ANGELO TRIMARCO

ITALIA 1960 / OLTRE IL 2000

TEORIA E CRITICA D'ARTE

90 editori paparo

Marinella Senatore, The School of Narrative Dance, *Little Chaos*, 2013, Musei Civici e Comune di Cagliari, courtesy l'artista and Musei Civici, Cagliari

Maria Giovanna Mancini

UNA RELAZIONE PERSISTENTE | ARTE E CITTÀ DOPO IL 2000

A partire dalla fine del Novecento è emersa la consapevolezza che l'immagine e il visuale esercitano un'azione egemonica nella produzione culturale non più di pertinenza esclusiva dell'arte che, invece, ha assunto una posizione defilata rivolta al suo specifico pubblico.

All'inizio del nuovo millennio, dopo aver preconizzato la fine della storia dell'arte, Hans Belting ha suggerito l'idea che, non solo, l'immaginario comune non è determinato dall'arte, ma che la storia dell'arte, disciplina obsoleta, deve essere sostituita da una antropologia delle immagini utile a costruire narrazioni e analisi capaci di sporgersi al di là dei confini settoriali della storia dell'arte.

I generi artistici, persino quelli più innovativi utilizzati dagli artisti alla fine del Novecento, vengono penalizzati, rispetto all'immagine *tout court*, non necessariamente connotata in senso artistico nella diffusione nella sfera pubblica, finendo per restare arroccati nel sistema dell'arte che sempre di più vive di regole e discorsi separati da quelli quotidiani e a cui il grande pubblico mostra, molto spesso, il totale disinteresse. In questo scenario, gli interventi nello spazio pubblico rinsaldano una frattura tra la produzione artistica, per lo più destinata a una fruizione interna al sistema dell'arte contemporanea, e la città, la strada, luogo per eccellenza interclassista e aperto, dove i pubblici si incrociano facendo esperienza dell'opera. Una possibilità di collisione e di collaborazione che l'arte pubblica offre ai cittadini, l'esperienza dell'arte in città diventa potenzialmente l'occasione in cui immaginare spazi informali di relazioni in cui superare le separazioni sociali e culturali che proprio la città trascrive e spazializza.

Nel 2020, nelle città svuotate per l'isolamento a cui sono state obbligate le po-

polazioni su scala planetaria, lo spazio pubblico, seppur coattamente disertato, ma potentemente desiderato, assume una centralità nei discorsi politici collettivi e individuali.

L'arte negli ultimi anni, intervenendo nello spazio pubblico, incidendo nel quotidiano, con un'esperienza assolutamente eccedente dai consuetudinari segni che si incontrano nel campo urbano in cui le immagini dominano, sembra poter invertire il processo di assuefazione all'immagine che contraddistingue la vita nelle nostre città e riportare al centro della questione l'esperienza del corpo, la corporalità, in termini sociali quanto individuali.

Questa possibilità è stata interpretata da progetti temporanei che hanno scelto di intervenire nel tessuto sociale, piuttosto che in quello urbano, sfruttando le relazioni tra i partecipanti e il contesto come risorsa[752].

Nonostante l'enorme interesse per le forme dell'arte che assumono il processo sociale a linguaggio, il monumento, noto bersaglio dell'avanguardia, ha continuato a essere, seppur ripensato nei suoi elementi caratteristici, elemento costitutivo dello spazio urbano. Anti-monumento o *counter-monument*, i nuovi monumenti esprimono, secondo la storica dell'arte Gaia Salvatori che mette in rassegna esperienze nazionali e internazionali, una costante operativa: il «bisogno di memoria»[753].

Il monumento è tornato all'onore della cronaca mondiale nella primavera del 2020 per la protesta degli attivisti antirazzisti e la rivendicazione, attraverso la rimozione delle statue, della possibilità di riscrivere la narrativa pubblica[754].

