




PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



Arte Contemporanea nelle Università. Storie, pratiche collezionistiche, digitalizzazione e valorizzazione

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

A cura di

Cristina Costanzo, Roberta Cruciana, Sergio Intorre

Atti e Convegni

Arte Contemporanea nelle Università.
Storie, pratiche collezionistiche,
digitalizzazione e valorizzazione

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI

a cura di Cristina Costanzo, Roberta Cruciata, Sergio Intorre



PALERMO
UNIVERSITY
PRESS



Atti e Convegni

Arte Contemporanea nelle Università. Storie, pratiche collezionistiche, digitalizzazione e valorizzazione. Atti del Convegno Internazionale di Studi

Curatela:

Cristina Costanzo, Roberta Cruciatu, Sergio Intorre



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



Università
degli Studi
di Palermo

•• Dipartimento
Culture e
Società



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI CASSINO E DEL
LAZIO MERIDIONALE

“Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU” - PNRR (M4.C2.1.1) - CODICE PROGETTO P2022XNCZ2 - CUP B53D23029340001-

© Copyright 2026 New Digital Frontiers srl

Piazza Marina 29/34 - 90133 Palermo

www.unipapress.com

ISBN (stampa): 978-88-5509-836-6

ISBN (online): 978-88-5509-837-3

In copertina:

Aula Magna della Regia Università di Palermo, fotografia d'epoca della volta.

Indice

Presentazione PIERFRANCESCO PALAZZOTTO	9
Nota dei curatori CRISTINA COSTANZO, ROBERTA CRUCIATA, SERGIO INTORRE	11
Arte Contemporanea nelle Università. Qualche nota introduttiva LUCA PALERMO	15
Il Museo della Regia Università di Palermo nei resoconti dei viaggiatori stranieri in Sicilia del XIX secolo SERGIO INTORRE	21
Storia e memoria nelle collezioni dell'Università di Palermo. Le targhe commemorative a Stanislao Cannizzaro, Arnaldo Trambusti e Giovanni Alfredo Cesareo ROBERTA CRUCIATA	31
Artisti e contemporaneità nell'ateneo palermitano. Da Angelucci a Morici, da Guttuso a Manifesta 12 CRISTINA COSTANZO	43
Musei universitari e Terza Missione: la Collezione d'Arte Contemporanea UNI.AR.CO dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale come spazio di relazione IVANA BRUNO	53
Universitat de València: eredità artistica e diritti culturali nel trasferimento della conoscenza attraverso la creatività e l'arte contemporanea ESTER ALBA PAGÁN	65
I nuclei tematici delle esposizioni ARATRO: un percorso tra didattica, ricerca e terza missione PIERNICOLA MARIA DI IORIO	77
Ripartire dalle Fondamenta. Il nuovo Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona: strategie sinergiche e buone pratiche LUCA BOCHICCHIO, MONICA MOLteni	85

Unipa Heritage e il suo ruolo verso l'arte contemporanea MICHELANGELO GRUTTADAURIA	99
Opere e spazi, logiche di acquisizione e modelli museali del Contemporary Sculpture Garden dell'Università di Teramo PAOLO COEN	103
"Aren't they lovely?". Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti STEFANIA ZULIANI	119
Arte contemporanea e territorio: la Collezione dell'Università degli Studi della Basilicata MARIADELAIDE CUOZZO	129
Il MUACC Museo delle arti e delle culture contemporanee dell'Università degli Studi di Cagliari: l'istituzione del museo e la collezione permanente SIMONA CAMPUS, RITA PAMELA LADOGANA	141
Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea - MLAC della Sapienza di Roma: dalle mostre alla collezione YASMIN RIYAH, MARTINA ROSSI	151
Musei e collezioni d'arte contemporanea italiani in rete: <i>lo stato dell'arte e case studies</i> SALVATORE ANSELMO	163

Arte Contemporanea nelle Università: storie, pratiche collezionistiche, digitalizzazione e valorizzazione

Convegno Internazionale di Studi
Palermo, Palazzo Branciforte, 19 maggio 2025

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento Culture e Società
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale
Finanziato dall'Unione europea NextGenerationEU
Ministero dell'Università e della Ricerca
Italia domani PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA

Comitato scientifico

Alexander Auf Der Heyde, Ivana Bruno, Marco Carapezza, Michele Cometa, Cristina Costanzo, Roberta Cruciatà, Valentina Favarò, Aldo Gerbino, Michelangelo Gruttadauria, Paolo Inglese, Sergio Intorre, Pierfrancesco Palazzotto, Luca Palermo, Giovanni Travagliato, Maurizio Vitella

col patrocinio di
Fondazione Sicilia
Sicily Art and Culture s.r.l.
Associazione di Storia della Critica d'Arte ETS Consulta Universitaria (SISCA)
Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'Arte (CUNSTA)

PROGRAMMA

Ore 9.00 - Saluti istituzionali

Massimo Midiri - Rettore, Università degli Studi di Palermo

Maria Concetta Di Natale- Presidente, Fondazione Sicilia

Valentina Favarò- Direttrice, Dipartimento Culture e Società, Università degli Studi di Palermo

Massimiliano Rossi – Presidente, Associazione di Storia della Critica d'Arte ETS Consulta
Universitaria (SISCA)

Ore 10.00

Luca Palermo (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

Presentazione del progetto Prin 2022 PNRR *University Collections of Contemporary Art: Methodologies, Digitization, and Planning for University and Territory. A First Approach for a National Network* (PI Luca Palermo, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale; vice PI Roberta Cruciatà, Università degli Studi di Palermo).

Ore 10.30

Modera Pierfrancesco Palazzotto (Università degli Studi di Palermo)

Sergio Intorre (Università degli Studi di Palermo): *Il Regio Museo dell'Università di Palermo nei resoconti dei viaggiatori stranieri in Sicilia del XIX secolo*

Roberta Cruciata (Università degli Studi di Palermo): *Storia e memoria nelle collezioni dell'Università di Palermo. Le targhe commemorative a Stanislao Cannizzaro, Arnaldo Trambusti e Giovanni Alfredo Cesareo*

Cristina Costanzo (Università degli Studi di Palermo): *Artisti e contemporaneità nell'ateneo palermitano: da Angelucci a Morici, da Guttuso a Manifesta*

Ore 12.00

Modera Maria Beatrice Failla (Università degli Studi di Torino)

Ivana Bruno (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale): Musei universitari e Terza Missione: la Collezione d'Arte Contemporanea UNI.AR.CO dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale come spazio di relazione

Ester Alba (Universitat de València): *Dal campus alla comunità: Collezioni contemporanee di arte e design. Tra l'eredità artistica e i diritti culturali nel trasferimento della conoscenza all'Universitat de València*

Lorenzo Canova/Piernicola Di Iorio (Università degli Studi del Molise): *ARATRO: Ecosistema creativo tra accademia e territorio*

Luca Bochicchio/Monica Molteni (Università degli Studi di Verona): *Il Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona. Genesi e prospettive*

Ore 15.00

Modera Chiara Piva (Sapienza Università di Roma)

Michelangelo Gruttadauria (Università degli Studi di Palermo): *Unipa Heritage e il suo ruolo verso l'arte contemporanea*

Paolo Coen (Università degli Studi di Teramo): *Il Museo dell'Università di Teramo: realtà e prospettive di sviluppo*

Stefania Zuliani (Università di Salerno): *"Aren't they lovely?". Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti*

Ore 16.30

Modera Luca Palermo (Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale)

Mariadelaide Cuzzo (Università degli Studi della Basilicata): *Arte contemporanea e territorio: la Collezione dell'Università degli Studi della Basilicata*

Simona Campus/Rita Pamela Ladogana (Università degli Studi di Cagliari): *Il MUACC – Museo Universitario delle Arti e delle Culture Contemporanee dell'Università di Cagliari*

Martina Rossi/Yasmin Riyahi (Sapienza Università di Roma): *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea - MLAC della Sapienza di Roma: dalle mostre alla collezione*

Salvatore Anselmo (Università degli Studi di Palermo): *Collezioni e musei d'arte contemporanea italiani in rete: lo stato dell'arte*

Ore 18.00 Dibattito e conclusioni

Presentazione

PIERFRANCESCO PALAZZOTTO

Il presente volume è uno degli esiti del PRIN dal titolo *University collections of contemporary art: methodologies, digitization, and planning for university and territory. A first approach for a national network*, diretto dai professori Luca Palermo (PI), dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, e Roberta Cruciata (vice PI), dell'Università degli Studi di Palermo, cui va il mio personale plauso per l'impegno con il quale sono riusciti a creare una rete nazionale di studiosi sull'argomento, ben più ampia dell'originario gruppo di ricerca composto, oltre che dai due colleghi citati, anche dai professori Cristina Costanzo e Sergio Intorre con il dott. Salvatore Anselmo per l'unità di Palermo e dalla professoressa Ivana Bruno per l'unità di Cassino.

Qui si raccolgono gli atti del convegno *Arte Contemporanea nelle Università. Storie, pratiche collezionistiche, digitalizzazione e valorizzazione*, tenutosi a Palermo il 19 maggio 2025 presso Palazzo Branciforte, sede della Fondazione Sicilia, cui seguiranno gli atti del secondo convegno svoltosi tra Cassino e Gaeta i giorni 28 e 29 ottobre scorsi.

L'importanza della presenza di arte contemporanea nelle università italiane, meglio se sotto forma di collezioni, è evidente in relazione alla cogente esigenza delle stesse di proporsi in una prospettiva presente e futura, e non solamente con gli occhi rivolti al passato, anche in un'ottica identitaria e di reale condivisione, come viene sottolineato da Ivana Bruno e Luca Palermo.

D'altronde, la stessa Università palermitana nella prima metà del XIX secolo, al principio della fondazione del primo museo pubblico palermitano in quella sede, ricevette alcune donazioni reali dai Borbone volte a creare una fonte di modelli di studio e imitazione, sulla falsariga del museo napoletano e della relativa accademia. Esse comprendevano non solo reperti archeologici e opere d'arte moderna, quanto, per esempio, per volontà di Francesco I nel 1828, anche dipinti del pittore contemporaneo, trapanese ma attivo a Roma e Milano, Giuseppe Errante (1760-1821), a dimostrazione già allora di una precisa ottica didattica fondata anche sui pittori siciliani e sulla contemporaneità. Tale prospettiva si sarebbe poi concretizzata, ad esempio, tramite l'apposizione di targhe commemorative di illustri personaggi con il coinvolgimento di noti artisti locali dell'epoca per adornarle.

In seguito, sia per Palermo che per tutta l'Italia un ulteriore contributo avrebbe potuto essere procurato dalla cosiddetta "legge del 2 per cento" (n. 717, 29 luglio 1949) che, già nel 1949, aveva fissato, come è noto, quella percentuale di spesa prevista per opere pubbliche al fine di realizzare specifici manufatti di arte contemporanea da desti-

nare ai siti in costruzione; purtroppo, però, le università, ne furono esentate, il che era certamente fondato su buone ragioni ma è difficile non considerare paradossale l'assenza di incentivi alla presenza di artefatti contemporanei proprio in contesti frequentati dalle nuove generazioni in formazione.

Difatti, i saggi presenti nel volume riportano gli esempi virtuosi in tale direzione delle università di Cagliari, del Molise, di Teramo, di Valencia, di Verona, nonché ovviamente di Palermo.

Da questo punto di vista bisogna dire che l'Università del capoluogo ha lentamente proceduto a formare una raccolta di arte contemporanea frutto di acquisizioni a vario titolo – come nei casi dei cartoni di Angelucci o della Vucciria di Guttuso –, oltre a promuovere da alcuni anni nei locali del suo Rettorato, all'interno della cosiddetta Sala delle Verifiche, numerose esposizioni temporanee mirate al contemporaneo. Per regolamentare e valutare entrambe le attività il Rettore Massimo Midiri nel 2023, per altro, ha nominato un'apposita commissione scientifica, della quale oltre a chi scrive fanno parte i proff. Maria Concetta Di Natale, Aldo Gerbino, Michelangelo Gruttadauria (quale presidente), Manfredi Leone e la dott.ssa Valentina Bruschi.

Su tale scia, dunque, nasce l'auspicio che anche questa meritevole raccolta di contributi così articolata possa incentivare nell'Università di Palermo un impegno ancora più incisivo per la presenza di arte contemporanea *site-specific* negli spazi esterni e comuni dei plessi universitari, nonché la prospettiva di un'esposizione unitaria della raccolta in essere e *in fieri*, che si potrebbe intanto anticipare con un'adeguata digitalizzazione da diffondere sul portale del Sistema Museale di Ateneo.

Pierfrancesco Palazzotto
Professore ordinario di Museologia e Critica Artistica e del Restauro
Università degli Studi di Palermo

Nota dei curatori

CRISTINA COSTANZO, ROBERTA CRUCIATA, SERGIO INTORRE

Il convegno internazionale di studi *Arte Contemporanea nelle Università. Storie, pratiche collezionistiche, digitalizzazione e valorizzazione*, tenutosi il 19 maggio 2025 con gli auspici della Fondazione Sicilia presso Palazzo Branciforte in Palermo e che si pone in continuità con quello promosso a distanza di qualche mese dall'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, ha costituito la prima occasione di riflessione e confronto sulle ricerche al centro del progetto PRIN *University collections of contemporary art: methodologies, digitalization, and planning for university and territory. A first approach for a national network*, finanziato dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza - PNRR.

Durante gli anni di svolgimento del PRIN, i lavori condotti dalle unità di ricerca afferenti all'Università degli Studi di Palermo e all'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, unite da un proficuo scambio interistituzionale consolidatosi negli anni, sono stati finalizzati a rafforzare il legame con le realtà culturali, attive nel territorio nazionale e internazionale, specializzate nella produzione artistica contemporanea svolta in simbiosi con la ricerca universitaria.

