



Manifesto
DELL'ACCADEMIA
DI BELLE ARTI DI BRESCIA
SANTAGIULIA

SANTAGIULIA
HDEMA
DI BELLE ARTI

Gentili Colleghi,

il Manifesto dell'Accademia di Belle Arti di Brescia "SantaGiulia" intende proporre – facendo tesoro dell'esperienza maturata sul campo in circa dieci anni di attività attraverso le nostre esperienze quotidiane – una strada da percorrere, al fine di accompagnare e favorire l'ingresso dei giovani nella società.

Il dibattito e il confronto sono cresciuti a cadenza regolare con i coordinatori di Dipartimento e il tutto è stato condiviso con i coordinatori di Scuola.

Il risultato sarà presentato in Consiglio Accademico nel mese di febbraio 2015, affinché il testo possa diventare un paradigma di riferimento per tutti i Professori dell'Accademia SantaGiulia.

Sono convinto che si possa iniziare una nuova fase, perché in questi anni ho conosciuto la forza della nostra Accademia e la qualità delle persone che la compongono.

In virtù di questo, una consapevolezza è rimasta nel tempo, l'arte è incline ai suoi valori di racconti individuali e collettivi, rimanendo all'interno di valori intrinseci quali: rispetto delle regole, senso di giustizia, lavorare in team, lealtà, onestà e generosa solidarietà.

I valori dell'arte rappresentano un capitale sociale importante irrinunciabile, un contributo alla crescita, con una prospettiva condivisa e aperta.

Direttore
Prof. Arch. Riccardo Romagnoli

Accademia di Belle Arti di Brescia “SantaGiulia”

Tornare al valore del bello

In ogni epoca e presso ogni civiltà, l’obiettivo primario dell’arte è stato quello di *fare bellezza*. Ancora oggi è *necessario all’umanità* che l’obiettivo cardinale dell’arte e degli artisti continui ad essere la *bellezza*. La *ricerca del bello*, però, non può articolarsi solamente in una direzione, perché nella contemporaneità il bello si dà all’uomo sotto tante sfumature, tante declinazioni, tanti possibili volti.

Il bello dall’arte alla vita

La creazione e l’applicazione della *bellezza* non possono indirizzarsi al solo ambito dell’arte cosiddetta “pura”, ma devono sconfinare nel vastissimo universo delle arti “applicate” e dar luogo anche ad un *alto artigianato* e a forme di collaborazione con il sistema industriale della produzione seriale e tecnologica.

Etica ed Estetica

Nella civiltà occidentale, *etica* ed *estetica* hanno convissuto in un legame indissolubile, e ancora oggi l’orizzonte dell’impegno etico appare per l’artista ineludibile. Ma affinché tale impegno possa essere efficace è fondamentale che l’artista sappia tradurlo concretamente nella creazione di *opere d’arte*, e che esso si concretizzi in proposte costruttive e manifeste.

Artisti docenti per condividere un progetto formativo

La storia dell’arte dimostra che si può insegnare ad essere artisti, ma per farlo è fondamentale che i “maestri” sviluppino al massimo grado la propria potenzialità *maieutica* e che il corpo docente dell’Accademia si muova programmaticamente come un *tutto organico*, per una condivisione di esperienze, informazioni e proposte attraverso il più alto numero possibile di connessioni interdisciplinari.

Arte come lavoro e opportunità di vita

L’arte può essere *un lavoro vero* e un’opportunità di vita professionale, ma perché ciò possa accadere è necessario che l’Accademia formi *professionisti e persone competenti*,

che le stimoli a mettere in gioco le proprie capacità anche in una logica di équipe , in maniera diretta e “coraggiosa”, con una sana e non improvvisata intraprendenza, all’interno di un contesto che favorisca il contatto reale con il sistema dell’arte e delle professioni.

Laboratori per una cultura dell’arte e della persona

Artista è colui che possiede la *tecnica*, sviluppa una *conoscenza teorica* e manifesta una *partecipazione consapevole* a ciò che fa, al fine di concretizzare nella propria opera una *visione* ed una *interpretazione* del mondo che è il risultato di una seria e ponderata riflessione filosofica ed estetica. Per formare questo tipo di artista, nell’Accademia si devono congiungere l’approccio pratico e l’approccio intellettuale, in uno stretto rapporto sinergico tra i *laboratori* e gli *spazi della cultura*, senza mai dimenticare l’indispensabile crescita umana di ogni allievo.

Formare alla ricerca

L’artista deve saper *ricercare senza tregua* per meglio indagare e comprendere se stesso, i propri rapporti con l’altro, esplorare in profondità i misteri della vita e del mondo. Per favorire tale atteggiamento, il rapporto tra maestri e allievi deve condurre ogni studente a maturare una *metodologia di ricerca* quanto più possibile rigorosa e teoricamente giustificata, promuovendo l’abitudine all’*esercizio costante del senso critico e del libero pensiero*.

Creare cultura, far crescere lo studente nella creatività

L’Accademia ha il compito di *creare cultura*, e ancora più di predisporre, organizzare e strutturare le condizioni ideali e materiali che ne consentano la produzione, ma *al centro di ogni sforzo c’è sempre lo studente e l’obiettivo di coltivare la sua creatività*. L’Accademia è una comunità umana e scientifica nella quale ogni studente può dialogare e sperimentare con pari dignità – nel rispetto dei ruoli e delle competenze – con ogni altra componente della comunità.

Un nuovo futuro delle arti, intercettando lo spirito dei tempi

Lo strumento duttile e finissimo dell’intuizione ha consentito agli artisti di ogni epoca di comprendere in profondità lo «spirito del tempo», caratteristico di ciascun momento storico-culturale ma nel quale già si possono intravedere gli elementi fondativi del futuro. Anche oggi, il compito di chi intende proporsi come artista deve essere quello di *comprendere intuitivamente il presente* e di progettare creativamente il futuro, soprattutto in un’ottica collettiva, comunitaria e di condivisione.

MANIFESTO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRESCIA SANTIAGIULIA

Da dove veniamo:
una storia delle Accademie
di Belle Arti

«*Akademeia* o *Ekademeia* era il nome di un distretto della zona nordoccidentale di Atene in cui sorgevano diversi templi, un ginnasio e, grazie alla generosità di Cimone, un ampio parco. In questo parco e, negli anni successivi, in un terreno adiacente, Platone conversava con i discepoli e insegnava la sua filosofia. Con l'andare del tempo gli Ateniesi presero a chiamare Accademia la comunità dei seguaci di Platone; poi, via via, il termine fu usato per designare la scuola di Platone in senso più lato [...]. Quando intorno al 1440 vi fu un rifiorire del platonismo dovuto all'influenza degli studiosi greci venuti in Italia nel 1438-39 in occasione dei negoziati per una riunione delle chiese greca e latina, tornò in uso il termine Accademia» (Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and present*, 1940).