Il caso della statua di Indro Montanelli a Milano, e la richiesta chiassosa che venisse rimossa, ha introdotto anche nel dibattito pubblico italiano l'urgenza, già lungamente alimentata dagli studi sulle marginalità, di rinnovare i linguaggi – performativi e mai neutrali – e di rifiutare le forme di discorso che dispongono l'altro in una posizione di subalternità. Non solo per le proteste, negli anni 2000 il monumento è stato oggetto di una rinnovata attenzione dopo l'affievolirsi progressivo dell'interesse per gli interventi effimeri, spesso indirizzati alle comunità locali, poiché il monumento legato stabilmente al luogo dove è collocato diventa in molti casi un segno urbano inequivocabile[755]. Il monumento di Maurizio Cattelan a Milano, costituito dagli elementi che comunemente contraddistinguono la statuaria pubblica cittadina, un grande basamento su cui è montata una mano gigante che fa un gesto osceno e irrisorio, chiara allusione a un passato romano e littorio per le fattezze della scultura, è uno degli esempi più noti[756].

A dispetto del fatto che la funzione celebrativa del monumento ottocentesco, ormai quasi del tutto obsoleta, trovi una sua attualizzazione di moda nei parchi cittadini, sui lungomari delle città di provincia, quasi esclusivamente nella forma della rievocazione di scene quotidiane nel tentativo di vivificare la presenza del personaggio da ricordare in una materia durevole come il bronzo, la monumentalità viene interpretata anche rifiutando i caratteri fondamentali del monumento ottocentesco come la frontalità della visione e la permanenza della materia. Scegliendo di ricorrere a una visione laterale, temporanea, volatile ed effimera che non perde una indomita forza comunicativa e poetica, sebbene rinunci alla materialità e al carattere permanente della scultura, l'intervento di William Kentridge dell'aprile del 2016 a Roma è stato caratterizzato da una «paradossale monumentalità»[757]. L'opera ha avuto tempi diversi, è stata composta da un fregio realizzato lungo la riva destra del Tevere per 550 metri tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, ottenuto attraverso la sottrazione dei sedimenti di smog e polvere dal travertino del Lungotevere e una performance pubblica, visibile dalla sponda opposta del fiume, messa in scena simbolicamente il 21 aprile 2016, giorno in cui si celebra la fondazione della città. La performance è stata ripetuta l'anno successivo solo nella partitura musicale. Il fregio, a distanza di alcuni anni, è stato fagocitato quasi del tutto dall'inquinamento e non ne resta che una labile traccia lungo la passeggiata fluviale. La parte visuale del progetto consisteva in un palinsesto di immagini selezionate dall'artista in una vasta cronologia iconografica (dall'era mitica ai tempi moderni di Roma). Rielaborate secondo alcune suggestioni formali, le immagini raccontavano due millenni di storia: la sovrapposizione degli accadimenti e delle prospettive, quelle trionfali e quelle fallimentari – *Triumphs and Laments* recita il titolo – le velocità e le direzioni opposte che la Storia percorre, rappresentate simbolicamente nella performance con musica, figuranti e danzatori, da due processioni che procedevano in direzioni opposte in rotta di collisione.

---

[752] Tra i tanti esempi e progetti realizzati in Italia dopo il 2000 di matrice relazionale e comunitaria, si veda l'attività dell'associazione *Connetting Cultures.* A. Detheridge, A. Vasta, *Arte e rigenerazione urbana: il lavoro di Connecting Curture,* in G. Scardi, a cura di, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale,* Umberto Allemandi & C., Torino 2011, pp. 117-127.

[753] G. Salvatori, *Stone or Sound. Memory and Monuments in Contemporary Public Art,* «Il capitale culturale», XII (2015), p. 939.

[754] Riccardo Venturi riflette sul processo di riappropriazione della storia che si è verificato con l'abbattimento della statua del commerciante di schiavi Edward Colston, scaraventata nel fiume a Bristol dopo il divampare delle proteste del movimento Black Lives Matter in tutti i paesi dal passato colonialista a seguito della brutale uccisione di George Flyod da parte di un poliziotto a Minneapolis negli Stati Uniti il 25 maggio 2020. *Altre statue cadranno* è un avvertimento che viene documentato da Venturi con il racconto delle tappe che hanno portato alla decisione di rimuovere un altro monumento, e altrettanto discusso, la statua di T. Roosevelt dallo scalone dell'American Museum of Natural History di New York. R. Venturi, *Altre state cadranno (perdonate il disordine),* https://www.doppiozero.com/materiali/altre-statue-cadranno-perdonate-il-disordine e Id., *Goodbye Roosevelt. Vita e morte di una statua,* https://www.doppiozero.com/materiali/ goodbye-roosevelt-vita-e-morte-di-una-statua, consultati il 30 /11/2020.