In questi ultimi anni l'Università, luogo per eccellenza della formazione e della conoscenza attiva sul territorio, come dimostrato dalla crescente attenzione oggi riservata alla Terza Missione quale strumento di radicamento della ricerca oltre e al di fuori delle aule universitarie, si è aperta sempre più alla promozione di attività legate all'arte contemporanea attraverso mostre e collezioni dedicate, anch'esse strumento dell'insegnamento e della ricerca al servizio della comunità, senza tralasciare le potenzialità delle nuove metodologie di intervento e didattica. Il presente volume, con la presentazione di Pierfrancesco Palazzotto, è composto da quindici saggi e intende porsi, in tal senso, come uno strumento in grado di approfondire e stimolare ulteriormente e da diverse prospettive la ricerca scientifica nazionale e internazionale su tali argomenti.

Aprè il contributo di Luca Palermo, che analizza le tematiche e i presupposti alla base del citato progetto PRIN in un'ottica critica e in relazione agli obiettivi specifici e all'impatto dello stesso.

Sergio Intorre ricostruisce le origini e la storia del Museo della Regia Università di Palermo, istituzione significativa nel contesto socio-culturale della Palermo del XIX secolo, attraverso le preziose testimonianze dei viaggiatori stranieri in città.

Il saggio di Roberta Cruciana studia le targhe commemorative a Stanislao Cannizzaro, Arnaldo Trambusti e Giovanni Alfredo Cesareo parte delle collezioni dell'Università di Palermo. Opere che si collocano tra il 1926 e il 1947 in grado di celebrare in realtà l'Ateneo tutto, la sua storia e memoria, e con un fine educativo ancora attuale.

Attraverso la ricognizione di alcune opere e interventi particolarmente significativi, Cristina Costanzo si concentra sul patrimonio artistico dell'Università degli Studi di Palermo con particolare attenzione alla relazione tra l'Ateneo e un nucleo di artisti attivi nel XX secolo, tra cui Arduino Angelucci, Gino Morici e Renato Guttuso, senza tralasciare le esperienze più recenti quale ulteriore prova della vivacità del dialogo tra università e arte contemporanea.

Ivana Bruno si focalizza sulla relazione tra la Terza Missione delle università, intesa come insieme di attività rivolte alla valorizzazione della conoscenza e all'interazione con la società, e i musei universitari come canale privilegiato di espressione e impatto attraverso l'esame della Collezione d'Arte Contemporanea UNI.AR.CO dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, che costituisce uno strumento di dialogo con la comunità e un esempio concreto di museo universitario capace di coniugare ricerca, didattica e apertura al territorio.

La funzione della creatività e dell'arte contemporanea all'interno dell'Universitat de València è protagonista dell'intervento di Ester Alba Pagán, che prende in esame le sedi, le mostre e i progetti che animano i campus universitari di una delle istituzioni accademiche più antiche di Spagna. L'Universitat de València, la cui identità si fonda sui valori della conoscenza, dell'eccellenza accademica, della trasmissione culturale e dell'impegno sociale, concepisce infatti la cultura universitaria come spazio d'incontro dove il pensiero critico, la memoria storica e la partecipazione civica si intrecciano con la didattica e la ricerca scientifica.

Piernicola Di Iorio presenta una ricognizione delle attività della Galleria ARATRO dell'Università degli Studi del Molise dal 2007 a oggi, esempio di museo-laboratorio contemporaneo e di ecosistema creativo, capace di coniugare ricerca accademica, produzione artistica e sviluppo culturale territoriale attraverso il coinvolgimento diretto degli studenti, l'impatto sul contesto artistico locale e la costruzione di una solida rete internazionale di collaborazioni.

Il Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona è invece al centro delle riflessioni di Luca Bochicchio e Monica Molteni. Tra genesi e prospettive dal 2019 a oggi, l'intervento ricostruisce il percorso di avvicinamento dell'Università di Verona all'arte contemporanea, dall'esperienza con le opere della collezione privata AGI Verona (Anna e Giorgio Fasol) all'esposizione *Bios Techne* fino alla donazione da parte dei coniugi Fasol di centoventi opere di artisti internazionali che ha sancito l'avvio di un percorso di musealizzazione e l'istituzione del Museo del Contemporaneo Univ.

Michelangelo Gruttadauria si concentra sull'impegno svolto nella valorizzazione dell'arte contemporanea da Unipa Heritage, ovvero il Sistema Museale di Ateneo, struttura amministrativa e gestionale dell'Università degli Studi di Palermo cui è affidato il patrimonio storico, artistico, scientifico e naturalistico, ovvero l'identità culturale

dell'Ateneo. Grazie alla costante dedizione di Unipa Heritage, insieme alla continua valorizzazione del patrimonio storico, che include anche una collezione d'arte contemporanea che include la *Vucciria* di Renato Guttuso, vengono infatti promosse molteplici attività che si focalizzano sul contemporaneo.

Paolo Coen propone una riflessione sul ruolo del *Contemporary Sculpture Garden* dell'Università di Teramo come laboratorio permanente di arte pubblica e di dialogo tra arte contemporanea, paesaggio e spazio universitario e come spazio educativo e culturale dinamico, capace di rinnovarsi nel tempo grazie alle strategie adottate per garantire sostenibilità, conservazione e accessibilità del progetto.

Stefania Zuliani indaga il ruolo significativo degli artisti nella riscrittura critica e, quindi, nell'analisi e nella valorizzazione delle collezioni accademiche. Ne è esempio paradigmatico il lavoro che Andrea Frazer, tra le protagoniste dell'*Institutional Critique*, ha condotto sugli oggetti e sui documenti legati alla collezione donata negli anni Settanta da Thèrese Bonney al Museo dell'Università di Berkley. *Aren't they lovely*, questo il titolo dell'opera, realizzata nel 1992 e di recente proposta nella personale dedicata all'artista statunitense dalla Fondazione Dalle Nogare a Bolzano («I just don't like eggs!», 2024), dimostra con chiarezza come lo sguardo, a un tempo critico e curatoriale, di un artista possa portare nuova luce sulla relazione complessa che si istituisce tra una collezione privata e l'istituzione universitaria che la valuta, la accoglie e la espone. Un processo di risignificazione che gli artisti ci aiutano a riconoscere e a compiere, evidenziando anche le ombre e i rimossi che inquietano alcune raccolte.

Mariadelaide Cuozzo esplora le caratteristiche della Collezione dell'Università degli Studi della Basilicata collocate nelle tre sedi dell'Ateneo lucano tra Potenza e Matera, a partire dal primo nucleo della raccolta, risalente al 1992, che dagli anni 2000 è stato incrementato con donazioni, come il *Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto, esempio di fusione tra cultura internazionale e locale, coerentemente con l'intento di promuovere la conoscenza dell'arte lucana contemporanea collegandosi alla ricerca di Ateneo orientata in questa direzione.

Il contributo di Simona Campus e Rita Pamela Ladogana è incentrato sull'attività del MUACC - Museo Universitario delle Arti e delle Culture Contemporanee, la più recente istituzione appartenente al Sistema Museale d'Ateneo dell'Università degli Studi di Cagliari, di cui vengono presi in esame la genesi, le coordinate curatoriali, le scelte di programmazione, l'impegno nella didattica e la vocazione alla ricerca.

Yasmin Riyahi e Martina Rossi ripercorrono la storia del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea - MLAC della Sapienza di Roma, avviata nel 1987, sotto la direzione di Simonetta Lux, e poi con i direttori successivi Maurizio Calvesi, Giuseppe di Giacomo, Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini, ognuno dei quali ha saputo orientare la programmazione museale su temi e linguaggi della ricerca artistica contemporanea. In questi anni il MLAC ha accolto artisti di fama internazionale e giovani promesse, che hanno donato al museo opere confluite poi nella sua collezione permanente, arricchita da una parallela attività di committenza.

Il contributo di Salvatore Anselmo si propone di indagare musei e collezioni d'arte contemporanea, pubblici e privati, distribuiti sul territorio nazionale e accessibili attraverso la rete. L'analisi comprende i luoghi della cultura che conservano opere realizzate dall'Ottocento a oggi, con un'attenzione particolare rivolta alle raccolte pertinenti ai sistemi museali delle Università italiane. Alla luce del dibattito attuale sui musei digitali e in relazione alle linee guida del Piano Nazionale di Digitalizzazione (PND), vengono presentati i principali strumenti digitali messi a disposizione dagli istituti culturali: virtual tour, database, videoteche, mostre virtuali, opere digitalizzate e in realtà aumentata, gallerie, percorsi tematici, cataloghi online e i futuri progetti.

Fine del presente volume è, dunque, la disseminazione della ricerca attraverso il dialogo e il confronto tra docenti, ricercatori, responsabili delle collezioni di un numero cospicuo di musei universitari, studiosi e studenti di tutta la penisola attraverso l'individuazione di casi studio e buone pratiche. A questo si aggiunge l'obiettivo di istituire una rete che sia luogo di condivisione e confronto tra tutte le istituzioni accomunate dalla promozione dell'arte contemporanea in Italia per contribuire a segnare la rotta nell'attuale dibattito critico. A partire dalla letteratura sull'argomento gli studiosi intervenuti al Convegno, dunque, hanno affrontato queste dinamiche da diverse prospettive e hanno dato voce a una pluralità di punti di vista che oggi arricchiscono questo insieme di conoscenze da mettere a frutto e condividere.

Arte Contemporanea nelle Università. Qualche nota introduttiva

LUCA PALERMO

Il convegno internazionale di studi *Arte Contemporanea nelle Università. Storie, pratiche collezionistiche, digitalizzazione e valorizzazione*, tenutosi il 19 maggio 2025 presso la prestigiosa sede della Fondazione Sicilia in Palazzo Branciforte in Palermo, è stato il primo incontro dedicato alla questione al quale faranno seguito altre due giornate, programmate per il 28 e il 29 ottobre 2025, presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale.

Questa giornata è stata, dunque, il primo momento di confronto sulle tematiche e i presupposti a partire dai quali è stato strutturato il progetto PRIN, di cui chi scrive è stato *Principal Investigator*, *University collections of contemporary art: methodologies, digitization, and planning for university and territory. A first approach for a national network*, finanziato dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, meglio noto come PNRR. Un progetto che parte da un assunto tanto semplice, quanto necessario di essere quotidianamente sottolineato e rimarcato: l'università è, o dovrebbe essere, il luogo del confronto, del dibattito e dello sviluppo del pensiero critico; un luogo che tradizionalmente percorre la sottile linea di confine che divide il rispetto delle tradizioni e la ricerca rivolta alla sperimentazione e all'innovazione. All'Università contemporanea, come ben sappiamo, si richiede di offrire un'ampia gamma di opzioni di apprendimento per i propri studenti e per il proprio personale, ma, anche, in una prospettiva di terza missione, alla cittadinanza, a prescindere dalla formazione iniziale posseduta, dal genere, dall'età, dallo status sociale, dal luogo in cui si vive, sia per acquisire nuove competenze, sia per la riqualificazione professionale, sia per far fronte a richieste di accrescimento culturale.

L'università rappresenta, dunque, il luogo per eccellenza deputato all'apprendimento ed è collocata in un più ampio contesto comunitario con il quale deve necessariamente confrontarsi. Essa deve, inoltre, offrire al pubblico, vasto ed indifferenziato, alti standard di eccellenza accademica e fornire un ambiente che favorisca l'interazione tra soggetti diversi e che possa migliorare la formazione e la creatività non solo di chi in esso vive, studia e lavora, ma anche del pubblico in generale e del territorio sulla quale essa insiste. Nella costruzione della sua identità ed unicità l'istituzione accademica deve portare avanti la sua *mission* intellettuale e formativa, affrontare sfide e cambiamenti, diventare un punto di riferimento per l'intera comunità cui essa appartiene e rendere i suoi spazi luoghi accoglienti nei quali studiare e lavorare e piacevoli da visitare.

Partendo da una simile premessa, i contesti accademici potrebbero, dunque, essere il contesto ideale nel quale collocare opere d'arte contemporanea; lavori che tendono a fornire domande piuttosto che risposte, attivare piuttosto che semplicemente attrarre lo spettatore, testare la democrazia di un paese mostrando il grado di tolleranza del dissenso che esso ha saputo raggiungere; tali istituzioni hanno, inoltre, le potenzialità per divenire un veicolo attraverso il quale promuovere interpretazioni alternative della nostra epoca e migliorare le capacità meta-cognitive al di là dei confini disciplinari.

Una raccolta d'arte contemporanea ha tutte le potenzialità per contribuire ad un aumento dell'apprezzamento dell'università e, nello stesso tempo, per diventare uno strumento utile al rafforzamento della propria identità istituzionale. L'arte contemporanea, a maggior ragione se collocata nelle università, svolge la funzione, riprendendo Michel Foucault, di strumento *discourse creator*¹, non offrendo cliché o stereotipi, ma producendo oggetti capaci di stimolare il dibattito e di risultare difficilmente indifferenti a chi in essi si imbatte.

L'esigenza di sviluppare il progetto di cui sopra muove, dunque, dalla necessità di cercare un'alternativa al continuare a raccontare e ad insegnare la storia dell'arte contemporanea nelle aule universitarie con metodologie e strumenti tradizionali e, contestualmente, di abbracciare la possibilità di poter far vivere, citando Felix Guattari, un'aula come fosse un'opera d'arte². Educare all'arte, ma anche educare con l'arte portando «lo studio e la conoscenza delle arti contemporanee fuori dall'isolamento teorico-academico per favorire la formazione degli studenti e del pubblico generico nella consapevolezza del sistema delle arti e della sua concreta produzione nell'intreccio fra dinamiche locali, nazionali ed internazionali»³. Quelle di cui si è parlato in occasione del convegno di Palermo e di cui si continuerà a discutere nelle due giornate di ottobre, incontri necessari alla messa a punto di una virtuosa rete nazionale, sono raccolte d'arte che non si limitano ad essere una mera decorazione estetica del contesto accademico, ma che si fanno strumento capace di incidere in maniera determinante sulla formazione di chi fruisce di quegli spazi, sullo sviluppo della creatività e del pensiero critico e che favoriscono una ferma presa di coscienza della contemporaneità storica.