È dunque nel primo Rinascimento che ha inizio la storia moderna delle "Accademie". In una prima e pionieristica fase, corrispondente grossomodo alla seconda metà del XV secolo, esse si configurano come libere e informali riunioni di umanisti e filosofi, poco organizzate e certamente anche piuttosto lontane – precisa ancora Pevsner – «dalla pedanteria scolastica delle università». Poi, già intorno al volgere del secolo, il vocabolo e il concetto stesso di Accademia (ormai entrambi svincolatisi dalla loro precipua origine

platonica) sono così diffusi da poter essere utilizzati, nel linguaggio quotidiano dei dotti, per designare molte diverse realtà afferenti ad ambiti tra loro affini ma non del tutto coincidenti, e che oggi definiremmo genericamente "culturali"; e così, proprio in virtù di tale apertura semantica, oltre che concretamente professionale, nel 1563 può nascere a Firenze la prima vera e propria Accademia "di Belle Arti", ovvero la celeberrima Accademia delle Arti del Disegno fondata da Cosimo I de' Medici su decisivo stimolo di Giorgio Vasari. A partire da quella data, di fatto, il legame tra il concetto di "Accademia" e quello di "Arte" non si è più infranto, sebbene certamente in taluni periodi esso sia stato messo in discussione in maniera radicale.

L'Accademia vasariana, i cui numi tutelari erano stati significativamente individuati in Cosimo I e in Michelangelo (ovvero nel principe reale e nel "principe degli artisti"), si poneva soprattutto l'obiettivo di raccogliere sotto un'unica istituzione di particolare rilevanza i più meritevoli artisti del Granducato di Toscana. In tale contesto, l'attività formativa compariva solo in seconda istanza, e praticamente solo come una sorta di amichevole ed informale controllo da parte degli artisti più celebrati su alcuni giovani particolarmente promettenti. Semmai, dunque, nella seconda

metà del Cinquecento, più che come enti di formazione le Accademie si sono qualificate come poderosi strumenti di legittimazione culturale e sociale a disposizione degli artisti, poiché è stato proprio attraverso di esse – e attraverso la loro crescente autorevolezza – che gli artefici hanno lentamente cominciato ad affrancarsi dalla loro originaria condizione di lavoratori “meccanici” (ovvero impegnati in lavori manuali privi di sostanza intellettuale) per assumere invece quella di lavoratori “liberali” (ovvero di veri e propri *lavoratori del pensiero*, il cui contributo produttivo è connotato da particolari valori ideali e di contenuto). Peraltro, nel modernissimo progetto del Vasari quest’ultima connotazione culturalmente elevata non doveva riguardare le sole arti talvolta impropriamente definite come “maggiori” (ovvero pittura, scultura e architettura), ma al contrario – di fatto – tutte le professioni creative volte a produrre manufatti la cui realizzazione richiedesse, per lo meno in fase preliminare e progettuale, un consapevole utilizzo del “disegno”, individuato quale principio unificante e legittimante – in virtù della sua qualità al contempo fisica e mentale – di tutte le professioni artistiche ed artigianali.

Nel corso del Seicento, invece, l’obiettivo primario delle Accademie diviene quello dell’insegnamento. Per la verità, ancora a questa data non si ritiene affatto necessario che l’istituzione accademica si occupi dell’intera formazione professionale dell’artista (la quale anzi continua a svolgersi, nei suoi risvolti più pratici, presso gli studi e le botteghe dei maestri e nel contesto delle corporazioni di mestiere); tuttavia, nelle Accademie si insegna il fondamentale disegno dal vero, e in progresso di tempo le aule divengono luoghi in cui partecipare ad incontri “culturali” che non mancano di una palese intenzione didattica. Tra le non molte Accademie nate nel corso del secolo spicca nettamente per importanza l’Académie Royale de Peintu-

re et de Sculpture di Parigi (1648), i cui ordinamenti definitivi – emanati nel 1663 – si devono al suo protettore Colbert.

Il XVIII secolo conosce una notevolissima diffusione delle istituzioni accademiche, che si moltiplicano molto rapidamente (dalle diciannove del 1720 si passa alle oltre cento del 1790) e si disseminano ormai su buona parte del territorio europeo. Un fattore decisivo, nel determinare tale crescita esponenziale, è costituito dall’attenzione particolare che la cultura dell’epoca dedica all’arte quale strumento di elevazione dell’uomo dallo “stato naturale” ad uno “stato morale”: infatti, per ottenere tale ambizioso risultato si considera necessario che l’artista compia un percorso formativo serio, regolato, bilanciato ed autorevole, che solo l’Accademia appare in grado di fornire. Inoltre, gli Stati promuovono e finanziano nuove Accademie nella convinzione che un loro efficace funzionamento didattico possa costituire un vivace e duraturo stimolo per l’economia.

L’Ottocento segna un’ulteriore e ancor più considerevole diffusione delle Accademie, che sorgono in ogni parte del mondo occidentale (Americhe comprese) ispirandosi quasi invariabilmente al modello parigino riorganizzato da Napoleone nell’École des Beaux Arts. Inoltre, complici l’abolizione delle corporazioni e la conseguente e quasi completa cessazione della prassi del tirocinio in bottega, la formazione degli artisti viene pressoché totalmente accademizzata, anche mediante l’interessante innovazione – elaborata in ambito tedesco – della *Meisterklasse*, ovvero della “classe di perfezionamento” riservata agli allievi più meritevoli, che in un contesto ristretto e per così dire avanzato – grazie ad un più diretto ed assiduo rapporto con il docente – possono intraprendere un percorso di crescita individuale. A questa data, però, dell’originaria unione tra *arte* e *artigianato* postulata dal Vasari non è rimasto più nulla: basti pensare, ad esempio, che il

giovane studente di scultura non viene in alcun modo istruito a lavorare il marmo, poiché si dà per scontato che il suo lavoro di *artista* (ovvero di “creatore” e di intellettuale) termini con l’ideazione e la realizzazione del bozzetto in creta, dal quale poi altri (*artigiani* scalpellini formati fuori dalle Accademie) sono chiamati a ricavare il pezzo finito in marmo. Inoltre, già negli ultimi anni del Settecento avevano cominciato a levarsi voci assai critiche nei confronti delle istituzioni accademiche, accusate dai giovani ribelli dello *Sturm und Drang* e del Romanticismo (ma anche da illuministi come Voltaire e Diderot) di ingabbiare la creatività individuale costringendola al rispetto di regole estetiche non sempre attuali, con il risultato di danneggiare i geni più innovativi. Così, a poco a poco, gli artisti di punta – spesso dopo essersi comunque formati presso le aule accademiche – cominciano a sperimentare soluzioni inusitate, allontanandosi talora radicalmente dallo stile prediletto dalle Accademie (le quali dunque si trovano costrette ad inseguire con un certo ritardo l’evoluzione dell’arte più audacemente progressiva).

