolta urticante riproduzione della realtà all'astrazione più autoreferenziale; dal raffreddamento concettuale alla esibizione di materialità e gestualità; dalla ripresa colta della tradizione all'iconizzazione più sfrontata dei prodotti della civiltà dei media e dei consumi.

Queste oscillazioni lasciano, inevitabilmente, sconcertato l'osservatore meno attrezzato, che invoca l'aiuto di una bussola per orientarsi.

Si può provare a offrirgli questa bussola, spiegando magari questa sconcertante disomogeneità attraverso qualche modello teorico? Allineo qui tre proposte critiche tra quelle che hanno avuto maggiore fortuna critica tra gli anni Settanta e i Novanta del secolo che si è chiuso. Nei saggi scritti sullo scorcio degli anni Settanta raccolti nella seconda sezione di *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1986) Rosalind Krauss ha provato a spiegare come, sulla scorta di modelli interpretativi discesi dallo strutturalismo, ci si dovesse liberare di nozioni stabilmente accettate come quelle della coerenza stilistica e della continuità formale per comprendere la varietà apparentemente inspiegabile delle ricerche coeve: la categoria semiologica dell' "indice" poteva funzionare allo scopo. Il dittico di saggi intitolati *The Allegorical Impulse* (1980) di Craig Owens ha proposto una teoria della postmodernità artistica fondata sulla comune tensione degli artisti a sfidare l'ideale modernista della totalità "simbolica" dell'opera: sfruttando lo scarto tra significante e significato. In *The Return of the Real* (1996) Hal Foster ha riconnesso le pratiche artistiche dell'avanguardia primonovecentesca e della neo-avanguardia anni Sessanta al nuovo impulso di svolta verso il reale che si è manifestato, negli anni Novanta, attraverso la rappresentazione del corpo violato e del soggetto traumatico.

Per orientarci tra le opere del Centro Pecci ambientate nel Palazzo della Carovana questi modelli interpretativi funzionano fino a un certo punto, e in qualche caso per niente. In primo luogo perché danno conto di una situazione internazionale che ha il suo fulcro nella New York dell'ultimo cinquantennio. E poi perché si fondano su una discussione critica della post-avanguardia che ha fatto proprie teorie culturali (filosofiche, estetologiche, antropologiche) che non sono state sempre così decisive nella discussione critica europea: e quello europeo è il bacino da cui proviene la gran parte delle opere del Centro Pecci oggi alla Normale.

Aiuta se mai, nel nostro caso, affrontare questioni più specifiche di cronologia (le relazioni tra generazioni di artisti) e persino di geografia artistica: va subito osservato che sono questioni comunemente in agenda nella pratica tradizionale della storia dell'arte delle epoche più alte.

La questione cronologica è la prima a imporsi, e il discorso va affrontato a monte, a partire dalla storia del museo che generosamente concede le opere in deposito. Fondato nel 1988, il Centro Pecci ha attraversato stagioni di offerte artistiche assai diverse: per riassumere, e molto semplificando, il ritorno anni Ottanta ai media tradizionali e a una pittura e scultura neoespressioniste, il trionfo della fotografia, l'emersione di una inedita corporalità, gli sconfinamenti nell'antropologia e l'apertura a orizzonti geografici nuovi con la storia dell'arte globale. In questo complicato trentacinquennio il Centro Pecci ha ospitato mostre su realtà geografiche particolari, oppure con tagli cronologici orizzontali, oppure ancora con interrogazioni tematiche verticali. Ha riletto con un taglio originale episodi della storia artistica del 900 italiano. Ha rivolto un accorto sguardo retrospettivo alla ricerca di avanguardia della Toscana a partire dagli anni Sessanta, rivendicandone specificità e grandezza. Ha, infine, seguito la ricerca dei più giovani, senza troppa condescendenza alla dittatura delle copertine di "Artforum" o dai grandi premi internazionali. Acquisti, donazioni, depositi, comodati sono per lo più nati in concomitanza con questa intensa attività espositiva e istituzionale e hanno arricchito le collezioni del museo.