Il progetto PRIN, alla cui disseminazione dei risultati è dedicato questo volume, vuol mettere, dunque, in evidenza quanto la scelta di collocare oggetti d'arte contem-

¹ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano 1999; ed. or. Idem, *The Archaeology of knowledge and the discourse on language*, New York 1972; Idem, *The Discourse on language*, in *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, a cura di L. Burke-T. Crawley-A. Girvin, New York 1970, pp. 231-240.

² L'espressione è di Felix Guattari (cfr. F. Guattari, *Caosmosi*, Genova 1996, p. 105) ripresa anche in B. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, ed. it. a cura di C. Guida, Milano 2015, p. 245. Il concetto in questione si riferisce a quella trasversalità tra discipline (filosofia, pedagogia, arte e storia dell'arte) che, negli anni Novanta del secolo scorso, ha letto l'arte contemporanea nella sua duplice valenza estetica ed etica: un'arte 'utile', dunque, finanche in ambito scolastico e, quindi, universitario. Si veda anche A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino 2012, p. 222.

³ G. Salvatori, *Introduzione*, in L. Palermo, *Public Art nelle università. Storia, esperienze a confronto, metodologie di valorizzazione*, Roma 2014, p. 17.

poranea nelle università sia partita e continui a farlo dal considerare l'apprendimento come un'attività multicentrica, complessa ed olistica che si va strutturando durante l'esperienza universitaria nella sua complessità: arte come esperienza riprendendo un celebre saggio di John Dewey⁴, ma anche apprendimento situato citando Lave e Wenger⁵.

A tal fine, le raccolte d'arte contemporanea si devono relazionare costantemente con l'università e con la sua matrice formativa ed educativa e, nello stesso tempo, fungere da interfaccia tra il mondo accademico e la società ad esso esterna. Le ragioni che spingono l'istituzione universitaria a dotarsi di una raccolta d'arte, sia essa dedicata al contemporaneo o ad altri periodi storici, sono da ricercare, infatti, nel tentativo di integrare e completare la *mission* dell'insegnamento, della ricerca e della trasmissione del sapere: in relazione all'impegno dell'università per la società d'appartenenza, l'arte contemporanea può rivestire un ruolo di primaria importanza attraverso progetti di natura museologica, di ricerca storico-artistica e di attività espositiva; raccogliere per condividere sono le basi sulle quali tali iniziative si strutturano.

Muovendo da un simile background, le due unità di ricerca, quella afferente all'Università di Cassino e del Lazio Meridionale e quella dell'Università di Palermo, in continuità con quanto già fatto nel passato come singole istituzioni, nei due anni dedicati al progetto, si sono interrogate sul ruolo che l'Università possa o debba avere nella registrazione, accoglienza e analisi critica della produzione artistica contemporanea e in che misura il suo essere un luogo deputato alla formazione possa essere compatibile con la presenza materiale di opere d'arte e di artisti, chiamati ad interagire con le più tradizionali missioni universitarie: insegnamento e ricerca. Per tale ragione, si è scelto di puntare l'attenzione sull'analisi, lo studio e la messa a punto di possibili nuove metodologie di intervento che, puntando su un'idea di didattica aperta, possano colmare quella distanza tra la produzione dell'arte contemporanea, le potenzialità e la creatività dei territori, la ricerca e la didattica universitaria e la sensibilizzazione e il coinvolgimento delle aree geografiche sulle quali le università insistono.

Due unità di ricerca, dunque, ognuna delle quali afferente ad una precisa area geografica; due atenei che, con dinamiche differenti, hanno affidato alla raccolta e alla collocazione di oggetti d'arte negli spazi di loro competenza il compito di trasformare uno spazio generico in un posto ben definito, nella convinzione che ciò potesse incidere profondamente sulla partecipazione alla vita culturale, sviluppare capitale sociale, migliorare l'ambiente formativo, favorire una crescita in prospettiva finanche economica e rafforzare identità e senso di appartenenza. Ci si è, inoltre, posti l'obiettivo di gettare le basi per quella che, si auspica, possa essere, negli anni a venire, una sempre più fitta rete

⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.

⁵ J. Lave-E. Wenger, *Situated learning: Legitimate peripheral participation*, New York 1991. Si vedano anche E. Bredo, *Reconstructing educational psychology: Situated cognition and Deweyan pragmatism*, in "Educational Psychologist", 29, 1994, pp. 23-35; W. Clancey, *'Situated' means coordinating without deliberation*, Santa Fe 1992; D. Hung, *Situated cognition and problem-based learning: implications for learning and instruction with technology*, in "Journal of Interactive Learning Research", 13, 2002, pp. 393-414.

universitaria delle raccolte d'arte contemporanea in grado di coinvolgere gran parte, se non tutti, gli atenei nazionali che lavorano su tali tematiche.

In tale ottica, abbiamo incontrato, costruito contatti e dialogato con i responsabili delle collezioni di più di venti atenei italiani. Collezioni e raccolte d'arte accomunate dal loro focus sull'epoca contemporanea, ma, contestualmente, formatesi con dinamiche e logiche differenti di caso in caso.

La distribuzione geografica di tali atenei e delle loro relative collezioni dal nord al sud, isole comprese, della nostra penisola, mostra quanto le questioni discusse in questo volume e quelle di cui si dibatterà in occasione del convegno di Cassino, siano comuni e trasversali al territorio nazionale e quanto sia necessaria la costruzione di una rete che possa mettere costantemente in relazione le collezioni, farsi osservatorio permanente sugli sviluppi dell'arte contemporanea in Italia, porsi come piattaforma comune di lavoro per la messa a punto di buone pratiche, facilitare lo scambio tra professionisti, favorire incontri, confronti e aggiornamenti sulle tematiche in oggetto, diffondere la conoscenza sullo stato della ricerca, rafforzare la formazione di un pubblico dell'arte contemporanea e contemporaneamente incrementare il livello del dibattito critico.

Tale rete sarà supportata da un portale web strutturato in sezioni dedicate alle singole esperienze nelle quali il fruitore potrà trovare informazioni sulla storia, i contenuti e l'evoluzione delle raccolte. Tali informazioni potranno essere d'aiuto tanto al ricercatore e/o all'addetto ai lavori che volesse approcciare le raccolte universitarie d'arte contemporanea, tanto al pubblico generico e/o del visitatore occasionale che volesse approfondire quanto presente negli spazi pubblici della città sulla quale il singolo ateneo insiste. La piattaforma, dunque, sarà intesa come sistema di relazioni capace di attivare nuove prospettive di senso e coinvolgere ampie fasce di pubblico che in passato, per ragioni diverse, sono rimaste escluse dalla fruizione culturale. L'investimento sul web appare decisivo al fine di rilanciare su scala nazionale ed internazionale la visibilità e l'accesso alle importanti raccolte d'arte contemporanea universitarie, favorendo, a un tempo, la loro messa in rete e la loro collaborazione con le istituzioni urbane e locali. Del resto, ciò è in linea con la misura M1C3 (Cultura e turismo) del PNRR e, più nello specifico, con la sottomisura M1C3.1 (Patrimonio culturale per la prossima generazione) che prevede investimenti per la creazione di un patrimonio digitale della cultura favorendo la fruizione di queste informazioni e lo sviluppo di servizi da parte del settore culturale/creativo. Per tali ragioni, abbiamo voluto intendere la piattaforma web da un lato come luogo della raccolta, della digitalizzazione e della pubblicazione degli esiti del progetto, dall'altro come strumento per la diffusione della conoscenza ad un pubblico variegato e multiforme, tanto di tali esiti, quanto di pratiche innovative in grado di stimolare un'interazione tra arte e ricerca teorica e di incrementare l'inclusione sociale.

Il volume che vi accingete a leggere contribuirà ad arricchire la letteratura sull'argomento che, nel nostro paese, si caratterizza, nella maggior parte dei casi, per studi isolati dedicati a singole realtà. Tra essi è necessario annoverare il volume di Galante

(1997) per l'Università del Salento⁶; di Semerari (2005)⁷ per Bari; di Zanni (2009) per Trieste⁸; di Corà (2012) per Cassino⁹; Lux (2013) per Roma Sapienza¹⁰; Passaro (2015) per Salerno¹¹; Zanella, Colombo (2016) per Parma¹²; Bruno, Orofino (2017) ancora per Cassino¹³; Salvatori (2018-2021), per l'Università della Campania¹⁴; Ferrario (2018-2021), per l'Università dell'Insubria¹⁵; Di Benedetto, Lucchesi (2024) ancora per l'Università della Campania¹⁶.

Più strutturati e pensati in un'ottica di confronto e scambio di idee sono i contributi di Salvatori e Barrella (2012), atti del convegno, *Le Aule dell'Arte*, svoltosi presso la Seconda Università degli Studi di Napoli¹⁷; il volume del 2014 redatto da chi scrive che ha messo in relazione la situazione italiana con quella europea ed internazionale¹⁸; gli atti del convegno tenutosi presso l'Università di Genova *La valorizzazione del patrimonio culturale delle Università: i beni artistici ed architettonici* curati da Magnani e Stagno (2016)¹⁹; l'articolo di Salvatori pubblicato sulla pagine de *Il Capitale Culturale* (2018)²⁰, che partendo da iniziative sviluppatesi in Italia negli ultimi decenni, si interroga sul ruolo che l'arte contemporanea riveste in contesti accademici; infine, ultimi, ma solo cronologicamente, sono gli atti dei due convegni *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Modelli gestionali, pratiche di valorizzazione, strategie per la didattica*, tenutosi presso l'Università degli Studi di Cagliari il 21 e il 22 settembre 2023, e *Collezioni e musei storico artistici universitari: riflessioni su problemi e prospettive*, svoltosi presso l'Ateneo

⁶ *Collezione d'arte contemporanea: Cd'AC*, a cura di L. Galante, Lecce 1998.

⁷ *Catalogo delle opere di arte contemporanea dell'Università degli Studi di Bari*, a cura di L. Semerari, Bari 2015.

⁸ *Guida rapida alla pinacoteca A Brief Guide to the Picture Gallery*, a cura di N. Zanni, Trieste 2009.

⁹ *Arte contemporanea a Cassino. La collezione dell'Associazione Longo e la raccolta dell'Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale*, a cura di B. Corà, Cassino 2012.

¹⁰ *MLAC index 2000-2012. Museo laboratorio di arte contemporanea*, a cura di S. Lux, Roma 2013.

¹¹ M. Passaro, *Cucchi & Sottsass. Il Chiostro della Pace. Studi e restauro*, Torino 2015.

¹² F. Zanella-D. Colombo, *CSAC. La guida*, Milano 2016.

¹³ *I luoghi del contemporaneo a Cassino. Museo Facile Medioevo/Contemporaneo*, a cura di I. Bruno-G. Orofino, Cassino 2017.

¹⁴ G. Salvatori, *Dipartimento di Lettere e Beni Culturali. V.Ar.Co.: un metodo e un'esperienza progettuale tra Università e territorio*, in *V. Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Giannini Editore*, a cura di G. Amirante-R. Cioffi-G. Pignatelli, Napoli 2018, pp. 235-243; Eadem, *Il futuro anteriore' della collezione d'arte contemporanea V.Ar.Co. Qualche nota sulla scultura*, in *Finit Coronat Opus. Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di G. Brevetti-A. Di Benedetto-R. Lattuada-O. Scognamiglio, Todi 2021, pp. 503-507.

¹⁵ *Arte in Università a Varese: 1999-2018. Mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino in occasione del Ventennale dell'Ateneo*, catalogo della mostra a cura di M. Ferrario, Varese 2018; M. Ferrario, *La collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria: nascita e formazione*, in "Il Capitale Culturale", 24, 2021, pp. 227-260.

¹⁶ *Oltrepassare il V.Ar.Co. Transiti interdisciplinari sulla continuità-discontinuità dell'antico nell'arte contemporanea*, a cura di A. Di Benedetto-E. Lucchese, Napoli 2024.

¹⁷ *Le Aule dell'arte, Arte contemporanea ed Università: esperienze e prospettive*, a cura G. Salvatori-N. Barrella, Napoli 2012.

¹⁸ L. Palermo, *Public Art nelle università...*, 2014.

¹⁹ *La valorizzazione del patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architettura*, a cura di L. Magnani-L. Stagno, Genova 2016.

²⁰ G. Salvatori, *Contemporary Art in Italian Universities. A History of Art and Society*, in "Il Capitale Culturale" 18, 2018, pp. 230-242.

di Macerata l'11 e 12 dicembre dello stesso²¹. Tanto il convegno promosso dall'Università di Palermo, quanto le due giornate che seguiranno a Cassino, si pongono come una sorta di ideale prosecuzione di questi due ultimi convegni, focalizzandosi, secondo un'impostazione deduttiva, esclusivamente sulle collezioni d'arte contemporanea.

La scansione cronologica di tali contributi mostra un costante e crescente interesse della ricerca accademica, negli ultimi due decenni, per le raccolte universitarie in generale e d'arte contemporanea, in particolare. Ad essi si aggiunge questo prezioso volume al quale ne seguirà un ulteriore dedicato agli esiti delle due giornate cassinate anch'esso pubblicato dalla Palermo University Press.

In chiusura vorrei porgere i miei più sentiti ringraziamenti a quanti hanno contribuito all'organizzazione e alla buona riuscita della giornata di studi di cui questo volume ne raccoglie gli atti.

Innanzitutto, grazie al Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Palermo prof. Massimiliano Midiri per averci onorato della sua presenza, alla prof.ssa Maria Concetta Di Natale e alla Fondazione Sicilia per averci ospitato a Palazzo Branciforte, alla prof.ssa Valentina Favarò, direttrice del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi Palermo per aver sposato il progetto PRIN, e al prof. Massimiliano Rossi, Presidente dell'Associazione di Storia della Critica d'Arte ETS (SISCA) per aver sin da subito creduto nell'iniziativa e averne concesso il patrocinio, patrocinio concesso anche dalla CUNSTA, Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'arte, alla cui presidente Ilaria Miarelli Mariani porgo i miei più sentiti ringraziamenti.