All’inizio del Novecento, i movimenti d’avanguardia cambiano totalmente le carte in tavola nel mondo dell’arte, dando avvio ad una vera e propria rivoluzione che influisce non poco sulla sfortuna delle Accademie tradizionalmente intese. In realtà, anche tra i protagonisti delle cosiddette “avanguardie storiche” sono pochi coloro che non seguono almeno per qualche tempo un regolare percorso accademico; certo però l’assoluta libertà che essi ricercano, e la loro conseguente ed incoercibile tendenza ad infrangere le regole per creare il *mai visto*, conduce i temperamenti più innovativi ad individuare nelle Accademie uno dei principali bersagli della loro battaglia in nome dell’autonomia espressiva del singolo. Così, nell’arte dei primi decenni del XX secolo – ma per la verità già in quella degli ultimi trent’anni

dell’Ottocento – si può cogliere una netta differenza tra un «*livello di ufficialità* della scena artistica» (appunto corrispondente all’arte cosiddetta “accademica”) e un «*livello di ricerca d’avanguardia*, al confronto cioè decisamente avanzata e arrischiata» (Enrico Crispolti, *Come studiare l’arte contemporanea*, 1997).

Proprio nel frattempo, però, si verifica un fatto nuovo di straordinaria rilevanza: nel 1919, a Weimar, viene fondato il Bauhaus, una nuova scuola che attraverso un programma molto innovativo – elaborato in primo luogo dal suo direttore Walter Gropius – intende riunificare le due precedenti realtà formative cittadine di ambito artistico, la Scuola superiore di arte figurativa (che era fondamentalmente un’Accademia di Belle Arti) e la Scuola di arte applicata (una Scuola di Arti e Mestieri). L’obiettivo dichiarato del Bauhaus, dunque, è sin dall’inizio quello di fondere ed integrare le competenze dell’artista e quelle dell’artigiano, guardando inoltre con grande attenzione al mondo della produzione seriale dell’industria e a quello della nascente comunicazione di massa. A tale fine, su preciso stimolo di Gropius, i docenti della scuola (tra i quali spiccano alcune tra le menti più brillanti dell’arte del Novecento) cercano di fondere e mettere in relazione i principi dell’istruzione scolastica più moderna con certi elementi tratti dal tradizionale apprendistato di origine medievale, in modo da colmare lo iato tra la preparazione teorica e la concreta esperienza laboratoriale.

L’ambizioso programma del Bauhaus – che in particolare si sarebbe dovuto concretizzare nella creazione di “opere d’arte unitarie” nelle quali si integrassero le competenze di tutti gli artisti e gli artigiani – rimase largamente irrealizzato, perché troppe e troppo grandi si rivelarono le difficoltà economiche, logistiche ed organizzative con cui l’istituto dovette confrontarsi; ciononostante, non c’è dubbio che il modello da esso promosso abbia

molto influenzato le istituzioni di formazione artistica nate nei decenni seguenti. Per la verità, tale influenza non è stata certo immediata: con l'eccezione di pochi istituti fondati o riformati da ex-docenti o ex-allievi del Bauhaus, si deve attendere parecchio tempo perché le Accademie comprendano e riescano a mettere in pratica le potenzialità del modello bauhausiano (tanto più che negli anni segnati dalla piena affermazione delle neoavanguardie – le quali esaltavano soprattutto le componenti *istintive e cerebrali* del fare arte – la sfiducia nei confronti della possibilità di *insegnare ad essere artisti* era pressoché totale). Nel nuovo millennio, però, le cose sono ormai significativamente cambiate, poiché le Accademie – ispirandosi in modo più o meno fedele al prototipo bauhausiano – hanno notevolmente differenziato e moltiplicato la propria offerta formativa, calamitando di conseguenza l'attenzione di un numero di studenti assai più alto rispetto a quello dei decenni precedenti.

Oggi, sul piano normativo, le Accademie di Belle Arti italiane afferiscono al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (MIUR), e precisamente sono inserite nel sistema dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM), che è regolato dalle legge n. 508 del 21 dicembre 1999 e comprende anche le Accademie Nazionali di Arte Drammatica e di Danza, gli Istituti Superiori di Studi musicali (conservatori ed ex-pareggiati) e gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche. Secondo tale legge, le istituzioni afferenti all'AFAM sono «sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale» che «svolgono correlate attività di produzione», al fine di perseguire la «valorizzazione delle specificità culturali e tecniche dell'alta formazione artistica e musicale e delle istituzioni del settore». I titoli di studio da esse rilasciati («diplomi accademici di primo e secondo livello, nonché di

perfezionamento, di specializzazione e di formazione alla ricerca in campo artistico e musicale») sono equipollenti ai titoli di studio universitari (legge 228/2012, articolo 1, comma 102).

Poste queste premesse, va tuttavia precisato che allo stato attuale non si è ancora completata l'emanazione dei regolamenti attuativi che dovrebbero consentire la concreta e integrale applicazione di tali leggi, e di conseguenza un più preciso e definitivo inserimento delle Accademie nel sistema universitario, con particolare riferimento alle norme relative al reclutamento del personale docente e all'attivazione del cosiddetto "livello terziario" della formazione universitaria (perfezionamenti, specializzazioni, master, dottorati di ricerca).

L'Accademia di Belle Arti di Brescia "SantaGiulia" nasce ufficialmente nell'A.A. 2002-2003 in seno al Gruppo Foppa, realtà cooperativa nata nel 1985 per operare nell'ambito dell'educazione, dell'istruzione e della formazione di giovani e adulti, nel rispetto dei principi dell'umanesimo cristiano e coltivando una particolare attenzione per il collegamento del sistema formativo con il territorio e con il mondo del lavoro.

Il primo Direttore dell'Accademia è Tullio Cattaneo, scultore e docente del Liceo Foppa che già negli anni immediatamente precedenti era stato direttore di sede della sezione bresciana della Nuova Accademia di Belle Arti (NABA), inaugurata nell'A.A. 1998-1999 e gestita dai Padri Pavoniani fino all'A.A. 2000-2001, dopo il quale la gestione passa nelle mani della Cooperativa Foppa. All'inizio della sua storia, l'Accademia propone corsi quadriennali di *Pittura, Scenografia e Decorazione*.