[755] Francesco Tedeschi, nel saggio *Oltre il monumento,* attraverso un ricco e globale itinerario tra celebri interventi monumentali, afferma la validità del monumento persino come elemento accessorio, decorativo «in senso alto, non necessariamente negativo». F. Tedeschi, *Oltre il monumento. La scultura urbana e il problema della collocazione di opere d'arte nello spazio pubblico,* in G. Scardi, a cura di, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale,* cit., p. 62.

[756] Ne ha discusso il 23 novembre 2020 Stefano Chiodi nella conferenza *Genius Loci. Genealogia di un'idea* presso la scuola dottorale di Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico artistica dell'Università di Salerno.

[757] Attraverso il paradosso di un monumento che non scommette sulla durabilità dei valori di una storia universale, Gabriele Guercio racconta il rapporto critico tra la città e la Storia che l'artista propone al pubblico. Nello stesso volume il tema del paradosso inaugura anche il discorso di Salvatore Settis che si apre con un paragrafo intitolato *Eternità dell'effimero*: l'elemento persistente e duraturo è da rintracciare nella creazione di un repertorio di modelli utilizzato e tramandato in diverse epoche aggiornato in ultima battuta da Kentridge. G. Guercio, *Una monumentalità paradossale,* e S. Settis, *Disegno, Memoria, città: la Roma di William Kentridge,* in C. Basualdo, a cura di, *Triumphs and Laments,* Walter König, Köln 2018.

L'arte pubblica, in molti casi, trascende l'opposizione immagine-oggetto, ottico e aptico, e ricolloca la pratica dell'artista in uno spazio sociale prima ancora che urbano e ne ristabilisce i discorsi nella produzione di quello spazio sociale, al di là di una fittizia contrapposizione tra l'arte fruita negli spazi istituzionali, sia pubblici sia privati, contro un'«arte» popolare di strada e autentica. La riflessione sugli interventi artistici dovrebbe, quindi, partire dallo spazio urbano e dalle dinamiche sociali e politiche che lo determinano, piuttosto che esclusivamente dalle ragioni formali che lo generano.

Arte e rigenerazione urbana stringono un'alleanza che non poche volte assume un carattere problematico quando si risolve in operazioni decorative ma che, invece, può attivare processi di rinnovamento urbanistico e persino sociale. Ne è prova il progetto delle linee metropolitane della città di Napoli *Metro Art Napoli, Le stazioni dell'arte* inaugurato nel 2001, che in molti casi ha realizzato il consueto dialogo tra artisti e architetti negli edifici ipogei delle stazioni, ma che spesso ha capitanato processi di riammodernamento e rigenerazione urbana dei quartieri che ospitano le uscite delle stazioni: le fermate di Salvator Rosa (2001), di Materdei (2003), di Museo (2001-2005) sono solo alcuni dei casi divenuti emblematici. Per la fermata Toledo, per esempio, oltre alla realizzazione di installazioni ambientali e architetturali interne, il progetto ha previsto l'installazione del monumento equestre di William Kentridge, divenuto un *landmark* cittadino e il recupero della vicina piazzetta Montecalvario nel cuore dei quartieri spagnoli che ospita le uscite secondarie della stazione. Il progetto della piazza ha fatto da apripista per la rigenerazione urbana di una fetta intera del quartiere, attraendo anche progetti con finalità sociali: è il caso del progetto Focus, che combina le attività educative della scuola primaria con una miriade di eventi culturali dedicata alla comunità multietnica del quartiere. L'attività discontinua e frammentata dell'amministrazione comunale napoletana a volte stupisce per la tempestività degli interventi: negli ultimi mesi del 2020 e nell'ambito di un progetto lungo e incidentato di riorganizzazione e rinnovamento dell'asse viario di costa «via Marina», principale viale di accesso alla città per chi viene dalle autostrade, è stata installata l'opera di Bianco-Valente *Nessuno escluso*, composta da lettere metalliche rosse collocate su una grande struttura che fa da porta alla prima rotonda stradale della lunga via Marina.