Infine, vorrei altresì porgere i miei più sentiti ringraziamenti al comitato scientifico tutto e alle colleghe e ai colleghi, ma sarebbe il caso di dire alle amiche e agli amici, con cui ho avuto l'onore di condividere questo percorso progettuale e di ricerca: rigorosamente in ordine alfabetico Salvatore Anselmo, Ivana Bruno, Cristina Costanzo, Roberta Cruciana, vice *Principal Investigator* del PRIN, e Sergio Intorre.

²¹ *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, a cura di P. Dragoni-R.P. Ladogan-.C. Piva, Macerata 2025.

Il Museo della Regia Università di Palermo nei resoconti dei viaggiatori stranieri in Sicilia del XIX secolo

SERGIO INTORRE

Gli studi condotti a partire dalla fine del secolo scorso sulle origini e la storia del Museo della Regia Università di Palermo¹ hanno mostrato come l'Istituzione fosse del tutto centrale nel contesto socio-culturale dell'Ottocento palermitano, sia perché fu “il primo vero museo ‘statale’ a Palermo, in quanto dipendente dall’Università degli Studi”², sia perché ben presto la sua vocazione spiccatamente didattica e le numerose acquisizioni e donazioni³ conferirono alle collezioni un profilo tale da essere riconosciute come un fondamentale punto di riferimento per esperti, appassionati ed artisti⁴. Un riflesso diretto del ruolo del Museo dell’Università nel tessuto culturale della città è costituito dalle testimonianze dei viaggiatori stranieri nel suo periodo di attività, dalla sua nascita nel 1814 grazie al legato testamentario di Giuseppe Emmanuele Ventimiglia, Principe di Belmonte (Fig. 1), fino al 1867, quando le collezioni del Museo vennero trasferite dall'ex Casa dei Teatini nell'ex casa dei Padri Filippini, oggi sede del Museo Archeologico “Antonino Salinas”⁵. Fin dalla loro fondazione, l’Università e il suo Museo attirarono l’attenzione dei viaggiatori stranieri in

¹ V. Abbate, *Dalla quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale della Sicilia*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, Milano 1990; G. Lo Jacono, *Alle origini del Museo di Palermo*, in “Quaderni del Museo Archeologico Regionale “A. Salinas”, I, 1995; O. Cancila, *Storia dell’Università di Palermo dalle origini al 1860*, Bari 2006; P. Palazzotto, *La realtà museale a Palermo tra l’Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri (1869-1966) - Storico dell’arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 227-237; M.C. Di Natale, *Dal “meraviglioso” alla scienza del vedere. Il Regio Museo dell’Università di Palermo*, in *Organismi. Il Sistema Museale dell’Università di Palermo*, supplemento a “Plumelia - almanacco di cultura/e”, a cura di A. Gerbino, Bagheria (Palermo) 2012; P. Palazzotto, *Aspetti museologici del Regio Museo dell’Università di Palermo*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell’Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell’Italia meridionale “Giovanni Previtalli”, Soveria Mannelli (Catanzaro) 2013; *Idem*, *Dal Museo della Regia Università al Museo Nazionale di Palermo, in 1954 - 2014 - Sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di G. Barbera, Messina 2015, pp. 67-73; *Il Museo dell’Università. Dalla Pinacoteca della Regia Università di Palermo alla Galleria di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera-M.C. Di Natale, Palermo 2016.

² P. Palazzotto, *Dal Museo... in 1954 - 2014...*, 2015, p. 67.

³ Sull’argomento v. *Il Museo dell’Università...*, 2016.

⁴ A tal proposito v. M.C. Di Natale, *La Pinacoteca del Regio Museo dell’Università di Palermo*, in *Il Museo dell’Università...*, 2016, pp. 15-25.

⁵ *Ibidem*.



Fig. 1. Valerio Villareale, *Busto di Giuseppe Emanuele Ventimiglia*, Principe di Belmonte, Palermo, Villa Belmonte.

Sicilia protagonisti del Grand Tour, che, soprattutto a partire dall'ultimo quarto del XVIII secolo, avevano individuato nella Sicilia una tappa obbligata dell'itinerario canonico attraverso l'Italia⁶. Sebbene non particolarmente dettagliati, coerentemente con lo stile dei diari, spesso sintetico ed orientato a privilegiare argomenti di diversa natura, sono però frequenti i riferimenti all'Università e al suo Museo.

Una delle prime testimonianze sull'Università di Palermo è quella dell'inglese William Henry Smyth, ufficiale della Marina inglese e appassionato di astronomia e idrografia⁷, che nel 1824 scrive che «L'università è una struttura molto grande, con professori per ogni ogni settore della scienza e dell'arte. È dotata di una collezione anatomica, di una tipografia e di una biblioteca di oltre trentamila volumi»⁸. Considerata la convinta adesione di molti degli autori del Grand Tour alle istanze culturali neoclassiche, non stupisce che l'attenzione dei viaggiatori stranieri sia rivolta soprattutto alla collezione archeologica del Museo, formata in osservanza di quanto sostenuto nella «Relazione del Principe di Campofranco del 28 luglio 1823 al Ministro di Stato di casa Reale» di Napoli, nella quale si legge: «Saranno riuniti e collocati nel Museo tutti i pezzi che a spese dell'erario regio si sono nei vari paesi dell'isola tratti fuori per via degli scavi»⁹. Insieme ai riferimenti alla Quadreria, quindi, ricorrono più spesso quelli alla collezione archeologica del Museo, come si nota già nel 1833, quando il

⁶ Sul tema v. S. Intorre, *Beauty and Splendour - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori inglesi tra XVIII e XIX secolo*, Palermo 2018 e Idem, *La grandeur & la beauté - Le Arti Decorative siciliane nei diari dei viaggiatori francesi tra XVII e XIX secolo*, Palermo 2021, che riportano la bibliografia precedente.

⁷ Su Smyth v. S. Intorre, *Beauty and Splendour...*, 2018, pp. 73-74 e *passim*.

⁸ W.H. Smyth, *Memoir descriptive of Sicily and its islands, interspersed with antiquarian and other notices*, London 1824, p. 78.

⁹ G. Testa, *Il "Viceré" dei Borboni Antonio Lucchesi Palli Filangieri Principe di Campofranco*, Caltanissetta 1986, pp. 120-121.

nobile francese Pierre Charles Joseph Mengin-Fondragon¹⁰ registra che «L'università [...] fu fondata dal re Ferdinando I, che incoraggiò molto le belle arti, di cui fu un protettore veramente regale. Vi è annessa l'Accademia di Belle Arti, e il defunto principe Belmonte, per il lascito che le fece di un gran numero di quadri, permise di iniziare una galleria di pittura. Si vedono anche, nel museo di antichità, diverse belle statue trovate tra le rovine dell'antica città di Tindari e altrove, tra cui una Flora, un Adriano in costume sacerdotale, un torso di pregevole fattura greca, ecc. [...] Possiede una bella collezione di medaglie greco-sicule»¹¹.

Allo stesso modo, l'anno successivo il letterato ed esperto di finanza francese Jean Baptiste Rosario Gonzalve de Nervo¹², a proposito di alcuni dipinti, nota che «si trovano in fondo alla sua galleria di statue, se però nella capitale di un paese che fu la culla delle arti si possono considerare tali alcuni gessi recentemente inviati da Napoli; la sua collezione di quadri, a parte un bel Correggio, è anch'essa mediocre; ma quella dei pezzi d'antichità trovati in Sicilia merita una certa attenzione. Tra quelli trovati a Tindari, si nota: un Giove, un torso, una bella Cerere, una statua le cui drappeggiature sono ammirevoli, quella dell'imperatore Ner-va, e un curioso quadrante solare a tre facce. Tra quelli trovati a Selinunte, il bassorilievo che rappresenta una donna nell'atto di colpire un guerriero caduto ai suoi piedi è un soggetto pieno di vita e di azione. Il sepolcro trovato ad Agrigento nel 1829 è ornato da modanature finissime; infine, una moltitudine di frammenti di statue, di urne, di iscrizioni spezzate e cancellate sono conservate in disordine in queste sale basse e umide, che sono senza dubbio provvisorie»¹³. A proposito della gipsoteca del Museo¹⁴ (Fig. 2), frutto della donazione nel 1828 di Francesco I delle due Sicilie, Gonzalve de Nervo fa eco alla delusione che l'arrivo dei dipinti e dei gessi a Palermo suscitò anche in qualche osservatore locale, come Giuseppe Meli: «Di tale valore e sì trasandate e sudice, regalava alla Sicilia, il Sovrano, le opere che decorar doveano la pubblica pinacoteca di Palermo!!!»¹⁵. Nello stesso solco degli autori precedenti si inserisce nel 1838 la testimonianza del francese Auguste-Frédéric-Louis Viesse de Marmont, maresciallo di Francia e Duca di Ragusa¹⁶: «Un museo che raccoglie principalmente oggetti tratti dalle rovine di Selinunte si arricchisce ogni giorno; non c'è niente di più prezioso per la storia delle arti degli oggetti che esso contiene»¹⁷.

Descrizioni più dettagliate del Museo cominciano a comparire tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, quando il diario di viaggio, per richiesta del pubblico ed esigenze di mercato, si trasforma gradualmente in guida turistica vera e propria. Allora «alle suggestioni del paesaggio si aggiunsero, e a volte addirittura si sostituirono, le tariffe delle locande, i prezzi e i tempi di percorrenza delle diligence, ecc.»¹⁸ Tra le più

¹⁰ Su Mengin - Fondragon v. S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio in Sicilia*, II, Palermo 2008, pp. 321-324.

¹¹ P-C-J de Mengin - Fondragon, *Voyage en Italie*, II, Paris 1833, p. 277.

¹² Su Gonzalve de Nervo v. S. Intorre, *La grandeur & la beauté...*, 2021, pp. 103-104.

¹³ J-B.R. Gonzalve de Nervo, *Un tour en Sicile*, I, 1834, pp. 195-196.

¹⁴ Sulla Gipsoteca del Museo v. M.C. Di Natale, *La gipsoteca del Regio Museo dell'Università di Palermo*, in *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo - Conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, a cura di G. Cipolla, Palermo 2016, pp. 18-25.

¹⁵ G. Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873, p. 12.

¹⁶ Su Marmont v. S. Di Matteo, *Il Grande Viaggio...*, II, 2008, pp. 291-293.

¹⁷ A-F-L. Viesse de Marmont, *Voyage du Maréchal Duc de Raguse en Sicile*, Paris 1838, pp. 199-200.

¹⁸ D. D'Andrea, *La "Guida per la Sicilia" di Giovanna Power*, in "Naturalista siciliano", S. IV, XXXVI (2), 2012, p. 282.

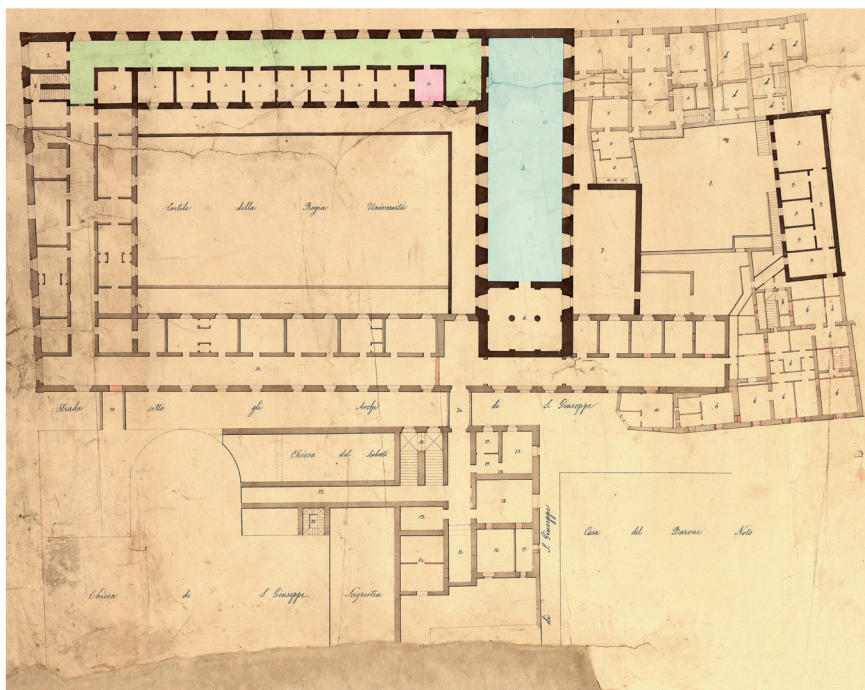


Fig. 2. D. Cavallari Spadafora, *Pianta generale del secondo piano della Regia Università degli Studi di Palermo con la indicazione dei corpi che attualmente ivi occupano i RR.PP. Teatini, oltre di quelli che restano attaccati all'Edificio di S. Giuseppe, e con la dimostrazione del nuovo progetto onde aver luogo la separazione, e l'aumento dei luoghi per l'abitazione comoda dei Religiosi ai termini del Real Decreto del 18 Luglio 1834*, Archivio di Stato di Palermo, Ministero e Real Segreteria di Stato presso il Luogotenente generale in Sicilia, Ripartizione LL.PP., 1834, n. inv. 148, con evidenziati gli ambienti del Museo.

interessanti figura la *Guida per la Sicilia*¹⁹ del 1842 di Jeanne Villepreux-Power (Fig. 3), figura poliedrica di studiosa ed appassionata²⁰, che riporta scrupolosamente sia il contenuto della sezione archeologica del Museo al piano terreno del complesso dei Teatini,

¹⁹ J. Villepreux-Power, *Guida per la Sicilia*, Napoli, 1842.