A partire dall'A.A. 2005-2006 la Direzione dell'Accademia è affidata all'architetto Riccardo Romagnoli, già docente e preside del Liceo Foppa e direttore di Machina Institute; suo vice è il filosofo Eugenio De

L'Accademia di Belle Arti di Brescia "SantaGiulia"

Caro. Primo obiettivo della nuova direzione è quello di traghettare il percorso formativo dell'Accademia dalla tradizionale articolazione quadriennale alla formula del triennio e biennio specialistico (il cosiddetto "3+2"), in vista del pieno inserimento nel sistema universitario. Allo stesso tempo, l'Accademia si adopera per ampliare la propria offerta formativa intercettando le esigenze delle realtà lavorative del territorio, e a partire dall'A.A. 2009-2010 si struttura in nove Scuole afferenti a tre Dipartimenti. Le Scuole di *Pittura, Scultura, Grafica e Decorazione* (quest'ultima articolata in due *curricula*, dedicati rispettivamente all'*Interior Design* e alla *Decorazione Artistica*) costituiscono il *Dipartimento di Arti Visive*. Le Scuole di *Scenografia, Web e Comunicazione d'Impresa, Nuove Tecnologie dell'Arte e Restauro* (quest'ultima rinnovata nell'A.A. 2014-2015 con l'attivazione del corso quinquennale a ciclo unico) costituiscono il *Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate*. La Scuola di *Didattica dell'Arte* afferisce al Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell'Arte.

L'idea del Manifesto

Il *Manifesto* dell'Accademia di Belle Arti di Brescia "SantaGiulia" intende proporre – facendo tesoro dell'esperienza maturata sul campo in circa dieci anni di attività – una strada da percorrere per il futuro, al fine di accompagnare e favorire l'integrazione dell'istituto nel sistema universitario.

Per le Accademie di Belle Arti, il passag-

gio attualmente in atto è cruciale, oltre che davvero epocale. Da un lato, affinché le Accademie possano vedere integralmente riconosciuto il proprio ruolo di enti di formazione, di ricerca e di produzione culturale, è indispensabile che si dotino di una struttura e di un'articolazione organizzativa che le equipari effettivamente, e sotto tutti i punti di vista, alle Università: la transizione verso questo nuovo orizzonte apre infatti a possibilità straordinarie, la cui ricaduta – non solo sul piano culturale, ma anche dal punto di vista sociale ed economico – promette di essere notevolissima, e deve dunque essere osservata con fiducia e con spirito propositivo. Dall'altro lato, però, nell'operare in funzione di tale fondamentale obiettivo le Accademie non devono e non possono mai dimenticare la propria specifica identità: viceversa, una tradizione altissima, proficua, intensa ed appassionata (nonché allo stesso tempo antica ed intrinsecamente proiettata verso l'avvenire) andrebbe completamente e colpevolmente perduta, poiché nessun'altra istituzione – per caratteristiche – potrebbe supplire al ruolo storico delle Accademie. Di conseguenza, a questo punto della loro evoluzione le Accademie sono chiamate a ristrutturare il sapere artistico e il suo insegnamento, senza tuttavia perdere di vista ciò che sempre ne ha contraddistinto l'operare: da una parte l'*insegnamento del mestiere*, e dall'altro l'*interrogazione sull'arte, sul suo significato e sulle sue prospettive future*.

Nei ristretti limiti delle sue possibilità, il *Manifesto* dell'Accademia "SantaGiulia" intende proporre una *visione* per avviare, instradare ed ispirare tale percorso.

1) Tornare al valore del bello

In ogni epoca e presso ogni civiltà, l'obiettivo primario dell'arte è sempre stato quello di *fare bellezza*, ovvero – si potrebbe dire parafrasando – di creare le condizioni emotive, sensoriali ed intellettuali che sono necessarie all'uomo per vivere ed esperire, per mezzo dell'opera d'arte, una sorta di *epifania dell'incanto*. Ebbene, ancora oggi, nonostante i mutamenti anche radicali che la riflessione e la creazione artistica contemporanee hanno introdotto nella sfera dell'estetica, è *necessario all'umanità* che l'obiettivo cardinale dell'arte e degli artisti continui ad essere la *bellezza*. Naturalmente questo non significa affatto – sia chiaro – che l'arte non possa o non debba essere anche contenuto, messaggio, visione del mondo e presa di posizione, poiché viceversa il contributo da essa offerto alla riflessione dell'uomo (e di conseguenza allo stesso articolarsi del suo futuro individuale e comunitario) sarebbe inevitabilmente destinato a rimanere marginale o quanto meno incompiuto, e quindi in ultima analisi lettera morta. Tuttavia, non c'è dubbio che in arte – a parità di contenuto – sia la qualità della *forma*, e segnatamente la sua capacità di *manifestare bellezza*, a fare la differenza: in altre parole, cioè, il motivo per cui una *Madonna col Bambino* raffigurata da un grande artista ci rapisce e ci estasia, e lo stesso soggetto tradotto in opera da un artista improvvisato non lo fa, non consiste in una chissà quale differenza contenutistica (il “messaggio” è fondamentalmente lo stesso, e nel caso specifico è altrettanto *alto* in entrambe le opere), ma nel divario *formale* tra i due lavori in questione, nello iato incolmabile che si verifica proprio sul piano della *bellezza*. È dunque questa che si deve ricercare per fare *buona arte*.

È naturale, però, che oggi la *ricerca del bello* non può articolarsi solamente in una direzione, ovvero – ad esempio – esclusivamente verso quel concetto di *bello idea-*

le che poteva costituire l'obiettivo ultimo e più alto di un artista neoclassico. Negli ultimi due secoli, infatti, l'azione del Romanticismo e delle avanguardie ha enormemente ampliato il nostro concetto di *bellezza*, al punto che oggi non è raro che ciascuno di noi definisca *bello* qualcosa (che si tratti o meno di un'opera d'arte) che in altre epoche sarebbe stato senz'altro qualificato diversamente. Dunque, nell'arte e nella filosofia di oggi, il *bello* non si dà all'uomo sotto una sola specie, ma assume tante sfumature, tante declinazioni, tanti possibili volti; ed è proprio per questo che la *ricerca della bellezza* non costituisce affatto – per l'artista – una limitazione, un sentiero dagli orizzonti angusti e per lo più già tracciati: al contrario, proprio in virtù di questa massima apertura problematica assunta dal concetto di *bellezza*, la ricerca del *bello* è per l'artista una possibilità straordinaria, da esplorare appassionatamente e fino in fondo perché suscettibile di condurlo a scoperte del tutto inaspettate, e ad un tempo suggestive e dense di significato. Scoperte che saranno inevitabilmente diverse – per le più varie ragioni formali ed intellettuali – da quelle del passato; ma sempre *belle*.