La struttura imponente originariamente doveva ospitare un sistema di schermi digitali pubblicitari. Gli artisti hanno scelto di occupare proprio quello spazio con una «linea di senso» leggibile sia da chi arriva in città e vede sullo sfondo la collina e la monumentale fortezza di Sant'Elmo, sia da chi lascia la città e guarda verso la periferia industriale. Esito di un percorso teorico che li vede interessati alle teorie percettive e alla relazione tra immagine e parola – soprattutto alla dimensione narrativa dei modi del conoscere – *Nessuno escluso* si costituisce come un'ideale terza via tra una tradizione dell'arte pubblica indirizzata alla realizzazione di interventi monumentali e permanenti e un'altra indirizzata a pratiche relazionali, collaborative ed effimere. L'opera si offre come segno comunicativo inclusivo, decifrabile da tutti i passanti che parlano italiano, leggibile a colpo d'occhio per la chiarezza del *lettering* che si staglia e si sovrappone al paesaggio urbano sullo sfondo, producendo ulteriore senso.

Ripensare il monumento dopo la stagione internazionale del New Genre of Public Art che negli ultimi decenni del Novecento aveva messo in discussione la forma degli interventi permanenti nella città, con segni anti-autoritari e partecipativi, è stato il punto nodale della selezione degli artisti e dei progetti realizzati per ArtLine[758], un parco di sculture per il Comune di Milano a cura di Roberto Pinto che si avvale della collaborazione di un team curatoriale composto da Katia Anguelova, Maria Cristina Ferraioli e Cecilia Guida[759].

Il progetto, non ancora concluso, vede la partecipazione di otto artisti selezionati attraverso un concorso (Riccardo Benassi, Rossella Biscotti, Linda Fregni Nagler, Shilpa Gupta, Adelita Husni-Bey, Wilfredo Prieto, Matteo Rubbi e Serena Vestrucci) e Judith Hopf e Pascale Marhine Tayou su invito.

Con la consapevolezza che la stessa idea di permanenza dell'opera per certi versi è controversa e può alimentare conflitto nel contesto sociale, i curatori hanno indirizzato la loro scelta verso progetti che proponevano segni persistenti non destinati ad esaurirsi nel processo partecipativo tipico di molte pratiche artistiche attuali.

Non tutti i progetti, però, guardano al monumento per interpretare la relazione persistente tra arte e città, in particolare gli interventi di Matteo Rubbi, che dispone nella pavimentazione della piazza Burri le stelle che ricostruiscono il cielo del primavera del 600 a.C. (data di fondazione della città secondo Tito Livio) e Serena Vestrucci che sostituisce le bocche delle fontanelle pubbliche del parco, i «draghi verdi» per i milanesi, con fusioni in bronzo. Rubbi e Vestrucci disseminano lo spazio pubblico di raffinati richiami, segni modesti che invitano il pubblico ad osservare i dettagli del mondo, offrendo un premio di meraviglia a chi è meno distratto.

Il tema della monumentalità è declinato in termini ironici da Judith Hopf che costruisce in mattoni rossi alcune parti anatomiche che rinviano idealmente ai frammenti colossali della statua di Costantino conservata ai Musei Capitolini romani.

Di Riccardo Benassi è lo schermo a led, montato in una struttura metallica che ricorda il cartello informativo digitale delle fermate degli autobus, da cui quotidianamente l'artista manda un messaggio. L'opera, che sfrutta un sistema di *broadcasting*, è programmata per produrre messaggi giornalieri – da cui il titolo *Daily Desiderio* – fino alla morte dell'artista, da lì in poi ripeterà in loop la sequenza registrata.