²⁰ Sulla Power v. I. Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento siciliano – Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, Napoli 2001, pp. 31-53; S. Intorre, *Jeanne Villepreux-Power e il collezionismo siciliano nella prima metà del XIX secolo*, in *Le donne nell'ecosistema europeo delle arti (1800-1945)*, Atti del Convegno Internazionale a cura di C. Lomba Serrano-R. Gil Salinas-C. Costanzo, Firenze 2024, pp. 45-54.

tra cui «le dieci pregevolissime metope rinvenute nelle rovine dei templi di Selinunte»²¹, sia i piani superiori, dove «trovasi il gabinetto di Fisica, il nascente museo di Storia Naturale, il teatro anatomico e la quadreria»²². Il resoconto della Power prosegue con l'elenco delle opere a suo parere più importanti presenti in quest'ultima, concludendosi con un cenno alla gipsoteca, allestita nel corridoio del secondo piano. La descrizione della Power è ancora oggi particolarmente utile perché consente di riconoscere numerose opere citate nelle fonti relative al Museo, come ad esempio *l'Inventario dei Quadri esistenti nel Salone di questa Regia Università degli Studi, firmato in adempimento di Ministeriale S. E. il Luogotenente Generale del 2 Agosto 1830*²³, ma anche perché lascia intravedere una realtà museale complessa e articolata, in cui convivono raccolte archeologiche, collezioni di pittura e scultura e raccolte naturalistiche, che, pur proponendo una visione d'insieme delle differenti branche del sapere, tuttavia vedeva le opere allestite sulla base di un impianto sistematico e razionale che distingueva le opere per epoche e tipologie, in un contesto di stretta contiguità con l'istituzione universitaria, rendendolo inevitabilmente strumento didattico ad uso dei discenti e, più in generale, del tessuto culturale della Città. L'impianto descritto dalla Power, inoltre, richiama direttamente altre esperienze museali di spicco tra Settecento e Ottocento, come il Museo Biscari a Catania²⁴, il Museo dell'Abbazia di San Martino delle Scale²⁵ o il Museo Salnitriano di Palermo²⁶, che costituirono l'avanguardia di una riflessione di natura pre-museologica in linea con le principali istanze europee del periodo e che, a lungo andare, vedrà le sue estreme conseguenze nell'affermazione dei musei specialistici del Novecento²⁷.

Intorno alla metà dell'Ottocento, insieme alle guide turistiche, continuano a venire pubblicati i diari di viaggio dei Grand Tourist, come quello del 1848 dello storico francese Felix Bourquelot, nel quale, a conferma di quanto riportato dalla Power si legge: «A Palermo ci sono diverse istituzioni di istruzione e di beneficenza. L'università, fondata dal

²¹ J. Villepreux-Power, *Guida per la Sicilia...*, 1842, p. 213.

²² *Ibidem*.

²³ La pubblicazione dell'inventario è stata curata da Antonino Giuffrida, con la trascrizione di G. Di Giovanni, M. Monti e L. Orlando, in *Il Museo dell'Università...*, 2016, pp. 171-190.

²⁴ Sulla collezione Biscari v. B. Mancuso, *Le collezioni Biscari tra dispersione e conservazione*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani-V. Curzi-P. Picardi, Roma 2014, che riporta la bibliografia precedente; B. Mancuso, "Varie suppellettili" nelle collezioni Biscari: le fonti, gli oggetti, la dispersione, A. Scialfa, "Trasparenze e riflessi" dal Museo Biscari, in *Arti Decorative, costume e società nel Mediterraneo tra XVIII e XIX secolo*, atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di R. Cruciata-M.C. Di Natale-S. Intorre, Palermo, 2024, pp. 41-47, 49-54.

²⁵ Sul Museo dell'abbazia di S. Martino delle Scale v. S.M. Di Blasi, *Breve ragguaglio del Museo del Monastero di S. Martino delle Scale de' PP. Benedittini di Palermo, dato in una lettera del P.D. Salvatore Maria Di Blasi Casinese Custode di esso al Signor Cavalier D. Gaetano Filangeri De' Principi di Arianello*, in "Opuscoli di Autori Siciliani", XV, 1774, pp. 47-82; *L'eredità di Angelo Sinisio. L'abbazia di San Martino delle Scale dal XIV al XX secolo*, catalogo della mostra a cura di M.C. Di Natale-F. Messina Cicchetti, Palermo 1997; V. Abbate, «*Ut mei gazophylacii... nova incrementa pernosceret*»: Salvatore Maria Di Blasi e il Museo Martiniano, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del Museo perduto*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, Napoli 2001, pp. 165-176; R. Equizzi, *Palermo - San Martino delle Scale - La collezione archeologica*, Roma 2007.

²⁶ Sul Museo Salnitriano v. V. Abbate, *Wunderkammern e meraviglie di Sicilia*, in *Wunderkammer siciliana...*, 2001, pp. 40-42; R. Graditi, *Il museo ritrovato - Il Salnitriano e le origini della museologia a Palermo*, Palermo 2003.

²⁷ Sul tema v. K. Pomian, *Il museo. Una storia mondiale - II. L'affermazione europea*, 1789-1850, Torino 2022, *passim*.



Fig. 3. Jeanne Villepreux-Power, fotografata nel 1861 da André-Adolphe-Eugène Disdéri.

re Ferdinando IV, è unita all'Accademia di Belle Arti, alla quale il principe di Belmonte ha lasciato alcuni bei dipinti. Il museo delle antichità contiene statue trovate nelle rovine di Tindari, una Flora e un Adriano in costume da sacerdote; un torso greco e le metope scoperte nel 1823 nelle rovine di Selinunte. Alcune macchine di fisica, un gabinetto di storia naturale, una collezione di curiosità locali sono riunite alla collezione di antichità»²⁸.

Qualche anno più tardi, nel 1861, il francese Anne-Marie-Charles Bodin de Galember riporta una descrizione particolarmente generosa delle collezioni, arricchita da alcune sue valutazioni personali che oggi appaiono singolari: «Il museo, situato in un edificio dipendente dall'Università, un antico convento di monaci teatini, ospita una galleria di quadri e una galleria di sculture. La prima è di modesta importanza; le poche tele che vi si trovano non provengono da donazioni del governo, ma dalla liberalità di alcuni privati. Tra i più generosi, si deve citare il principe Belmonte. Ho notato un Luca Giordano, due incantevoli composizioni di Pietro Novelli e un Salvator Rosa che rappresenta il martirio di san Andrea. La galleria delle statue e dei bassorilievi antichi offre un vero interesse. Non è molto grande, poiché gli scavi nelle antiche città siciliane sono ancora, per così dire, solo agli inizi, ma, in base agli oggetti d'arte curiosi che contiene, si può immaginare quanto questa collezione sarebbe ricca se le rovine di Tindari, Siracusa, Girgenti, Selinunte, Segesta e Solunto fossero state completamente esplorate. In ogni caso, anche nel suo stato attuale, la collezione di sculture merita di attirare l'attenzione seria dell'artista. Tra i bassorilievi, citerò quelli trovati nei templi di Selinunte. Alcuni sono realizzati in modo grossolano, ma altri hanno la finitura e la perfezione che lo scalpello greco sapeva imprimere alle sue opere. Così, i bassorilievi di Giove e Giunone, di Ercole, di Diana e Atteone, di Marte e Minerva possono giustamente essere considerati dei capolavori. Per quanto riguarda le statue, segnalerò quella di Esculapio, proveniente dal tempio omonimo ad Agrigento;

²⁸ F. Bourquelot, *Voyage en Sicile*, Paris 1848, p. 76.

una statua colossale di Giove seduto, trovata a Solunto, antica città di cui non restano più tracce e che si trovava a dieci miglia da Palermo, sul capo della Bagaria; un'altra statua di Giove in piedi, armato di lancia, scoperta a Tindari, antica città vicina a Messina; infine, un magnifico torso di donna e le statue di Marco Aurelio, Nerva, Traiano, tutte trovate anch'esse a Tindari e risalenti all'epoca romana. Due candelabri in terracotta, numerosi frammenti di colonne e capitelli dovuti agli scavi effettuati a Selinunte, un sarcofago portato da un convento di Domenicani, sono ulteriori attrazioni per i turisti prima di lasciare il museo di Palermo»²⁹.

Superata la metà del secolo e tramontato ormai il Grand Tour come fenomeno di massa e il diario di viaggio come genere letterario di largo consumo, un episodio fondamentale della letteratura straniera sul Museo della Regia Università di Palermo è costituito dalla guida che George Dennis, diplomatico, esploratore ed archeologo britannico³⁰, pubblicò nel 1864 per l'editore londinese Murray³¹. A partire dalla sezione archeologica, infatti, Dennis riporta in maniera estremamente accurata il percorso museale e il contenuto delle sale, ambiente per ambiente, parete per parete, opera per opera, restituendo così al lettore odierno quanto di più vicino ad un'immagine fotografica dell'allestimento del Museo, oggi perduto. Si rivedono, così, i reperti archeologici distinti per epoca e provenienza e, soprattutto, nella Quadreria (Figg. 4 e 5), la rappresentazione delle principali istanze pittoriche dal Medioevo al XIX secolo, in un percorso ideale attraverso gli stili, le scuole, i generi, in un ordine che non lascia niente al caso, ma fa costantemente riferimento ad istanze e visioni della Storia dell'Arte condivise in questo periodo dalle principali realtà museali europee, secondo quanto immaginato da Lazzaro Di Giovanni³², esecutore testamentario del lascito del Principe di Belmonte e successivamente Intendente di Belle Arti, e Valerio Villareale³³, tra i principali esponenti della scultura del periodo e Direttore di Belle Arti, che dell'allestimento erano stati i principali artefici.

Il Museo della Regia Università di Palermo, così, rappresenta ancora oggi un punto di riferimento museologico preciso per quella che è la realtà odierna del Sistema Museale di Ateneo dell'Università degli Studi di Palermo³⁴ (Fig. 6), un organismo museale diffuso che propone l'eterogeneità delle sue collezioni al pubblico, dalla Quadreria parzialmente ricostruita di recente nella Sala delle Capriate dello Steri³⁵, sede del Rettorato, all'Orto Botanico, centro nevralgico del Sistema Museale, facendo da interfaccia tra l'Ateneo e la Città, in continuità con l'idea di fornire alla Comunità uno strumento di crescita culturale in linea con le istanze del presente e in costante scambio con il territorio di riferimento.

²⁹ A-M-C. de Bodin Galembert, *Souvenirs d'un voyage en Sicile*, Autun 1861, pp. 171-173.

³⁰ Sulla figura di Dennis e la sua attività di archeologo v. Dennis d'Etruria: *vita e viaggi dello scopritore degli Etruschi*, trad. di D. Mantovani, Siena 1992.

³¹ G. Dennis, *Handbook for travellers in Sicily*, London 1864. V. anche S. Intorre, Una visita alla Quadreria della Regia Università - Il percorso espositivo del secondo piano dell'ex Casa dei Teatini nelle guide di metà '800, in *Il Museo dell'Università...*, 2016, pp. 59-73.

³² Su Lazzaro Di Giovanni v. M.C. Di Natale, *Dal "meraviglioso"...*, 2012.

³³ Su Villareale v. D. Malignaggi-D. Favatella, *Valerio Villareale*, Palermo 1976.

³⁴ Sul Si.Mu.A. v. *Università degli Studi di Palermo - Sistema Museale di Ateneo - Piano strategico 2024-2027*, Palermo 2024, <https://musei.unipa.it/sites/default/files/2025-04/piano-strategico-2024-2027-simua-unipa.pdf>.

³⁵ La ricostruzione della Quadreria è stata realizzata su progetto scientifico di Maria Concetta Di Natale a partire dal 2016.

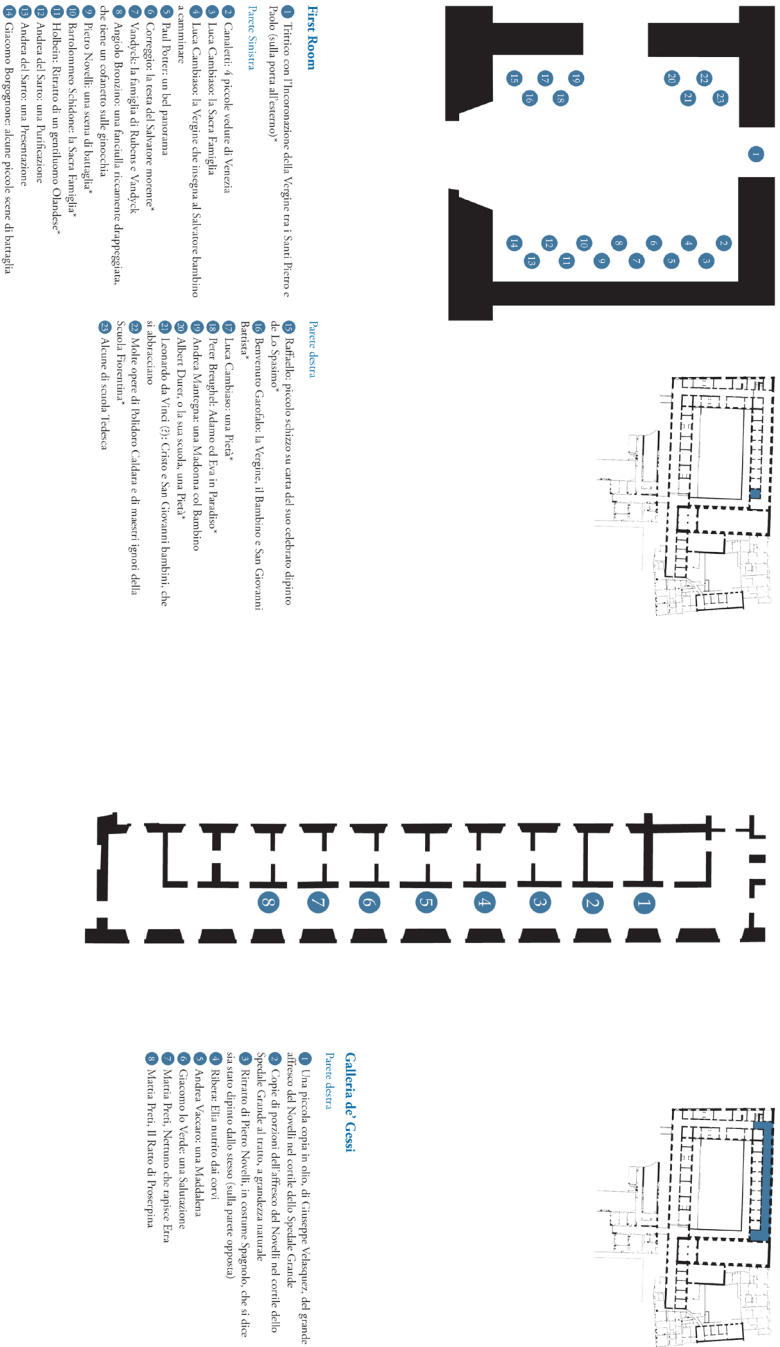


Fig. 4. Schema dell'allestimento della prima sala della Quadreria e della Gipsoteca nella ricostruzione di George Dennis.