2) Il bello dall'arte alla vita

I tentativi di creazione ed applicazione della *bellezza*, però, oggi non possono indirizzarsi al solo ambito dell'arte cosiddetta “pura”, ma devono necessariamente sconfinare verso il vastissimo universo delle arti “applicate”, che mai come negli ultimi anni – con l'entrata in campo delle larghissime e per certi versi strabilianti possibilità del digitale – ha assunto contorni ampi, variegati e straordinariamente fluttuanti, dilatandosi ben oltre i suoi tradizionali limiti e contribuendo in maniera davvero considerevole a colmare le distanze tra l'*arte* e la *vita* (e d'altra parte la *qualità* di quest'ultima non si può cer-

to considerare dipendente unicamente da parametri di carattere economico, politico, sociologico e di salubrità, ma si definisce anche in stretta relazione con principi urbanistici, paesaggistici, pedagogici e psicologici, rispetto ai quali l'arte e la *bellezza* hanno enormi e decisive possibilità di intervento). Per l'uomo, la qualificazione estetica dell'ambiente in cui vive, degli oggetti che utilizza e – a loro modo – degli stessi mezzi di comunicazione di cui si serve, è sempre stata un'esigenza assolutamente centrale; e si può anzi aggiungere che in tal senso l'età contemporanea non solo non fa eccezione, ma anzi si è spinta poderosamente in avanti, giungendo ad esempio sino ad auspicare utopicamente la *ricostruzione secondo le leggi dell'arte di un intero universo*, tanto nelle sue componenti oggettuali, quanto addirittura in quelle mentali e comportamentali.

Per tutte queste ragioni, dunque, la *bellezza* intesa nell'ampio senso che si è detto deve essere sognata, inseguita e desiderata tanto dal pittore e dallo scultore quanto dall'artista che la applica alla vita quotidiana nel design, nella creazione di ambienti abitabili, nella comunicazione pubblicitaria, nella creazione di strumenti multimediali, sia definendo nuove forme di *alto artigianato* (della cui rinascita, anche a livello sociale, si sente sempre più il bisogno), sia mettendo le proprie competenze a disposizione del sistema industriale della produzione seriale e tecnologica (che troppo spesso, dal canto proprio, dimostra di aver smarrito totalmente il contatto con il *bello*).

Neppure tutto questo, però, è sufficiente affinché la *bellezza* – si potrebbe dire citando Dostoevskij – riesca davvero a *salvare* il mondo. Il *bello*, infatti, non deve solamente essere realizzato, ma deve anche essere difeso amorevolmente, conservato con passione e riportato alla luce con stupore. Le vicende della storia, o meglio ancora gli uomini che lungo il corso di essa ci hanno preceduto, hanno lasciato

a nostra disposizione un patrimonio di *bellezza* il cui valore è incommensurabile, non solo per la sua rilevanza specifica ma anche per la sua preziosa qualità esemplare. Tuttavia, questa incredibile ricchezza è ogni giorno vittima di agguati di ogni genere, il cui risultato ultimo e più tragico consiste naturalmente nel deterioramento fisico (o nei casi peggiori addirittura nella scomparsa) del singolo *bene culturale*; e ovviamente, dinnanzi a tale situazione, il primo e più urgente intervento da attivare è senz'altro quello tangibilmente operativo, che riguarda in primo luogo i restauratori e si concretizza in operazioni volte alla salvaguardia e al risanamento della *bellezza assediata*.

Ma non è ancora finita. Perché di fatto, affinché il bello possa davvero svolgere appieno la sua opera salvifica o quanto meno ispiratrice, esso deve anche essere comunicato con sensibilità, valorizzato con entusiasmo, insegnato con slancio e fervore. Questo, innanzitutto, è fondamentale per prevenire in maniera davvero efficace i fenomeni di incuria e di disinteresse, le cui cause profonde sono da ricercare in prima istanza proprio nella scarsa conoscenza generale del patrimonio culturale, e in una certa mancanza di attenzione e sensibilità *morale e civile* nei suoi confronti. Ecco allora che un ruolo veramente decisivo per il *futuro della bellezza* lo svolgono nel presente i professionisti della didattica, della comunicazione e della divulgazione culturale, il cui contributo di *mediatori* nei confronti del pubblico può davvero risultare vitale per accrescere la conoscenza, la comprensione profonda e l'apprezzamento dell'arte.

3) Etica ed Estetica

Kalòs kai agathòs, dicevano gli antichi greci alle origini della civiltà occidentale. *Bello e buono*; ma si potrebbe tradurre, senza troppo forzare né la lingua, né tan-

to meno il concetto, *bello è buono* (e viceversa, naturalmente). In altre parole, cioè, nella civiltà greca – a partire per lo meno dalle teorizzazioni di Platone – *estetica e etica* vengono considerate quali sfere tra loro indissolubilmente connesse, perché ciò che è *bello* è allo stesso tempo *buono* (o forse ancora meglio virtuoso) in quanto intrinsecamente rivolto al bene dell'individuo. In maniera non dissimile, anche la riflessione teologica di San Tommaso d'Aquino individua una stretta relazione tra bello e buono: «una realtà, ontologicamente carente nei suoi requisiti di bontà trascendentale, non può essere capace di rilucente *bellezza*, poiché ciò che è ordinato alla causa finale [il *buono*] risulterebbe incongruo rispetto a ciò che è ordinato alla causa formale [il *bello*]» (Carlo Chenis, *Fondamenti teorici dell'arte sacra*, 1991).

Oggi, l'orizzonte dell'impegno etico appare per l'artista ineludibile. Naturalmente affermando questo non si intende né postulare la necessità di una sorta di "proselitismo artistico", né tanto meno indicare la direzione specifica verso la quale tale impegno etico deve volgersi: è più che evidente che ciascun artista, in coerenza con la propria sensibilità individuale e con le proprie convinzioni, si muoverà in maniera differente da ciascun altro, potendo certamente optare anche per un soliloquio del tutto indifferente a ciò che gli si muove attorno. Tuttavia, non c'è dubbio che da ormai diversi decenni si percepisce se non altro l'esigenza di tornare a rapportarsi con artisti che non si limitino ad operare per se stessi e per pochi altri eletti (critici, galleristi, collezionisti, istituzioni e contenitori d'arte, ecc.) nel circuito autoreferenziale dell'arte contemporanea, ma che siano invece disponibili a relazionarsi consapevolmente e responsabilmente con il mondo esterno, con gli uomini e le donne del nostro tempo e con le loro problematiche, mediante un approccio al tempo stesso poetico (e dunque capace di

stimolare pensieri ed emozioni) ed antropologico (capace di comprendere la natura dei cambiamenti in atto).