L'enfasi accordata dal curatore è indirizzata anche agli aspetti didattici e alla mediazione con il pubblico comune, piuttosto che essere orientata a soddisfare esclusivamente le aspettative del pubblico specializzato del mondo dell'arte. Il progetto di *Line* dell'arte, che certamente guarda al successo di progetti internazionali come l'HighLine di New York, nasce nell'ambito

[758] https://www.artlinemilano.com/, consultato il 10/09/2020. Parte integrante del progetto è il *public program* con la realizzazione di intense giornate di studio di discussione e dibattito.

[759] Roberto Pinto ne ha dato una lettura complessiva nella relazione dal titolo *La costruzione di un Parco di sculture nel XXI Secolo. ArtLine a Milano* al convegno *Scultura nell'epoca della materializzazione dell'arte,* a cura di Cristina Casero e Davide Colombo, 8-9 novembre 2018, Università di Parma, i cui atti sono in corso di pubblicazione.

della costruzione *ex novo* del quartiere Citylife[760], non ancora ultimato, che sorge sui lotti dell'ex fiera e quindi su un tessuto sociale inesistente in precedenza. L'arte, in questo caso, può svolgere un'azione fondamentale rammagliando le trame del tessuto sociale slabbrato dalla riconversione del lotto urbano.

Il progetto Citylife è una parte, quella più recente, del velocissimo processo di trasformazione che la città di Milano ha subito negli ultimi vent'anni ed è l'ultimo episodio di ristrutturazioni complesse come quelle delle zone Pirelli-Bicocca e Garibaldi-Isola. La nuova Milano, insieme al nuovo polo fieristico Rho-Pero e al nuovo polo logistico di Arese, realizzati di concerto con multinazionali e banche, è costituita da una rete integrata di quartieri, ciascuno fortemente caratterizzato rispetto a un segmento di consumo (design, moda, zona residenziale di lusso) capace di accogliere flussi di persone e merci. Per realizzare questo progetto, per niente indolore, interi quartieri negli anni hanno subito una vera e propria riconversione in termini sociali. Il caso esemplare è quello della zona Garibaldi-Isola, oggetto di un vero e proprio stravolgimento, esaurita la vena industriale dalla fine degli anni '80. In particolare il quartiere Isola, abitato da una popolazione mista, da migranti e persone dal basso reddito, da piano urbanistico sarebbe dovuto diventare la «Città della moda e del design», ma nei fatti è divenuto uno dei lussuosi tasselli del cantiere di Milano Nord che vede protagonisti gli interessi di grandi immobiliaristi come la multinazionale Hines e le società di Salvatore Ligresti.

La trasformazione di questi quartieri non è passata senza contestazioni: Isola Art Center, nato nel 2001 dall'attività di un gruppo di artisti, critici e curatori, tra cui emergeva la personalità di Bert Theis, originariamente non si identificava con uno spazio fisico e dava il nome a eventi e mostre itineranti nel quartiere per rendere noti i dettagli dei piani urbanistici che avrebbero di lì a poco stravolto le vite degli abitanti.

Dal 2003 poi, Isola Art Center ha occupato[761] un piano della «stecca degli artigiani», parte di una fabbrica in disuso di proprietà comunale. L'attività espositiva, progettuale ed educativa, con il supporto di artisti internazionali, era volta a tutelare gli spazi verdi, che nel piano urbanistico sarebbero stati cementificati e a progettare dal basso le attività culturali.