Il Museo della Regia Università di Palermo nei resoconti dei viaggiatori stranieri

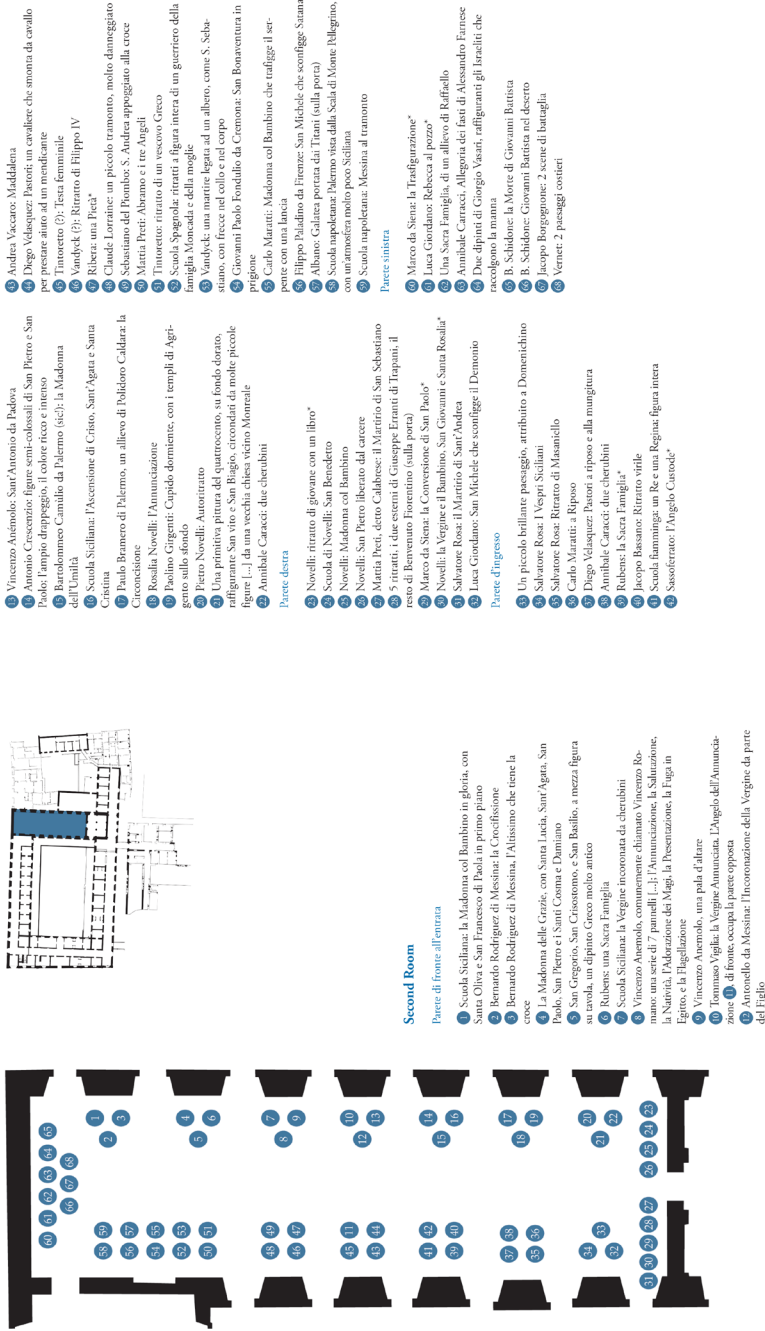


Fig. 5. Schema dell'allestimento della seconda sala della Quadreria nella ricostruzione di George Dennis.

Fig. 6. Pianta dei Musei, dei Siti e delle Collezioni del Sistema Museale dell'Università degli Studi di Palermo.



Storia e memoria nelle collezioni dell'Università di Palermo. Le targhe commemorative a Stanislao Cannizzaro, Arnaldo Trambusti e Giovanni Alfredo Cesareo

ROBERTA CRUCIATA

Lo sbarco di Giuseppe Garibaldi a Marsala l'11 maggio 1860, e ciò che ne conseguì, ebbe delle ripercussioni anche sulla storia dell'Università di Palermo, istituzione all'epoca formalmente giovane ma con una tradizione bicentenaria alle spalle: il suo governo veniva affidato per la prima volta a un rettore laico, il professore napoletano di Chimica Filosofica Filippo Casoria, affiancato dal Consiglio dei presidi delle cinque Facoltà (Teologica, Giuridica, Medica, Fisico-Matematica e Filosofico-Letteraria), che subentrò al padre teatino Filippo Cumbo¹. Il decreto del 23 gennaio 1862 di re Vittorio Emanuele II di Savoia avrebbe garantito all'Università il pieno possesso dell'intera Casa dei Padri Chierici Regolari Teatini di san Giuseppe in via Maqueda, che poi sarebbe divenuta la sede della Facoltà di Giurisprudenza, e oggi dell'omonimo Dipartimento, conseguentemente al trasferimento del Rettorato e degli Uffici amministrativi nel complesso dello Steri².

L'Ateneo si trovò a partire dagli anni successivi al centro di vivaci dinamiche culturali e politiche, in un contesto urbano in cui, come avveniva nel restante panorama nazionale, anche la città era impegnata, con i suoi monumenti, edifici, con la toponomastica, nella definizione di una identità collettiva funzionale alla celebrazione di memorie e uomini che avevano contribuito alla nascita del Regno d'Italia³. La giovane istituzione universitaria, d'altro canto, disponeva di personalità di spicco, in molti casi anche di formazione e di caratura internazionale, impegnate nell'insegnamento, nella ricerca, nella *governance* diremmo oggi, e ancora nella politica, nella società, membri di spicco dell'intelligenza locale e nazionale. Omaggarli, unitamente a personalità eminenti della cultura e della storia italiana, celebrarli nel marmo e nel bronzo nei suoi

¹ Cfr. O. Cancila, *Storia dell'Università di Palermo dalle origini al 1860*, Roma-Bari 2006, Si veda pure Idem, *Capitale senza "Studium". L'insegnamento universitario a Palermo nell'età moderna*, Palermo 2004.

² Cfr. *La Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Palermo. Origini, vicende ed attuale assetto*, a cura di G. Purpura, Palermo 2007, pp. 109-155.

³ Si veda R. Cruciata, *Risorgimento in bronzo nella Sicilia occidentale*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", Supplementi 17 (2024), pp. 397-419.

luoghi chiave (e in primo luogo in quello che sarebbe divenuto il “Pantheon degli uomini illustri”⁴ dell’Ateneo presso il dipartimento di Giurisprudenza), spesso per mano di artisti impegnati a partire dall’ultimo quarto del XIX secolo anche in monumenti celebrativi in città- si vedano i casi Antonio Ugo⁵ e Giovanni Nicolini-, significò celebrare anche l’Ateneo tutto, la propria storia e memoria, dare dignità alla sua fondazione con un’operazione che andava al contempo a rimpinguare le sue collezioni artistiche e a meglio plasmare i suoi spazi, con un fine anche educativo e didascalico. Analizzerò, nello specifico, alcuni casi studio che si collocano tra il 1926 e il 1947, dunque anche all’interno del ventennio fascista (1922-1942)⁶. Si tratta delle tre *targhe commemorative* dedicate rispettivamente alla memoria dello scienziato palermitano Stanislao Cannizzaro (1826-1910), titolare dal 1861 al 1871 della cattedra di Chimica; al patologo livornese Arnaldo Trambusti (1863-1936), professore di Patologia Generale dal 1898 al 1914; e al poeta e critico letterario messinese Giovanni Alfredo Cesareo (1860-1937), titolare della cattedra di Letteratura Italiana dal 1898 fino al 1935. Uomini che hanno segnato il proprio tempo, gli sviluppi delle proprie discipline, ma soprattutto la crescita del nostro Ateneo, e le opere che li ricordano, con la loro presenza nei suoi luoghi e nelle sue collezioni, non smettono ancora oggi di ricordarci tutti questi aspetti, di tramandarli ai nostri studenti e alle generazioni future.

Tra coloro che all’interno del progetto di onorare l’Ateneo attraverso i suoi “padri” potevano vantare una statura internazionale vi era Stanislao Cannizzaro⁷, che dal 1861, succedendo al citato Casoria, aveva occupato la cattedra di Chimica organica e inorganica ed era stato direttore dello stesso Gabinetto (oltre che Direttore della Scuola di

⁴ Cfr. G. Rotolo, *Opere e progetti per l’Università di Palermo (1910-1934)*, in *Un archivio di architettura tra Ottocento e Novecento. I disegni di Antonio Zanca (1861-1958)*, a cura di P. Barbera-M. Giuffrè, Cannitello 2005, pp. 203-235.

⁵ Tra i busti in marmo realizzati da Antonio Ugo collocati al piano terra del dipartimento di Giurisprudenza figura quello al poeta *Giacomo Leopardi*, commissionato dall’Ateneo in occasione della commemorazione del I centenario dalla nascita e inaugurato il 10 giugno 1898 «sotto il portico del palazzo dell’Università all’entrata dell’aula per le lezioni della Facoltà filosofico-letteraria» (G. Mestica, *Studi Leopardiani*, Firenze 1901, pp. 390-481, in part. 462); quello al critico della letteratura italiana di Mussomeli *Paolo Emiliani Giudici*, inaugurato il 7 giugno 1903 (*Un busto a P. Emiliani-Giudici*, in “Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti”, IV s., vol. 190, Roma luglio-agosto 1903, pp. 707-710); e il *busto di Luigi Sampolo*, professore di Diritto Civile, ubicato all’interno del Circolo Giuridico da lui stesso fondato, che fu inaugurato il 21 giugno 1909 (*Mezzobusto a Luigi Sampolo*, in *Cronaca e Notizie*, in “Archivio Storico Siciliano”, n.s. vol. 33, Palermo 1909, p. 493). Presso l’Istituto di Fisiologia Umana è custodito il marmoreo *busto a Lazzaro Spallanzani* inaugurato il 30 aprile 1899, commissionatogli per volontà dell’allora rettore toscano prof. Arturo Marcacci (Ordinario di Fisiologia dal 1890 a 1904), che successivamente avrebbe donato il gesso del busto, ricevuto in dono dall’artista, all’Università di Pavia dove in seguito si trasferì, per cui <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/r0920-00342/>. Si veda pure *Antonio Ugo scultore (Palermo 1870-1950) Opere dallo studio dell’artista*, catalogo della mostra, Palermo 2023.

⁶ Per l’argomento, L. Russo, *Il fascismo e le Università*, in “Belfagor”, vol. 47, no. 1, 31 gennaio 1992, pp. 110-114.

⁷ A. Gaudiano-D. Marotta, *Cannizzaro Stanislao*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1975, vol. 18, [https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-cannizzaro_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-cannizzaro_(Dizionario-Biografico)). A lui è intitolato l’edificio 17 del dipartimento di Chimica all’interno del Campus di viale delle Scienze.



Fig. 1. Giovanni Nicolini, 1926, *Targa commemorativa a Stanislaò Cannizzaro*, Palermo, Università degli Studi, dipartimento di Giurisprudenza, atrio.