Succede così che sotto l'ombrello della contemporaneità possano convivere, sulle pareti del Palazzo della Carovana, generazioni diverse di artisti, ed è stato affascinante ricomporre il dialogo. Paola Levi Montalcini (un suo collage è stato visibile per un biennio nei locali della segreteria della Direzione) è nata nel 1909, è stata a studio da Felice Casorati, ha respirato l'aria della Torino antifascista dell'anteguerra, quella della Parigi del dopoguerra e quella della Roma sperimentale degli anni Sessanta. L'altoatesina Ester Stocker (un suo rigoroso, ipnotico acrilico è oggi appeso nel corridoio del secondo piano) è nata nel 1974 (dunque, sessantacinque anni dopo), ha studiato a Vienna con Eva Schlegel, ha tratto profitto dell'insegnamento di Grazia Varisco in un soggiorno di studio all'Accademia di Brera a Milano, ha fatto i conti con il tema postminimalista dell'opera d'arte totale (il volume dell'opera in relazione con il volume vuoto dell'ambiente espositivo) e, insieme, ha affrontato questioni squisitamente visive di teoria della percezione. Nessuna ragionevole ricostruzione storica avvicinerrebbe i loro nomi. Ma due vicende cronologicamente e biograficamente così lontane trovano un dialogo, e forse un terreno comune, nella tensione tra meccanicità e sorpresa, tra rigore del progetto e guizzo, anche irridente, della fantasia. Accomuna le due artiste anche il venire dopo una rivoluzione (l'arte astratta, e poi gestaltica, per Levi Montalcini; il trionfo della installazione come spazio totale per Stocker); e il fatto che con questa rivoluzione entrambe si sono trovate a fare i conti.

Verrebbe da dire che il "venire dopo" (dopo una frattura decisiva; o dopo una poetica che ha forgiato una intera generazione; o dopo una pervasiva moda mercantile) è un tema che segna, anche drammaticamente, molte delle vicende degli artisti di cui ci stiamo occupando, specie quelli

delle ultime generazioni. Andrea Santarlaschi mi ha raccontato, mentre nel 2018 allestivamo il suo *Trittico*, come fosse stato difficile per un artista affacciarsi agli anni Novanta con, dietro alle spalle, il decennio del ritorno alla pittura e del consolidarsi dei modelli ormai storicizzati di arte povera, processuale e ambientale; e per di più tutto questo in coincidenza con l'inizio della fortuna dei grandi formati fotografici. Invenzioni e cortocircuiti visivi andavano ritrovati soprattutto attraverso un processo di scavo interiore, di messa alla prova di passioni private, non tanto di continuità con i precedenti o di sfida con gli stretti contemporanei (quali, poi?). Gli esordi di Amedeo Martegani, con la sua iperattiva esplorazione a tutto campo di tecniche e materiali, dalla pittura tradizionale alla installazione al video, sono una testimonianza evidente di come negli stessi anni si potesse reagire alla confusione indecifrabile delle offerte. E mi sembra sempre di cogliere, per gli artisti in cui il "venire dopo" è un importante tema in agenda, un sottofondo di malinconia. Che non c'è per gli artisti che hanno la consapevolezza di essere (o essere stati) attori protagonisti di una rivoluzione, di sentire (o aver sentito) il vento della storia soffiare dalla propria parte: questa malinconia non si avverte, ad esempio, nell'assemblaggio di Daniel Spoerri, nei *Quadri comunicanti* di Grazia Varisco, nella *Weltanschauung* di Emilio Isgrò.

La questione geografica è strettamente intrecciata con quella cronologica e generazionale e apre inevitabilmente al confronto con le tradizioni nazionali e, in qualche caso, ancora regionali. Anche il più distratto visitatore degli ambienti del Palazzo della Carovana non può negare il confronto con la tradizione del quadro d'interno olandese del Seicento così evidente nella stampa a getto d'inchiostro su tela di Vanderheiden, o il recupero di una inconfondibile linea della modernità italiana (Melotti, Licini) nel grande *Landscape* di Marco Neri, o la volontà di richiamare in vita soluzioni visive desunte dai grandi nomi di Marino Marini e di Giorgio de Chirico nel *Senza titolo* di Mimmo Paladino, o la puntuale memoria dei colori dell'affresco medievale umbro nel *Journal* dei Poirier (che realizzarono la loro serie di fogli durante un soggiorno nella loro abitazione di Trevi). Ci si potrebbe attendere, da artisti di queste generazioni, un citazionismo cinico, postmodernista: ci troviamo invece di fronte a un amoroso dialogo con i luoghi di origine e con i riferimenti della loro biografia culturale.