Il tentativo di salvare la «stecca degli artigiani» con azioni legali e petizioni degli abitanti è naufragato nel 2007 con la demolizione dell'edificio. A seguito delle continue proteste la multinazionale Hines aveva offerto alcuni spazi da condividere per attività culturali pubbliche con realtà corporative[762] e associative. La proposta fu rifiutata perché avrebbe significato, secondo Bert Theis, la definitiva «rinuncia alla critica dei progetti urbanistici e alla costruzione di alternative». *Isola Art Center*, anche per la tenace resistenza dimostrata successivamente all'abbattimento della stecca con l'organizzazione di eventi e forum, costituisce probabilmente in Italia un modello di riferimento per i progetti pubblici che coinvolgono le comunità e che sostengono una reale partecipazione e progettazione dal basso. A distanza di qualche anno, la performance *Pensieri Sparsi* (2019) di Fabrizio Bellomo negli spazi della Fondazione Feltrinelli di Milano, nell'edificio di nuova costruzione progettato dai celebri architetti Herzog & De Meuron che pure sorge su uno spazio che precedentemente accoglieva artigiani e attività commerciali legati a un passato popolare del quartiere che oggi è tra le zone residenziali più ambite della prima fascia esterna al centro città, appare essere quasi un triste riepilogo delle tensioni e dei processi sociali che hanno visto l'inarrestabile gentrificazione del quartiere negli ultimi vent'anni.

Con la vernice spray l'artista riporta sulle vetrate della Fondazione gli slogan rinvenuti sui muri della città e raccolti in un ideale archivio di pensieri antagonisti. «Fanno la guerra ai poveri e la chiamano riqualificazione», «Senza poesia non c'è città», «L'affitto è una rapina» e «Bambini ribelliamoci» sono solo alcune delle frasi che, sovrapponendosi al paesaggio urbano gentrificato del quartiere, per il pubblico che guarda dall'interno della fondazione, e marcando la pelle traslucida dell'edificio che si offre allo sguardo dei passanti, assumono il carattere dell'*agitprop*[763].

Mettendo in rassegna le pratiche artistiche legate al ripensamento degli interventi monumentali nella città, meriterebbe una trattazione separata la pratica – ormai divenuta consuetudinaria nell'istituzioni italiane – di acquisire al patrimonio degli atenei universitari e dei grandi ospedali, opere d'arte contemporanea destinate agli spazi esterni dei campus o dei parchi verdi. Spazi separati dalla città con recinzioni ma, allo stesso tempo, attraversati da un grande flusso di persone, connotati da una funzione pubblica costantemente rinnovata dall'aggiornamento delle missioni istituzionali alle esigenze della contemporaneità, i luoghi delle università e dei poli ospedalieri negli ultimi decenni sono dotati di opere d'arte contemporanea rinsaldando spesso collaborazioni tra gli artisti e istituzioni.

È il caso degli interventi realizzati all'Ospedale Cardarelli di Napoli, attivando le possibilità offerte dalla legge del 2% che destina una parte del budget dei lavori edilizi all'integrazione di interventi artistici[764]. «Una scultura fatta di pittura, ma

[760] https://www.city-life.it/it/, consultato il 10/09/2020.

[761] La scelta del verbo occupare è infausta, dato che Bert Theis in un'intervista con Vasif Kortun chiarisce: «Non ci consideriamo occupanti "tradizionali". Ci prendiamo cura di un edificio di proprietà pubblica... dunque di tutti». V. Kortun, *Un progetto artistico «Fight specific». Intervista a Bert Theis su Isola Art Center* [09 novembre 2017], https://operavivamagazine.org/un-progetto-artistico-fight-specific/, consultato il 10/09/2020. Questo passo dell'intervista racconta il tentativo strenuo di sottrarre alla speculazione edilizia un luogo e un progetto di pubblico interesse.

[762] Secondo Gerald Raunig la proposta di integrare la partecipazione degli abitanti nel progetto generale è parte di una strategia repressiva condotta distribuendo contentini ai gruppi più disponibili al dialogo con la multinazionale e poi integrando nel progetto Boeri Studio che prima era dalla parte di chi contestava e poi è stato incaricato della progettazione delle aree dove sorgevano la stecca e i giardini. Dello studio Boeri è anche l'*allure* ecologica del piano, grazie alla realizzazione dell'edificio di appartamenti di lusso noto come «Bosco verticale». G. Raunig, *L'Industria Isola. L'incubo delle nuove classi creative,* 10 novembre 2017, https://operavivamagazine.org/ industria-isola/, consultato il 10/09/2020.