Farmacia), definito all'indomani della sua morte «padre della chimica»⁸. Egli fu protagonista anche in altri Atenei italiani, Genova e Roma su tutti. Nel 1891 fu insignito della prestigiosa *Copley medal* dalla *Royal Society*, uno degli unici quattro italiani nella storia a riceverla, mentre nel 1902 ricevette la *Médaille Lavoisier* della *Société Chimique de France*. Tale dimensione sovranazionale è sottolineata nella *targa* con la sua medaglia-ritratto in bassorilievo bronzeo, incorniciata da una ghirlanda d'alloro su una base in marmo verde luana, che venne commissionata allo scultore palermitano Nicolini, nel centenario della sua nascita, dall'Associazione Generale di Chimica Generale ed Applicata (Fig. 1); essa è collocata nell'atrio di quella che è, dunque, l'ex casa dei Teatini, dove

⁸ *Stanislaò Cannizzaro*, in "L'Elettricista", a. XIX, s. II vol. IX n. 9, Roma 01 maggio 1910, p. 159.

arrivò nell'aprile 1926⁹, e si tratta dell'unica opera in esame non commissionata direttamente dall'Ateneo. Si può, infatti, leggere in basso «STANISLAO CANNIZZARO INSEGNÒ CHIMICA IN QUESTA UNIVERSITÀ DAL 1861 AL 1871 LA LUCE DEL SUO SAPERE SI IRRADIÒ PER TUTTA ITALIA LA FAMA NE SORVOLÒ I CONFINI L'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI CHIMICA NEL CENTENARIO DELLA NASCITA MCMXXVI». Nicolini, allievo di Vincenzo Ragusa prima e di Giulio Monteverde poi¹⁰, che all'epoca era già noto per l'analisi psicologica dei suoi busti, nel terzo decennio del XX secolo, da poco rientrato dall'America Latina, si dedicò anche a opere celebrative di illustri personaggi contemporanei, come in questo caso. In un approccio naturalistico, soprattutto lo sguardo deciso, concentrato e le labbra serrate riescono a mettere in luce l'intelligenza, l'acume e la statura morale di Cannizzaro. Un'opera in cui antico e moderno si mescolano e si saldano indissolubilmente: la tecnica e la posa della tradizione medagliistica da un alto, dettagli ornamentali quali le palmette déco nella parte superiore dall'altro. La stessa ghirlanda d'alloro con i nastri al vento, del resto, è partecipe di un linguaggio comune a espressioni proprie della cultura fascista. Il gesso del busto di Cannizzaro, e anche quello del monumento funebre che lo stesso Nicolini aveva realizzato nella chiesa di san Domenico, furono donati dallo scultore proprio all'Associazione Italiana di Chimica Generale ed Applicata¹¹. Nel giugno 1925, in vista del citato anniversario dalla sua nascita, così si poteva leggere sulla prima pagina del "Giornale di Chimica Industriale ed Applicata": «Nel prossimo anno 1926 ricorre il centenario della nascita del sommo maestro, Stanislao Cannizzaro. L'Associazione Generale di Chimica Generale ed Applicata si è fatta iniziatrice delle onoranze, che consisteranno nella traslazione a Palermo» da Roma «delle ceneri del Grande, che verranno deposte nel Tempio di S. Domenico, dove riposano le spoglie dei maggiori siciliani, e nel quale alla Sua memoria verrà innalzato un monumento», come detto opera dello stesso Nicolini¹²; «nella inaugurazione di una lapide nella casa dove Egli nacque e di un busto nella Università»¹³. Da notare come si faccia riferimento a un busto, e non a una targa oppure a una medaglia con busto, probabilmente a suggerire che l'iniziale progetto fu poi modificato. Cannizzaro, tra le tante cariche ricoperte,

⁹ Per Stanislao Cannizzaro, in "Giornale di Chimica Industriale ed Applicata", a. VIII, n.1, 1926, pp. 18-19.

¹⁰ E. Marconi, *Giovanni Nicolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2013 [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolini_(Dizionario-Biografico)/).

¹¹ *Cronaca delle Società*, in "Giornale di Chimica Industriale ed Applicata", X, n. 2, 1928, p. 84.

¹² A proposito del monumento funebre, si ricorda il contrasto sorto tra il figlio, l'ingegnere Mariano Cannizzaro, e l'Associazione Generale di Chimica Generale ed Applicata, per cui cfr. *Lettera di Mariano Cannizzaro a Domenico Marotta*, in *Stanislao Cannizzaro. Scritti di storia, politica e chimica. Corrispondenza varia*, a cura di L. Paoloni, Palermo 1995, pp. 326-328.

¹³ *Il centenario della nascita di Stanislao Cannizzaro*, in "Giornale di Chimica Industriale ed Applicata", a. VII n. 6, giugno 1925, p. 324. Un busto bronzo firmato da Nicolini e un bozzetto nello stesso materiale, con fisionomia replicata nel monumento funebre marmoreo in san Domenico, sono parte delle collezioni dell'Istituto Superiore di Sanità a Roma, <https://arch.iss.it/archive/oggetti-storico-artistici?startPage=24&>; ma ne esistono anche altre copie, <https://www.astepirone.it/it/index.asp>. M. Borghi, *Una vita per l'arte. Storia e poesia nelle opere dello scultore Giovanni Nicolini*, Roma 1995, p. 29 citava un busto marmoreo raffigurante Cannizzaro presso l'allora Istituto di Chimica di Sapienza Università di Roma.

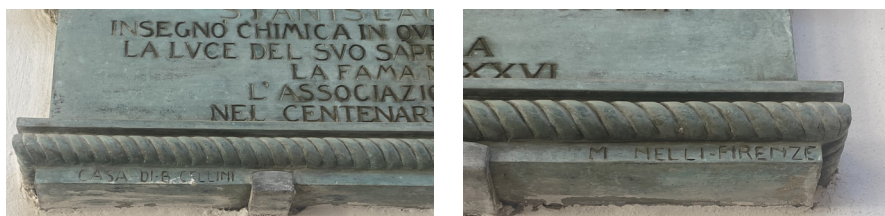


Fig. 2. Giovanni Nicolini, 1926, *Targa commemorativa a Stanislao Cannizzaro*, Palermo, Università degli Studi, dipartimento di Giurisprudenza, atrio, partt.

fu anche Rettore dell'Università di Palermo (dal 1865/1866 al 1867/1868), direttore dell'ufficio sanitario centrale durante l'epidemia di colera che colpì la città nel 1866-67, nonché, per i suoi meriti scientifici, senatore del Regno d'Italia dal 1872 sino alla morte. Il Museo di Chimica dell'Università di Genova, dove egli insegnò dal 1855 al 1861, custodisce una bilancia di precisione appartenutagli mentre a Palazzo Balbi Senarega (oggi sede della Scuola di Scienze Umanistiche) nel 1926 fu posta una lapide marmorea commemorativa¹⁴. Ritornando alla targa palermitana, la parte bronzea fu fusa, come ricordano le iscrizioni «CASA-DI-B-CELLINI» ed «M-NELLI-FIRENZE» (Fig. 2), presso la fonderia d'arte fiorentina dell'incisore Mario Nelli (ditta Mario Nelli e C.) che aveva sede in via della Pergola 59, in quella che un tempo era stata la casa dell'orafo e scultore Benvenuto Cellini. Lo stesso Nelli fuse «in ricordo del Centenario [...] una piccola targa di bronzo che sarà posta in vendita»¹⁵: potrebbe trattarsi di quella (inv. 4024) oggi parte del medagliere del Museo Galileo Istituto e Museo di Storia della Scienza a Firenze¹⁶. Ma Cannizzaro fu celebrato anche in vita¹⁷, come in occasione del suo settantesimo genetliaco presso l'Istituto chimico dell'Università di Roma quando gli fu regalata «una medaglia d'oro espressamente coniatata in suo onore, [...] un busto in bronzo». Una riproduzione bronzea (object number 1973-416/45) di tale medaglia commemorativa del 1896, su disegno del pittore e medaglista torinese Giovanni Giani, è oggi custodita al Science Museum a Londra¹⁸, così come nel monetiere del Museo Nazionale Romano¹⁹. Una *prova* delle stesse, ugualmente bronzea, si trova presso il Science History Institute di Philadelphia (FA.01.01.32.012)²⁰.

A tre anni dopo, al 1929 risale la *targa celebrativa* (Fig. 3) dedicata al patologo toscano Arnaldo Trambusti. Si poteva leggere sull'edizione del 6 gennaio 1930 del periodico di

¹⁴ <http://museodichimica.unige.it/storia/stanislao-cannizzaro>; <http://himetop.wikidot.com/stanislao-cannizzaro-s-memorial-tablet>.

¹⁵ *Per Stanislao Cannizzaro...*, 1926, p. 19.

¹⁶ <https://exhibits.museogalileo.it/medals/medal/StanislaoCannizzaro.html>.

¹⁷ *Corrieri. Per Stanislao Cannizzaro*, in "La vita italiana. Rivista Illustrata", vol. 3, 1897, pp. 79-81.

¹⁸ <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co153783/bronze-medal-commemorating-stanislao-cannizzaro>.

¹⁹ <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1200567630>.

²⁰ <https://sciencehistory.pastperfectiononline.com/Webobject/CE3E021C-858B-4EBC-97B1-323246857132>.



Fig. 3. Antonio Ugo, 1929, *Targa celebrativa ad Arnaldo Trambusti*, Palermo, Università degli Studi, dipartimento di Biomedicina, Neuroscienze e Diagnostica Avanzata, sede di Patologia Generale, Immunologia e Patologia Clinica, Aula Magna.

medicina, chirurgia e igiene “Il Policlinico” che «nell’Istituto di Patologia generale di Palermo, che il prof. Arnaldo Trambusti fece costruire nel 1903²¹ attraverso molte difficoltà, impiantandovi laboratori scientifici moderni, è stata scoperta una targa marmorea, nella quale spicca, forgiata nel bronzo dal prof. Antonio Ugo, l’effigie del Trambusti»²². Essa fu inaugurata, con la partecipazione di autorità politiche e accademiche, alla presenza dello stesso Professore nell’occasione del trentesimo anno del suo insegnamento²³, anche se egli si era già trasferito all’Università di Genova per dirigerne l’Istituto di Patologia Generale divenendo contestualmente dal gennaio 1915 Professore Onorario dell’Ateneo palermitano²⁴. Le parole impresse nel marmo («Ad Arnaldo Trambusti di mediche discipline maestro insigne al cui apostolato Palermo deve questo Istituto allo scienziato italiano che conobbe il travaglio delle vigilie gloriose al primo assertore del rinnovamento universita-

²¹ L’Istituto di Patologia Generale fu inaugurato il 12 gennaio 1906, centenario dalla fondazione dell’Università di Palermo, per cui si veda L. Paoloni, *Storia politica dell’Università di Palermo dal 1860 al 1943*, Palermo 2005, pp. 130-135. A proposito del I Centenario dell’Ateneo (1806-1906), si cita il *bassorilievo* in gesso che fu commissionato ad Antonio Ugo per l’occasione, oggi parte della collezione della Quadreria Mediterranea dell’Università di Palermo - <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1900386152->, di cui esiste anche una piccola versione bronzea, cfr. M. Di Carlo, *Le medaglie di Antonio Ugo ad oggi conosciute in collezioni private*, in: M. Di Carlo-M.A. Spadaro, *Commemorare a Palermo. Le medaglie di Antonio Ugo*, Palermo 2014, pp. 54-55.

²² *In onore del prof. Trambusti*, in “Il Policlinico”, a. XXXVII, n. 1, 6 gennaio 1930, p. 42.

²³ “L’Università italiana rivista dell’istruzione superiore”, a. XXVI, 1930, p. 9.

²⁴ A. Salerno-G.M. Pontieri, *L’Istituto di Patologia generale dell’Università di Palermo [1906-2006]*, in *Un Laboratorio lungo Cent’anni. Per una memoria della Patologia Generale (1906-2006)*, a cura di A. Salerno-A. Gerbino, Caltanissetta 2005, pp. 31-46, in part. 40.

rio i discepoli non immemori gli ammiratori che son legioni a perpetuare il ricordo consacrano. Ottobre 1929 – A. VII») ben rendono il peso e l'impatto non solo medico-scientifico, ma propriamente storico e sociale, che egli ebbe nei suoi anni siciliani, basti solo ricordare il suo impegno nella ricerca e nella lotta alla malaria e all'anchilostomiasi²⁵. Fu, inoltre, Preside della Facoltà di Medicina e Chirurgia nell'anno accademico 1905-1906, nel medesimo periodo in cui Giovanni Alfredo Cesareo era Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia²⁶. L'opera, collocata presso l'Aula Magna dell'Istituto²⁷, ingloba una medaglia circolare con il suo profilo firmata "Ugo", sotto alla quale si trovano il suo nome e cognome in stampato maiuscolo a occupare uno spazio rettangolare: il tutto è circondato da una sinuosa ed elegante cornice *liberty* con motivi vegetali di boccioli e foglie, che sembrano dipartirsi in basso da una verga che, seppur in forme stilizzate, richiama alla memoria il bastone di Asclepio, simbolo associato alla medicina. La sua attività di medaglista era molto apprezzata²⁸, soprattutto per le sue doti di ritrattista. Si citano, sempre in relazione all'Ateneo palermitano, la medaglia bronzea del 1923²⁹ ad Emanuele Paternò marchese di Sessa, allievo del Cannizzaro e professore di Chimica Generale dal 1871 al 1892, rettore dal 1886 al 1890, oltre che senatore del Regno d'Italia e sindaco di Palermo; e la medaglia in oro che aveva realizzato per celebrare il professore Liborio Giuffrè, direttore della Clinica Universitaria, e che gli venne consegnata il 12 giugno 1926 in occasione del suo trentesimo anno di insegnamento³⁰, di cui sono note anche riproduzioni in bronzo³¹. Nel 1931 Ugo avrebbe realizzato un *busto bronzeo* alla memoria del pediatra professor Giovanni Di Cristina, che fu inaugurato il 28 giugno presso la Regia Clinica Pediatrica³², oggi Ospedale specializzato pediatrico proprio a Di Cristina intitolato. La targa commemorativa a Trambusti fu fusa, come risulta dalla stessa (che riporta "FOND LAGANA' NAPOLI"), presso la Fonderia Artistica Giovanni Amedeo Laganà (Fig. 4), fondata nel 1890 a Napoli, con cui il palermitano Ugo era solito collaborare³³ unitamente, per quanto concerne soprattutto la coniazione delle medaglie, ad alcune ditte fiorentine come la Piero Masetti-Fedi & C. e la Lorenzo Gori³⁴. Il prof. Trambusti fu anche committente di opere ad Antonio Ugo, come nel caso delle *medaglie* bronzee³⁵ per celebrare, nel 1913, il venticinquesimo anno di insegnamento universitario dell'ex ministro della Pubblica Istruzione (dal marzo al dicembre 1905) e neuropsichiatra campano Leonardo Bianchi,

²⁵ Cfr. R. Malta, *Cercavano la luce. Storia sanitaria delle zolfare di Sicilia*, Bagheria 2012.

²⁶ "La Trinacria Annuario di Sicilia", a. VII, Palermo 1907, p. 256.

²⁷ Si veda M.C. Di Natale, *Opere d'arte siciliana nell'Istituto di Patologia: Enea ed Ugo*, in *Un Laboratorio lungo Cent'anni. ...*, 2005, pp. 59-63.

²⁸ Cfr. M. Di Carlo-M.A. Spadaro, *Commemorare ...*, 2014.

²⁹ M. Di Carlo, *Le medaglie di Antonio Ugo ...*, 2014, pp. 79-80.

³⁰ "Almanacco Italiano", vol. 33, Firenze 1928, p. 620.