E mi piace ricordare che una prospettiva geografica è anche una prospettiva di metodo per chi studia le opere e le mette in relazione tra di loro. Indagare il *milieu* in cui si sono formati gli artisti (formazione, sistema delle gallerie, pratiche culturali, letture) e in cui hanno poi continuato a operare avvicina l'occhio alla realtà dei fatti. Quei linguaggi specifici esistono anche perché elaborati dagli artisti in quegli specifici contesti, circondati da quegli stimoli, accompagnati da quei compagni di strada.

Anche qui un esempio può aiutare. Dal 2016 al 2018 i due snodi più nobili del percorso espositivo della Carovana hanno ospitato due grandi opere cronologicamente separate da un decennio (... *e finire è cominciare* di Marco Gastini, 1985-86; *Panorama* di Giulio Paolini, 1996-97). I due artisti sono quasi coetanei (Gastini è del 1938, Paolini del 1940) e sono entrambi torinesi. La loro storia

è molto diversa, e il manuale di storia dell'arte li colloca opportunamente in due capitoli differenti (pittura analitica, poi una ritrovata gestualità e attenzione materica per Gastini; arte concettuale per Paolini). Ma nelle due opere in oggetto entrambi si misurano con il tema del paesaggio, così quintessenziale nella cultura visiva e nella storia pittorica della loro città. Ed entrambi mettono alla prova il rapporto tra opera e spazio contenitore (la sala espositiva per Paolini; i dintorni del quadro, con la spinta a uscirne, per Gastini): era, quella del rapporto tra opere e ambiente, una vera ossessione dei due decenni (i Sessanta e i Settanta) in cui i due artisti si sono affermati, e proprio se si considera la coeva offerta espositiva delle gallerie torinesi ci si accorge questo tema fosse all'ordine del giorno.

Una geografia artistica misurabile attraverso tagli storici più o meno orizzontali non è, ovviamente, una prospettiva fruttuosamente verificabile solo in Italia. Quando, per lunghi anni, si sono affrontati nelle pareti maggiori dello scalone che conduce al terzo piano due grandi pitture a olio di Hermann Nitsch (uno dei leaders della stagione eroica del Wiener Aktionismus degli anni Sessanta) e di Hubert Scheibl (un esponente di punta del ritorno alla pittura degli anni Ottanta), era percepibile un'aria comune di reazione feroce, con modalità fieramente espressioniste, al mito della Felix Austria: Gian Gastone de' Medici sembrava guardare preoccupato dal ritratto primosettecentesco appeso nella terza parete dello scalone. I libri veri pressati in una scatola di legno da Svetlana Kopystiansky nell'opera del 1993 allestita in un armadio dell'Archivio Salviati e i libri finti e collocati in bella vista nell'armadio approntato nel 1990 dagli artisti del collettivo moscovita Medical Hermeneutics hanno funzioni tra loro differenti: ideologica quella dei primi (la riflessione sul significato culturale delle grandi biblioteche nazionali nella stagione delle rivoluzioni politiche dopo il 1989 in Kopystiansky), irridentemente dadaista quella dei secondi (la parodia degli studi para-ideologici di impianto strutturalista dell'Unione Sovietica). Ma si percepiscono bene, non fosse altro che per l'impossibilità di leggere le parole scritte negli uni o per l'assurdità dei titoli in bella vista negli altri, una critica comune alla posizione privilegiata della letteratura nella cultura russa e la denuncia del suo decennale, se non secolare, prevalere sulle arti figurative.

Ma ritorniamo alla domanda iniziale: che cosa ci stanno a fare, queste opere, al Palazzo della Carovana? Che cosa testimoniano?