[763] Bellomo interviene anche nel dibattito pubblico più recente a proposito dell'abbattimento del teatro Kombetar a Tirana legato, per molti versi alla riflessione sulle politiche urbane milanesi. https://www.artribune.com/arti-visive/2019/11/boeri-bosco-verticale-tirana-editoriale-fabrizio-bellomo/, consultato il 10/09/2020.

[764] Sono ancora visibili, distribuite in vari padiglioni, le opere di Marisa Albanese, Domenico Antonio Mancini, Bianco-Valente e Mariangela Levita. Il sostegno degli artisti alla ricerca e persino al finanziamento delle aziende ospedaliere nel

non fatta per essere ammirata solo dall'esterno bensì percorribile» scrive Rocco Orlacchio (ingegnere e gallerista che ha ideato il progetto) a proposito dell'installazione del 2007 di Mariangela Levita che interviene con ritmiche campiture di colore nel vano scale del padiglione ospedaliero Palermo, tristemente noto perché riservato ai detenuti. In ambito universitario, invece, costituisce un interessante caso studio il progetto «Le Aule dell'arte» in continuo sviluppo dal 2011, nell'ambito del quale non solo sono stati organizzati eventi espositivi e didattici temporanei ma soprattutto sono state prodotte installazioni divenute permanenti negli spazi dell'aulario di Lettere e Beni culturali[765]. Il campus dell'Università Salerno accoglie il pubblico con l'arco-portale monumentale (*Orizzonte due* di Costas Varotsos del 2016) che segna il passaggio dagli spazi comunali a quelli universitari con forme sinuose e materiali che richiamano la fluidità delle acque marine.

In una posizione centrale nell'area del campus, nei pressi dell'edificio del rettorato, vi è il celebre è *chiostro della pace* di Cucchi e Sottsass restituito nel 2013 all'originare fulgore dal restauro[766]. Il padiglione abitato dalle sculture fortemente simboliche di Enzo Cucchi, è un invito alla sosta, al recupero della dimensione meditativa dello studio e segna, nell'andirivieni della frenetica vita universitaria, una sosta obbligata. Nell'ambito del progetto *Art on campus* a cura di Maria Passaro nel 2018 è stata inaugurata l'opera monumentale *Ombre* di Lucio Perrone, uno gnomone che scandisce il tempo dello studio e della vita della vasta comunità universitaria salernitana. Ben diverso invece è il caso dell'istituzione che diventa «produttore» d'arte e di eventi espositivi. Nel sistema universitario italiano, ricco di centri e laboratori che intrecciano la ricerca e la didattica dell'arte contemporanea[767], il Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma, voluto da Arturo Quintavalle e Giulio Carlo Argan come centro per lo studio, la documentazione e le esposizioni, ha assunto negli anni una posizione di primaria importanza.

Il centro, con la produzione di eventi espositivi, con la costante attività di ricerca e documentazione in ambiti di studio interdisciplinari, negli anni ha anche incrementato le collezioni con un'attenzione costante all'arte contemporanea, al design e alla comunicazione di massa[768]. Al di là dell'interesse degli atenei per l'incremento del patrimonio artistico, l'attività delle università in contatto con l'arte contemporanea va valutata nel suo complesso poiché, alimentando il legame con i territori, l'università si costituisce come punto di raccordo tra le comunità locali e in alcuni casi persino come potente agente di sviluppo sociale e culturale del tessuto regionale.

Gli interventi artistici negli spazi urbani, si è visto negli esempi raccontati in questa breve campionatura delle occasioni di arte pubblica in Italia dopo gli anni 2000, costituiscono un'occasione irrinunciabile di connessione tra pubblici differenti. Così l'arte nello spazio pubblico, a differenza degli altri segni disseminati nella città, si offre con rinnovata intensità come luogo di contatto, dialogo e, allo stesso tempo, come azione critica.