Però, affinché tale impegno etico dell'artista possa essere davvero efficace appaiono necessarie due condizioni: innanzitutto, è fondamentale che l'artista non lo espliciti solamente in *atteggiamenti e prese di posizione*, ma che sappia tradurlo concretamente nella creazione di *opere d'arte*; e in secondo luogo, è vitale che l'impegno etico non si manifesti nella sola polemica (come spesso è accaduto nell'arte contemporanea), ma che si trasponga anche in proposta costruttiva e positiva, poiché di fatto l'analisi anche spietata delle storture con cui ci si confronta non appare, di per sé sola, davvero in grado di produrre un *futuro*.

4) Artisti docenti per condividere un progetto formativo

Si può insegnare ad essere artisti? Senz'altro: è la storia dell'arte a dimostrarci che è possibile. Certo, è evidente che nessuno maestro può instillare la "scintilla creativa" in un individuo che non sia già naturalmente predisposto ad accenderla in sé, e di conseguenza c'è sicuramente qualcosa di vero nell'idea romantica secondo la quale «artisti si nasce». Ciononostante, è indubbio che la personalità creativa dell'artista maturo deriva e dipende almeno in parte anche dagli insegnamenti da lui ricevuti nella sua fase di formazione. Per questa ragione, è fondamentale che i docenti sviluppino la propria potenzialità *maieutica*, ovvero la capacità di «trarre fuori» dall'allievo – alla maniera, etimologicamente, della levatrice – qualcosa che questi ha già in sé, ma che per estrinsecarsi nel modo più efficace necessita di uno stimolo speciale e ben indirizzato.

Affinché questa tipologia di insegnamento possa essere messa in pratica, è però indispensabile che il corpo docente dell'Acca-

demia, e particolarmente quello costituito dai docenti degli insegnamenti di indirizzo afferenti alle singole Scuole, si muova consapevolmente e programmaticamente come un *tutto organico*. Ciò non significa, naturalmente, che l'identità dell'Accademia in generale, e delle sue singole Scuole in particolare, debba annullare le differenze di pensiero e di metodologia tra i docenti e i loro rispettivi insegnamenti: anzi una tale impostazione, il cui utilizzo sarebbe già opinabile in qualsiasi ambiente formativo, diventerebbe addirittura inaccettabile in una "Scuola d'Arte" quale l'Accademia è e deve sempre rimanere. E al contrario non c'è dubbio che una pluralità di informazioni ed impostazioni costituisca per gli studenti un prezioso arricchimento, del quale fare tesoro lungo il proprio percorso al fine di scegliere poi – tra le tante opzioni con cui si è entrati in contatto – la strada che ciascuno individua come più consona al proprio sentire e alle proprie convinzioni umane e creative. Dunque, ben lungi dall'implicare un appiattimento delle singolarità, l'idea del *corpo docente come tutto organico* intende piuttosto sottolineare la necessità di una condivisione di esperienze, informazioni, proposte e persino semplici suggestioni tra tutti i docenti, e particolarmente tra coloro che contribuiscono – ciascuno a proprio modo – a formare le professionalità e ad educare le persone dei medesimi allievi.

Tutto questo può verificarsi appieno, però, solamente se il docente percepisce se stesso quale *cellula* di un *organismo più ampio*. In prima istanza, tale organismo più ampio si identifica con la Scuola di appartenenza, nell'ambito della quale i diversi "maestri", e i loro rispettivi insegnamenti, devono amalgamarsi tra loro in maniera quanto più possibile profonda, e attraverso il numero più alto possibile di connessioni interdisciplinari (che tutti i soggetti coinvolti – compresi gli studenti – sono chiamati a favorire e anzi a promuovere e

stimolare). Solo in questo modo le singole Scuole dell'Accademia possono definire una propria specifica identità (sia pur disponibile a mutare in virtù del confronto con ciò che nella vita e nel mondo cambia inesorabilmente giorno dopo giorno). In seconda istanza, inoltre, questo *organismo più ampio* si deve individuare nell'Accademia tutta, per ragioni storiche, concettuali e pratiche ben precise. Di fatto, a partire per lo meno dall'inizio del Novecento, il mondo dell'arte ha visto cadere uno ad uno i vecchi steccati disciplinari che separavano le varie arti della tradizione, al punto che oggi per tantissime "opere" non è più possibile precisare se siano prodotti delle arti visive o dell'architettura, del teatro, della musica, della danza, della letteratura, o magari di tutte queste arti fuse e coordinate assieme. Per questo motivo, oggi le differenti Scuole di un'Accademia non possono esimersi dal ricercare una collaborazione, dallo sperimentare occasioni di compresenza e convivenza, e se vogliamo persino dall'esperire il tentativo – forse utopico – di realizzare qualcosa di simile al «bel composto» berniniano o alla wagneriana «opera d'arte totale», mettendo generosamente a disposizione l'una dell'altra le proprie specificità.

5) L'arte come lavoro e opportunità di vita

Il mestiere dell'artista, oggi, è quanto mai difficile. Non solo, e forse anche non tanto, per l'intrinseca problematicità connessa alle possibilità ricettive del sistema dell'arte (e più in generale del mercato del lavoro), ma in primo luogo per la larga sfiducia che nel senso comune è maturata – per lo meno nel corso degli ultimi cinquant'anni – nei confronti della figura dell'artista e della sua concreta possibilità di trovare un'occupazione.