Provo a iniziare la ricerca di una risposta facendo macchina indietro di qualche generazione e immaginandomi una ipotetica situazione del passato: ragazzi e professori della Normale di Giovanni Gentile alle prese, sui muri, con opere degli artisti di area '900, magari con quelli raccolti intorno alle riviste bottaiane "Le Arti" o "Primato" (da Carrà a Morandi, da de Pisis a Tosi, da Manzù a Martini); o altri ragazzi, della Normale di Luigi Russo, fare nell'immediato dopoguerra i conti con il picassismo e l'arte astratto-concreta che, a fatica, si stavano imponendo tra le scelte dei più avanzati musei italiani; o altri ancora, della Normale di Gilberto Bernardini, misurarsi con le opere della nuova figurazione, dell'arte programmata e cinetica, e magari con

qualche esempio di arte povera e processuale, degli anni Sessanta e Settanta. Appare storicamente convincente, anzi del tutto naturale, un dialogo tra i valori di umanesimo critico, drammaticamente testimoniale della fine degli anni Trenta; oppure tra quelli solidamente fondati su uno sguardo di severa rilettura storica della cultura nazionale del dopoguerra; oppure ancora tra quelli pronti a mettere in discussione i propri fondamenti metodologici e ad aprirsi a nuove contaminazioni come negli anni Sessanta e Settanta; e i valori che gli artisti coevi facevano transitare nelle loro opere, con una lingua diversa, quella visiva. Davvero questo dialogo rischia di perdersi perché i linguaggi dell'arte si sono oggi così complicati al punto da confinare le opere contemporanee, in un diffuso sentire comune, a segnali autoreferenziali o al più a eleganti risignificazioni di spazi illustri? Davvero quel sapere condiviso che si respira nelle aule della Normale (la paziente sperimentazione scientifica, la messa alla prova delle idee attraverso il filtro della verifica storica, il confronto con le metodologie più avanzate di interrogazione del reale) fatica a confrontarsi con le opere dei migliori artisti di oggi? E perché questa difficoltà?

Chi oggi visita un museo dedicato a opere di arte contemporanea, diciamo post 1960 (e parlo di un museo e non di una mostra: di un luogo in cui, cioè, i valori siano stati storicamente vagliati), deve mettere in conto alcuni patti con le opere che vi sono esposte.

Il primo patto è ovvio, ma vale la pena ricordarlo. Che l'opera d'arte contemporanea, cioè, non rimanda più a una realtà visiva altra. L'opera rimanda, inequivocabilmente, a sé stessa. È la fine della piramide prospettica nella quale si fingeva che il muro, la tavola o la tela non esistessero come entità fisicamente significanti e si fingeva di osservare, come a teatro, uno spettacolo di cui andavano misurate l'abilità tecnica e l'efficacia espressiva del regista. Ed è anche la fine di quel dispositivo visivo che vedeva, nella scultura, un moltiplicatore dei profili della pittura, con una aggiunta di eloquenza plastica e in un rapporto più organico con lo spazio architettonico che faceva da contenitore. Richiamare subito questa oggettualità intrinseca dell'opera contemporanea libera da molti equivoci.

Il secondo patto è forse più difficile da accettare. In questo patto risiede molta dell'alterità ma anche molta della ricchezza della ricerca artistica contemporanea; e qui si misura una certa sua irriducibilità alle tecniche interpretative tradizionali della storia dell'arte, prevalentemente fondate sulle leggi della visione. C'è infatti, nelle opere che hanno seguito la crisi identitaria di pittura e scultura degli anni Sessanta e Settanta, un impulso non più primariamente visivo. La sfida proposta all'osservatore passa attraverso un processo che, semplificato, si può riassumere così: l'idea dell'artista viene trasferita in visione dopo essere stata mediata da una operazione concettuale; e questo trasferimento in visione è governato da un atteggiamento, un impulso che è stato definito opportunamente come allegorico (e qui si può ritornare ai due saggi decisivi di Craig Owens del 1980). In questa operazione entrano in gioco saperi e riferimenti spesso lontani dal tradizionale mestiere di artista visivo (con interessi da parte degli artisti che, dagli anni Sessanta in avanti, si sono di molto ampliati: dalla fenomenologia alla semiotica, dalla psicanalisi