---

corso degli ultimi anni si è manifestato anche con la donazione di opere per aste di beneficenza in favore degli istituti sanitari. Dal 2014 con *Do ut do* la Fondazione Hospice Seràgnoli Onlus ha raccolto consistenti finanziamenti per la realizzazione delle residenze per i malati terminali e l'assistenza alle loro famiglie. Nei mesi del lockdown, invece, si è verificata la paradossale situazione per cui gli artisti e il comparto dell'arte contemporanea, pur essendo in gran parte esclusi da forme di sostegno pubblico nel momento della crisi globale, hanno offerto un generoso contributo alla raccolta di finanziamenti per gli ospedali più colpiti nella prima ondata della pandemia.

[765] N. Barrella, G. Salvatori, *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università,* Luciano editore, Napoli 2012.

[766] M. Passaro, *Cucchi & Sottsass. Il Chiostro della Pace. Studi e Restauro,* Allemandi, Torino 2015.

[767] A riprova dell'ampia articolazione della funzione pubblica dell'istituzione universitaria nel suo lavoro su e con l'arte contemporanea, si vedano i casi romani del Museo laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza, nato nel 1985 come naturale prosecuzione dell'attività didattica di Nello Ponente e diretto, tra gli altri, da Simonetta Lux, Maurizio Calvesi, Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini e il progetto *Tor Bella in opera* (1999-2002) di Daniela Lancioni con Claudio Zambianchi e Silvia Bordini. S. Bordini, C. Zambianchi, *Didattica universitaria ed esperienza dell'arte: La Sapienza a Tor Bella Monaca 1999-2002 (e dopo),* in N. Barrella, G. Salvatori, *Le Aule dell'arte. Arte contemporanea e università,* cit. pp. 53-60.

[768] F. Zanella, D. Colombo, *CSAC. La Guida,* All around art, Milano 2016.

Fabrizio Bellomo, *Pensieri Sparsi*, 2019, courtesy Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, fotografia di F. Bellomo

William Kentridge, *Triumphs & Laments: a project for Rome*, Piazza Tevere, between Ponte Sisto and Ponte Mazzini, Roma a cura di Kristin Jones
Giovedi, 21 Aprile 8.30 pm Venerdi, 22 Aprile 8.30 pm and 10.30 pm
© William Kentridge Photo credit Sebastiano Luciano Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Bianco-Valente, *Nessuno escluso*, 2020. Installazione ambientale: lettere in ferro verniciato. Asse costiero di via Marina, Napoli

Massimo Maiorino

ASTORICO ANACRONISTICO ARCHEOLOGICO

Metodi critici e forme del tempo nel complesso espositivo italiano dopo il 2000

Nel 2012 con un saggio dal titolo secco e perentorio *Esposizioni*, ma non privo di un articolato sottotitolo, un corollario esplicito ad una tesi *allarmata* e senza indulgenze – *Emergenze della critica d'arte contemporanea* –, Stefania Zuliani ha riflettuto sul problematico presente della critica, ripercorrendo le torsioni e le trasformazioni che ne hanno modellato l'anatomia lungo il transito tra fine Novecento e nuovo millennio. Un'analisi, quasi una diagnosi preceduta da una precisa anamnesi, che disegna il *drammatico collasso* effetto di una graduale perdita delle funzioni e dell'incisività della critica – un lento *sfiorire* suggeriva Angelo Trimarco con strumenti sensibilissimi, già all'avvio del volume *La parabola del teorico* (1982) – consumato, tra continuità e discontinuità, lungo la *verticalità* dialettica di *fin de siècle* costituita dall'asse moderno-postmoderno e confluito nell'*orizzontalità* astorica del presente. Una cartografia, quella del XXI secolo, ben diversa in cui «l'arte, il suo articolato sistema, ha conosciuto uno sviluppo addirittura esuberante, che è coinciso, secondo Hans Belting con il passaggio dall'arte mondiale (*world art*) all'arte globale (*global art*) [...] che abolisce i confini tra arte dominante e arte etnica, ha la natura del *Word Wide Web*, è una rete *orizzontale* in cui tutti si possono connettere da ogni luogo, è arte così radicalmente contemporanea da mettere ulteriormente in crisi il paradigma storico»[769].

Al configurarsi di una nuova episteme spazio-temporale, oltre le dialettiche mo-

[769] S. Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 5.