Per modificare tale visione, dunque, l'obiettivo dell'Accademia deve innanzitutto essere quello di formare *professionisti e per-*

sonne serie, capaci di dimostrare sul campo che il loro lavoro non consiste in una sorta di estemporanea e dilettantesca creatività generica, ma in una *riflessione sul mondo* condotta con gli strumenti al contempo intuitivi e pratici dell'arte (la cui potenza ed efficacia – se articolata in maniera adeguata e consapevole – è sempre percepibile). In secondo luogo, inoltre, è fondamentale che l'Accademia si adoperi per stimolare i giovani artisti a mettere in gioco le proprie capacità in maniera diretta e per così dire “coraggiosa”, con una sana e non improvvisata intraprendenza che li conduca – senza perdere di vista i loro obiettivi ultimi – a fare della propria arte *un lavoro vero*, un'opportunità di vita professionale, una base solida su cui costruire un futuro per sé e per i propri cari. In questa prospettiva, per consentire la crescita graduale dei propri studenti e il consolidamento dell'intero settore della creatività, è importante che l'Accademia crei se non altro le condizioni di base per favorire un contatto reale tra gli studenti e il sistema dell'arte e delle professioni: da un lato, innanzitutto, operando nella logica di una didattica esperienziale e orientata ad assicurare agli allievi competenze realmente spendibili e professionalizzanti, e dall'altro mettendo a disposizione un sistema di “servizi al lavoro” quanto più possibile elastico e capillare, attraverso il quale agevolare l'orientamento dello studente in uscita dal percorso accademico verso la carriera professionale (anche attraverso una mappatura costante e quanto più possibile ampia di tutte le realtà che nel territorio si occupano a vario titolo di arte e di cultura, al fine di individuare anche su base statistica l'identità e le conoscenze e competenze delle figure professionali più richieste). Infine, l'Accademia ha il compito di far comprendere ai propri studenti che nel XXI secolo l'artista deve necessariamente essere – per citare Paolo Rosa – una figura «plurale»: non solo perché la netta separa-

zione tra le varie arti è ormai pura utopia, e perché di conseguenza l'artista – attingendo in primo luogo alla profondità e alla varietà della sua *cultura* – deve sapersi muovere rapsodicamente, ma sempre con coerenza e serietà, in tanti campi tra loro affini; ma anche perché le esperienze collettive e “di squadra” tra gli artisti di vari ambiti – per quanto talora possano risultare complesse – hanno il pregio di moltiplicare a dismisura le possibilità operative del singolo, contribuendo dunque anch'esse ad agevolare l'inserimento lavorativo dell'artista in un mondo che è in continua trasformazione.

6) Laboratori per una cultura dell'arte e della persona

La nostra concezione dell'arte deriva certamente, in ultima analisi, da quella prodotta dalla civiltà greca: è infatti principiando da quel materiale concettuale così complesso e ricco di possibilità, ed aggregando progressivamente ad esso nuovi contenuti, nuove sfumature di senso e nuove concrete declinazioni di fatto, che la civiltà occidentale ha costruito la sua attuale idea di arte. Ebbene, in greco – come è noto – la parola che indica e definisce l'arte è *téchne*: un vocabolo dal quale deriva anche il nostro concetto di “tecnica”, poiché *téchne* è innanzitutto “arte” nell'accezione di *perizia*, di *saper fare qualcosa secondo una regola*, ovvero mettendo in atto un ben preciso procedimento. Di conseguenza, dunque, etimologicamente l'artista è in primo luogo colui che *sa fare*; e per “fare”, evidentemente, deve possedere determinate competenze e abilità pratiche, deve padroneggiare gli strumenti del suo specifico ambito di azione e di intervento. Tuttavia, il fatto di possedere la tecnica non è condizione sufficiente perché si possa propriamente parlare di artista: perché in realtà già il termine greco *téchne* – che è estremamente ricco e polisemico

– propone un orizzonte concettuale ben più complesso, poiché implica contestualmente anche una adeguata *conoscenza teorica*, e ancor più in profondità una *partecipazione consapevole* a ciò che si fa. Nell'arte del XXI secolo, che sempre più si avvia a manifestarsi anche nella produzione digitale, questa componente di *consapevolezza culturale* dell'artista è quanto mai rilevante: egli non può in alcun modo limitarsi ad essere un tecnico, ma deve far sì che le competenze che ha maturato, e gli strumenti che conosce e sa utilizzare, siano messi al servizio di un progetto intellettuale che implica – indipendentemente dalle conclusioni a cui ciascun artista giunge – una seria e ponderata riflessione filosofica ed estetica.

Tecnica e cultura, dunque, sono alla base del lavoro dell'artista: ed è dunque per questo motivo che già nelle aule delle Accademie è assolutamente indispensabile congiungere l'approccio pratico e l'approccio intellettuale, armonizzando in uno stretto rapporto sinergico i *laboratori* (le “fucine fisiche” dell'arte) e gli *spazi di cultura* (le “fucine di idee”), che esattamente come il corpo e la mente, o come l'hardware e il software, devono sorreggersi gli uni agli altri e contemperarsi in un proficuo e ponderato equilibrio, in modo tale da creare una figura di artista in senso pieno.

A tutto questo, infine, si deve affiancare un'ulteriore e non meno decisiva componente, alla quale ogni “maestro” deve prestare un'immensa attenzione: quella relativa alla *crescita umana* del suo allievo. Talvolta, ai livelli di istruzione superiore, nell'attività dei docenti tale componente sembra se non altro passare in secondo piano, sovrastata com'è (o forse meglio come appare) dalla necessità di formare un professionista esemplare. In realtà, però, è chiaro che l'evoluzione dell'essere umano non può mai darsi per assodata e definita, ed è dunque vitale che anche gli studenti di un'Accademia o di una Università

continuino a ricevere una vera e propria *educazione*, ovvero un insegnamento che trascende l'orizzonte della “semplice” formazione specifica per aprirsi alla *vita*. Solo crescendo anche dal punto di vista umano, oltre che sul piano tecnico e culturale, l'artista potrà davvero essere fedele al proprio ruolo, proponendo alla civiltà una *visione* ed una *interpretazione* del mondo.

7) Formare alla ricerca

Da sempre, e per così dire inevitabilmente, l'artista *ricerca senza tregua*. Ricerca innanzitutto per meglio comprendere se stesso, e per indagare i propri rapporti con l'altro. Ricerca, quando applica la sua creatività alla vita quotidiana, soluzioni concrete e al contempo esteticamente qualificate per migliorare sotto ogni aspetto la nostra vita su questa terra. Ricerca nel tentativo (forse utopico rispetto alle limitate potenzialità dell'uomo, ma per questo ancora più affascinante e indispensabile) di *capire davvero*, di penetrare in profondità i tanti misteri della vita e dell'universo. Ancora, ricerca per non arrendersi allo stato di fatto, per proporre chiavi di lettura e prospettive inattese che consentano di rileggere la realtà. Talvolta, ricerca persino per il solo e semplice piacere di esplorare l'ignoto.