all'antropologia, dallo strutturalismo alla critica della cultura). Questi saperi hanno da un lato spinto gli artisti a riflettere sulle condizioni identitarie del proprio lavoro: l'arte che ragiona sull'arte, dunque, sui suoi limiti e sulle funzioni dopo gli azzeramenti avanguardisti e neoavanguardisti. Da un altro lato hanno spesso trasformato le opere in veicoli per un intervento giudicante nel cuore del proprio tempo: si sono così moltiplicate le interferenze con temi scientifici, ecologici, morali, politici, identitari, in un campo esteso dalla dimensione corporea all'ecumene.

Il terzo patto da accettare può apparire di minore rilievo, ma va anche questo messo in conto. Il tema della morte dell'arte ha continuato ad agire anche in queste cronologie, come invitato di pietra, nel pensiero degli artisti più accorti. Dopo la perdita di una diretta funzione religiosa, politica, civile dell'opera; dopo la messa in crisi di quell'atteggiamento postromantico e avanguardista che vedeva nello spazio dell'opera il luogo per teatralizzare la tensione tra l'io dell'artista e il figurato, si è spalancato di fronte agli artisti un autentico abisso: l'opera rischia di perdere la sua specificità funzionale. Gli spazi del racconto, della confessione, della sovversione, della resistenza, dell'utopia, sono stati erosi: se ne sono visivamente appropriati i prodotti, ben più diffusi e pervasivamente comunicativi, dall'industria mediatica e dalla società dello spettacolo.

Ma gli artisti che avevano vent'anni nel 1960, e quelli delle generazioni successive, hanno continuato, pur in questa consapevolezza, a produrre opere, e proprio dalle caratteristiche di queste ultime converrà ripartire.

Proviamo a guardare le opere del Centro Pecci negli spazi del Palazzo della Carovana. Sono oggetti delicati, vivono in un equilibrio sottile: basta sbagliarne la collocazione, l'illuminazione; basta metterli in una relazione impropria fra di loro e subito si manifesta lo spettro della banalità, dell'insignificanza. Accade così che quell'equilibrio interno, quella tensione espressiva che rendono l'opera d'arte qualcosa di diverso rispetto all'oggetto d'uso, all'immagine abitualmente percepita nell'esperienza quotidiana, si perdano irrimediabilmente. L'equilibrio, la tensione espressiva di un'opera esistono solo quando i materiali di cui è costituita si fanno in sé portatori di significato; quando i cortocircuiti tra segni e significati si manifestano nella loro evidenza lirica; quando, insomma, l'intenzione espressiva di chi l'ha creata si percepisce d'istinto, per vie interne, senza troppe spiegazioni. L'unico occhio che sa cogliere pienamente questo risultato è quello dell'artista, allenato a distinguere questi valori: mi sembra però importante che questi valori possano essere percepiti, almeno in parte, anche da chi artista non è.

Credo che proprio da questo dato di delicatezza, materiale e percettiva, e da questa condizione di tensione, si possa iniziare a comprendere la funzione che hanno le opere del Centro Pecci allestite nel Palazzo della Carovana.

Prima di tutto invitano a riconsiderare in modo inaspettato il rapporto tra il contenitore storico e le opere contemporanee. Questa convivenza aiuta a misurare storicità e significato del patrimonio che abbiamo ereditato dal passato. Proprio dove l'artista contemporaneo sembra sottolineare la

continuità ambientale, culturale, addirittura materiale con i modelli e i linguaggi della tradizione, ne cogliamo la frattura. Riusciamo così a collocare in una corretta prospettiva storica il nostro punto di vista: tenere conto di questa frattura permette oggi di leggere il passato con occhio più attrezzato.

Un'altra funzione, quella che a me sembra culturalmente la maggiore, è di stimolare interrogativi, di aprire questioni che non siano affrontabili con le sole risorse dell'argomentazione razionale: generare, cioè, inquietudine.