Oggi, nonostante le resistenze frapposte da apparati non ancora del tutto pronti a suggellare una piena ed effettiva fusione di conoscenze, l'Accademia si avvia ad inquadrarsi nel sistema universitario, che della *ricerca* fa il proprio fiore all'occhiello; e posta la dimensione costitutivamente euristica del lavoro dell'artista, l'innesto nel tronco della ricerca universitaria appare per certi versi persino naturale. Tuttavia, affinché tale integrazione possa avvenire secondo dinamiche davvero produttive è fondamentale che la normativa metta le Accademie nella condizione di potersi concretamente dedicare alla ricer-

ca: in altre parole, cioè, è insomma davvero arrivato il momento di attivare anche presso le Accademie il “livello terziario” della formazione universitaria, investendo convintamente nelle forze dei giovani *ricercatori* dell’arte.

Quando tale passaggio sarà finalmente divenuto realtà, al corpo docente sarà poi ovviamente richiesto un ulteriore salto di qualità nell’impegno nei confronti dei giovani: infatti, perché si possa propriamente parlare di *formazione alla ricerca* è essenziale che il rapporto tra maestro e allievo si nutra in maniera ancor più profonda di confronti personali, di riflessioni su approfondimenti ed esperienze intellettuali comuni, di dialoghi e persino di dissensi e contese, nella logica di uno stratificato meccanismo di dare/avere il cui obiettivo ultimo sia quello di condurre lo studente a maturare da un lato una *metodologia* di ricerca quanto più possibile rigorosa e teoricamente giustificata, e dall’altro un’abitudine all’*esercizio del senso critico e del libero pensiero*.

8) Creare cultura, far crescere lo studente nella creatività

Non c’è dubbio dunque che l’Accademia, così come l’Università e in generale qualunque ente superiore di formazione e di ricerca, sia e debba essere un *generatore e produttore di cultura*: qualora ciò non avvenisse, infatti, essa mancherebbe colpevolmente di rispondere ad una delle principali prerogative intellettuali che ne caratterizzano l’operare nel tempo presente, e allo stesso tempo verrebbe meno ad una delle funzioni più essenziali connesse al proprio ruolo nella storia della civiltà. Quindi l’Accademia deve certamente *creare cultura*, e – ancora più a monte – predisporre, organizzare e strutturare le condizioni ideali e materiali atte ad avvantaggiare tanto l’istantaneo e primario sprigionarsi dell’atto creativo, quanto la

sua metodica e razionale elaborazione speculativa.

Posto questo, però, è altresì basilare che tutte le componenti dell’Accademia (e particolarmente i suoi singoli docenti) ricordino sempre che l’essenza e l’identità primaria di ogni istituzione educativa si definisce e si raffina innanzitutto nel rapporto con gli studenti, e anzi – ancor più segnatamente – in funzione della loro crescita. Di conseguenza, lo studente e la sua creatività sono e devono incessantemente essere al centro di ogni sforzo prodotto dall’Accademia, la quale anzi auspicabilmente (e sia pur nel rispetto dell’autonomia intellettuale di ciascuno) dovrebbe tendere a selezionare e qualificare tutte le proprie iniziative ed attività (comprese quelle di *ricerca* e di *produzione culturale*, la cui ricaduta sugli allievi potrebbe sembrare meno immediata) in stretta e conseguente relazione con le esigenze educative verificate ogni giorno dai docenti nelle aule e nei laboratori, nonché dialogando costruttivamente tra loro per individuare non solo le lacune e le fragilità del sistema, ma anche le urgenze intellettive più sentite degli studenti.

Nel complesso, dunque, l’Accademia si deve configurare come una comunità umana e scientifica nella quale lo studente possa dialogare con pari dignità – nel rispetto dei ruoli e delle competenze – con tutte le altre componenti, confrontandosi con esse collettivamente o secondo dinamiche individuali al fine ultimo di poter essere accompagnato con la giusta attenzione lungo l’articolato percorso di ricerca personale e professionale che rende possibile l’emersione della sua individualità creativa.

9) Un nuovo futuro delle arti, intercettando lo spirito dei tempi

Nel corso dei secoli, gli artisti di ogni disciplina (artisti visivi, letterati, musicisti,

ecc.) hanno dimostrato di saper interpretare il presente in maniera eccezionalmente efficace. Naturalmente i loro strumenti di indagine e di analisi sono stati, e sono tuttora, quelli *intuitivi* dell'arte, e non quelli matematici e sperimentali della scienza; tuttavia, non per questo il loro contributo alla conoscenza del genere umano, e dello stesso mondo fisico (e metafisico) con cui esso si confronta, si è rivelato meno puntuale e meno *necessario* rispetto a quello offerto dagli scienziati. Al contrario, anzi, lo strumento duttile e finissimo dell'intuizione ha consentito agli artisti di ogni epoca di penetrare anche laddove forse la scienza mostra maggiormente la corda, ovvero nella comprensione profonda dello «spirito del tempo» che è caratteristico di ciascun singolo momento storico-culturale, e in cui di fatto già si nascondono – se non altro *in nuce* – gli stessi elementi fondativi del futuro. Ebbene, anche oggi, nonostante i tanti mutamenti occorsi nell'ambito della produzione artistica (prima fra tutti l'irruzione prepotente delle nuove tecnologie), l'artista non deve e non può abdicare a questa sua imprescindibile prerogativa: il suo compito deve essere quello di cercare di *comprendere intuitivamente il presente* e di *proiettare creativamente il futuro*, anche e soprattutto – certamente – in un'ottica collettiva, comunitaria e di condivisione di esperienze.

In tutta evidenza, tale obiettivo è estremamente ambizioso, poiché se già solo per cogliere in profondità il *senso* della propria epoca sono necessarie una ricettività non comune e rare doti nell'osservazione e nell'analisi sociale e culturale, è chiaro che per “pre-vedere” credibilmente il carattere specifico dell'avvenire sono addirittura indispensabili una capacità di proiezione ed una sensibilità quasi profetiche. Eppure, i capolavori della storia dell'arte ci dimostrano indiscutibilmente che gli artisti sono sempre riusciti – anche se talora per le vie più inaspettate – a rispondere

adeguatamente a questa esigenza profonda dell'essere umano, e di conseguenza è sempre con grande fiducia (e sia pur senza perdere il senso critico) che si deve guardare all'arte contemporanea. Tuttavia, affinché il presente e il futuro possano davvero essere interpretati o persino “modellati” in maniera efficace, è vitale che gli artisti (e dunque le Accademie che li formano) siano sempre *aggiornati* su quanto di meglio e di più significativo accade nel mondo dell'arte, della cultura e della tecnologia a livello internazionale: è solo in questo modo che si potrà promuovere e creare *un'arte davvero rilevante per il presente e per il futuro*.



Accademia di Belle Arti di Brescia SantaGiulia
www.accademiasantagiulia.it/