Abituati come siamo a dare per scontate almeno percettivamente, anche perché ormai stabilizzate attraverso la realtà virtuale, le interazioni tra la nostra condizione (corporale, esistenziale, di pensiero) e la realtà che ci circonda, spetta agli artisti della post-modernità ricordarci ogni volta quanto queste interazioni siano instabili, problematiche. E che possono essere allegorizzate attraverso visioni che sono epitomi, spesso crudeli, talvolta grandiose, quasi sempre malinconiche, sempre però visivamente tese, di queste interazioni. Purché si abbia la pazienza di guardare le opere e capirne l'intenzione fermandosi, in primo luogo, sui linguaggi e i dispositivi visivi usati dagli artisti.

Questo dovrebbe avvenire, da parte di chi guarda, con una speciale attenzione al "manufatto", anche quando questo sembra a prima vista seriale, facilmente riproducibile. Le opere d'arte di oggi vivono, non meno di quelle del passato, della loro realtà fisica, oggettuale. Basta avvicinarsi e se ne colgono la complessità e la ricchezza. Questa complessità, con il portato di domande che suscita, credo sia un valore civile non trascurabile che hanno oggi le opere d'arte contemporanea: e motiva le loro presenze negli spazi della Normale.

Questo libro è, soprattutto, il catalogo della cinquantina di opere che si sono succedute, dal 2012 fino a oggi, nel Palazzo della Carovana.

Qui rientra in gioco la mia parte di insegnante di storia dell'arte: che su cronologie così avanzate si era raramente avventurato. Per questo catalogo sono partito da una considerazione molto semplice. A rendere ostiche a molti (i non specialisti, i non collezionisti, i non abitudinari del grand tour delle mostre internazionali) le opere degli artisti del nostro tempo non è tanto la sconcertante pluralità dei linguaggi, l'irridente distanza dalle tipologie tradizionali del quadro e della statua: è, piuttosto, il linguaggio critico che accompagna, e ambisce di spiegare, il lavoro degli artisti. Presentazioni in catalogo, saggi su riviste di settore, volumi che fanno il punto della situazione esibiscono un idioletto per iniziati che troppo spesso respinge il lettore. Quando ho invitato gli studenti e i perfezionandi che hanno seguito il mio corso 2022-23 di Storia dell'Arte Contemporanea (e qualche invitato più grande) a scrivere le schede delle opere del Pecci esposte alla Carovana ho chiesto loro di fare quello che sapevano fare: cioè gli storici dell'arte. Se il loro focus di studio era su cronologie più alte (molti di loro sono medievisti o rinascimentalisti) meglio ancora: avrebbero dato un contributo di distanza oggettiva, di concretezza di domande e risposte a temi spesso trattati con oscurità di scrittura dalla critica di settore. Li ho invitati ad avvicinare il

loro sguardo alla fisicità delle opere: come sono fatte, e attraverso quali passaggi sono state elaborate. Li ho spinti a interrogare le opere con gli strumenti semplici e chiari della biografia degli artisti, della cronologia e della geografia del loro lavoro, del posizionamento nel dibattito critico di cui sono stati fatti oggetto. E, soprattutto, ad ascoltare le voci degli artisti quando questi hanno prodotto testimonianze scritte o hanno rilasciato interviste (è stato decisivo, in questa fase del loro lavoro, l'aiuto che è loro venuto dal Centro di Informazione e Documentazione Arti Visive del Museo Pecci, una risorsa unica nel suo genere in Italia): tenendo ben presente al contempo l'irriducibilità, alle parole e alle idee, della lingua visiva con la quale gli artisti si sono espressi. La scheda ragionata dell'opera, un microgenere letterario oggi un po' in sofferenza negli studi di storia dell'arte, mi è sembrato il formato più adatto. Quasi mai, a mia conoscenza, sono state dedicate ampie schede argomentate a opere cronologicamente così prossime. Il patto col lettore si rafforza attraverso questa chiarezza di intenti: viene così restituita una funzione comunicativa a una scrittura, quella che accompagna le pratiche dell'arte contemporanea, troppo spesso appiattita entro i confini un po' autoconsolatori della disciplina.