³¹ M. Di Carlo, *Le medaglie di Antonio Ugo ...*, 2014, pp. 37-38; <https://mostre.museogalileo.it/medaglie/medaglia/LiborioGiuffre.html>.

³² *Inaugurazione di un busto al Prof. Di Cristina a Palermo*, in "La Riforma Medica", vol. 47, a. 1931, p. 1210.

³³ R. Cruciani, *Risorgimento in bronzo ...*, 2024, pp. 406-407.

³⁴ M. Di Carlo, *Antonio Ugo medaglista*, in *Commemorare a Palermo. Le medaglie di Antonio Ugo*, Palermo, Palermo 2014, pp. 28-33.

³⁵ M. Di Carlo, *Le medaglie di Antonio Ugo ...*, 2014, pp. 67-68.



Fig. 4. Antonio Ugo, 1929, *Targa celebrativa ad Arnaldo Trambusti*, Palermo, Università degli Studi, dipartimento di Biomedicina, Neuroscienze e Diagnostica Avanzata, sede di Patologia Generale, Immunologia e Patologia Clinica, Aula Magna.

che dal 1888 al 1890 era stato titolare della cattedra di Psichiatria dell'Università di Palermo, prima di trasferirsi a Napoli.

Un'altra *targa commemorativa* posta all'interno dell'atrio dell'odierno dipartimento di Giurisprudenza è quella dedicata a Giovanni Alfredo Cesareo (Fig. 5), in marmo bianco con la sua medaglia-ritratto in bassorilievo bronzeo firmata dallo scultore forlivese Archimede Campini. Egli, che dal 1936 era docente di Scultura presso l'Accademia di Palermo³⁶, fu in rapporti di amicizia con Cesareo. Si legge sul marmo: «A Giovanni Alfredo Cesareo sfolgorante nell'anima il sole della sua Sicilia dettò i canti di Pan e l'opera critica. L'Ateneo palermitano che l'ebbe a maestro di geniale e severa dottrina nella cattedra di Letteratura Italiana dal MDCCCXCVIII al MCMXXXV nel primo decennale dalla morte questo marmo consacra. VII MAGGIO MCMXLVII». L'opera, pertanto, fu commissionata dall'Ateneo per celebrarlo come letterato militante, maestro di critica e ac-

³⁶ Si rimanda a *La Gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Palermo conoscenza, conservazione e divulgazione scientifica*, a cura di G. Cipolla, Palermo 2016. Cfr. pure M. Guttilla, *Pippo Rizzo, Archimede Campini, Antonio Ugo e Maria Accascina nei ricordi di Giovanni Rosone*, in *Il nomade. Pippo Rizzo nell'arte del Novecento*, catalogo della mostra a cura di A.M. Ruta, Piana degli Albanesi 2006, pp. 43-56.



Fig. 5. Archimede Campini, 1947, *Targa commemorativa a Giovanni Alfredo Cesareo*, Palermo, Università degli Studi, dipartimento di Giurisprudenza, atrio.

cademico di riferimento in occasione del decennale dalla sua scomparsa, nel 1947, in pieno dopoguerra, allorché fu deciso di omaggiarlo pubblicando anche un volume dal quale emergeva «la posizione di assoluto prestigio del Cesareo nella cultura italiana»³⁷. Egli³⁸, già protagonista dell'ambiente giornalistico romano, nel 1905 era divenuto anche preside della facoltà di Lettere e Filosofia, dal 1910 socio attivo della Accademia di scienze, lettere e arti di Palermo e dal 1919 membro del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione; fu anche socio corrispondente dell'Accademia della Crusca. Il 18 settembre 1924, durante il governo Mussolini, fu nominato senatore del Regno d'Italia. Un anno prima Campini, ritengo in occasione del suo pensionamento, aveva già realizzato una medaglia bronzea a rilievo in cui da un lato figura il profilo di Cesareo, tagliato sopra le spalle, con l'iscrizione *IOAN ALFRED CAESAREO* a sinistra e la data *MCMXXXIII* a destra, entrambe in stampato organizzate in verticale in modo da occupare lo spazio a disposizione; dall'altro

³⁷ G. Santangelo, *Introduzione al Convegno "Sicilianità" di G.A. Cesareo*, in *Giovanni Alfredo Cesareo. La figura e l'opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento*, atti del Convegno nazionale di Studi a cura di G. Santangelo, Palermo 1990, p. 15.

³⁸ Si veda G. Santangelo, *Giovanni Alfredo Cesareo*, Palermo 1991.

lato (che riporta la firma A. CAMPINI) si trovano parte del volto e dell'ala di un'aquila che fa da sfondo a una mano che impugna una penna di piuma con il motto latino *EX ALAE ROBORE* (dalla forza delle ali), un riferimento alla sua professione e, dunque, una celebrazione del suo operato. In linea con la poetica futurista, soprattutto nel *recto* della medaglia, le lettere con il loro disporsi sembrano accompagnare e suggerire la figura di Cesareo, creando una sensazione di movimento. Non sono emerse ulteriori informazioni sull'opera, ma fu poi replicata da Campini, in una versione più austera, proprio in occasione della committenza da parte dell'Ateneo palermitano della targa commemorativa, che nel complesso risulta severa ed essenziale nel contrasto tra i materiali impiegati: le fattezze di Cesareo sono realistiche, in linea con le tendenze dell'arte medagliistica in voga nel resto della Penisola. Anche Giovanni Nicolini realizzò un busto in bronzo di Cesareo, oggi in collezione privata palermitana³⁹, con il quale fu in rapporti di reciproca stima. E a proposito di commissioni commemorative da parte di Atenei, lo stesso Nicolini, anteriormente all'ottobre 1927, realizzava i tre *rilievi marmorei con Minerva, Messina e la Calabria*, la *lapide con il "Bollettino della Vittoria"* e i *busti di re Vittorio Emanuele II e di Benito Mussolini* per l'Aula Magna dell'Università di Messina⁴⁰.

Si cita, in conclusione, un'altra opera parte del "Pantheon" di Giurisprudenza, ubicata nel vestibolo antistante all'Aula Magna, al primo piano, entro una nicchia che nel progetto esecutivo del 1929 dell'architetto Antonio Zanca -dal 1924 titolare della cattedra di Geometria Descrittiva dell'Università- doveva ospitare una statua di Minerva⁴¹. Si tratta del *busto di Gabriele D'Annunzio* (1939), opera in bronzo firmata dallo scultore Antonio Ugo commissionata dal Gruppo Universitario Fascista (GUF) che in origine fu eretta nell'atrio «accanto al Sacratio degli studenti caduti nella grande guerra»⁴² ed inaugurata il 30 marzo del 1940 (Fig. 6). Un'opera, che nelle parole dei suoi committenti intendeva rievocare e celebrare «la figura del Combattente, del Poeta e del Veggente, che la giovinezza fascista giustamente onora per la potenza artistica e per le virtù guerriere»⁴³. Si tratta di una forte testimonianza di quella che fu la "fascistizzazione" del nostro Ateneo, in linea con quanto avveniva nel restante universo accademico italiano, a cui la facoltà di Giurisprudenza, citando Beatrice Pasciuta, «aveva fornito [...] un contributo rilevante»⁴⁴, che ai nostri giorni non può che farci riflettere ma che fa parte, comunque, del suo vissuto e che ha lasciato ulteriori esiti artistici di forte impatto che concorrono oggi alla ricchezza delle collezioni di arte contemporanea della nostra Università nel panorama nazionale.

³⁹ M. Borghi, *Una vita per l'arte...*, 1995, p. 29.

⁴⁰ Si rimanda a G. Barbera, *I rilievi di Giovanni Nicolini nell'Aula Magna dell'Università di Messina*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera-M.C. Di Natale, pp. 417-420.

⁴¹ Cfr. G. Rotolo, *Opere e progetti ...*, 2005, pp. 203-235.

⁴² *Inaugurazione di un busto a Gabriele D'Annunzio*, in "Gli Annali dell'Università d'Italia", a. 1, n. 5, 29 giugno a. XVIII (1940), p. 506.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ B. Pasciuta, *La Facoltà di Giurisprudenza di Palermo (1805-1940): docenti e organizzazione degli studi*, in *La Facoltà di Giurisprudenza ...*, 2007, pp. 109-155, in part. 132.



Fig. 6. Antonio Ugo, 1939, *Busto di Gabriele D'Annunzio*, Palermo, Università degli Studi, dipartimento di Giurisprudenza, vestibolo antistante all'Aula Magna.

Artisti e contemporaneità nell'ateneo palermitano. Da Angelucci a Morici, da Guttuso a Manifesta 12

CRISTINA COSTANZO

Il presente contributo, esito del Prin *University Collections of Contemporary Art: Methodologies, Digitization, and Planning for University and Territory. A first Approach for a National Network*, presenta una ricognizione sul dialogo che l'Università di Palermo ha instaurato con importanti esponenti delle arti visive, commissionando o scegliendo le loro opere per i luoghi più rappresentativi della vita dell'ateneo, al fine di delineare un itinerario capace di snodarsi lungo tappe simboliche e luoghi strategici, dall'Aula Magna alla sede del Rettorato, senza tralasciare le iniziative più recenti*.

Se sono ben note le vicende legate al cantiere decorativo dell'Aula Magna della Regia Università di Palermo lo spunto di questo contributo sono, invece, i cartoni, al centro di una recente donazione all'Ateneo, realizzati dall'artista rietino Arduino Angelucci per l'Aula Magna della Regia Università, l'attuale Aula Magna del Dipartimento di Giurisprudenza, interessata da interventi di artisti di alto profilo quali Claire Fontaine, Paolo Pellegrin e Yuri Ancarani¹.

La decorazione della volta dell'Aula Magna (Fig. 1), il cui concorso si inserisce nel progetto di Antonio Zanca per la Regia Università di Palermo, era dedicata al tema «Artisti, poeti e scienziati alla corte di Federico», come indicato nell'Art. 3 del Bando di concorso, emanato il 28 giugno 1934 dal Genio Civile di Palermo per «Lavori di sistemazione e riattamento dell'Aula Magna della R. Università - Decorazioni pittoriche»

¹ * Sono numerosi i debiti di riconoscenza contratti per questa ricerca ed esprimo la mia gratitudine ai professori Maria Concetta Di Natale, Michelangelo Gruttadauria, Marco Carapezza, Paolo Inglese e all'Unità Operativa Valorizzazione dei Beni e delle Collezioni del Sistema Museale di Ateneo - responsabile Antonella Tarantino, con la collaborazione di Sara Scandaliato e Annalisa Santoro.

Sull'artista, formatosi presso il Regio Istituto Superiore di Belle Arti di Roma e cimentatosi nella decorazione di edifici pubblici e privati come il Palazzo del Governo di Terni e Palazzo Venezia a Roma, si vedano *Arduino Angelucci pittore*, catalogo della mostra, Rieti 2007; *Arduino Angelucci: l'architettura del colore*, catalogo della mostra a cura di Museo Magi '900, Pieve di Cento 2009; A. Angelucci, *Arduino Angelucci. Le opere parietali*, Rieti 2019. Per le vicende legate all'intervento palermitano è fondamentale A. Auf der Heyde, *L'Aula Magna dell'Università di Palermo. Cronistoria di un cantiere decorativo (1928-1938)*, in *Quando l'ornamento non è delitto. La decorazione in Sicilia dal Tardogotico al Novecento*, a cura di A. Buccheri-G. Ingarao, Palermo 2020, pp. 139-156. Si veda pure *La Facoltà di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Palermo. Origini, vicende ed attuale assetto*, a cura di G. Purpura, Palermo 2007.



Fig. 1. Aula Magna della Regia Università di Palermo, fotografia d'epoca della volta.

e rivolto ad «artisti regolarmente iscritti al Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti»; mentre al di sotto intervenne Manlio Giarrizzo che ricevette l'incarico per *L'Ingresso di Garibaldi a Palermo* e i pannelli con figure allegoriche e uomini illustri.

L'importante donazione effettuata nel 2021 da Alessandra Angelucci, con il coordinamento della studentessa del Master "Economia e Management dei Beni Culturali e del Patrimonio UNESCO" Enrica Zaccone, è stata fortemente voluta da Paolo Inglese, direttore del Sistema Museale di Ateneo - SiMuA dal 2017 al 2023 e attualmente Delegato per

le attività di valorizzazione dei beni culturali, storici, monumentali e del *brand* di Unipa. Essa consta di sedici cartoni di ampie dimensioni suddivisi in quattro scene, che sono stati al centro di uno studio svolto in collaborazione con l'Unità Operativa "Valorizzazione dei Beni e delle Collezioni" del Sistema Museale di Ateneo e finalizzato alla catalogazione dei disegni preparatori sul Catalogo generale dei Beni Culturali e sulla piattaforma Sigecweb; all'interno del PRIN è, inoltre, prevista la realizzazione di un ambiente museale virtuale contenente anche queste opere, che saranno così accessibili e consultabili².

Con i cartoni donati dagli eredi è stato acquisito un insieme composito di materiale documentario altrettanto prezioso, che insieme al Bando di concorso e alla relazione sul progetto, fonte di informazioni di grande interesse, include elaborazioni grafiche, scambi epistolari, fotografie d'epoca e articoli della stampa del tempo a firma di studiosi autorevoli quali Pippo Rizzo e Maria Accascina.

Ai fini del presente studio sono state fondamentali le ricerche presso gli Uffici Organi Collegiali, relative ai Registri dei Verbali del Consiglio d'Amministrazione. Tra i dati emersi sono particolarmente rilevanti le informazioni riportate nel Registro dei verbali del Consiglio di Amministrazione della Regia Università di Palermo. Nell'adunanza del Consiglio d'Amministrazione tenutosi il 16 febbraio 1935 il Presidente informa «che la commissione giudicatrice del concorso per le decorazioni pittoriche dell'Aula Magna ha deliberato all'unanimità: «di chiamare a una seconda gara per il pannello centrale della volta (artisti poeti e scienziati alla corte di Federico II) i pittori Arduino Angelucci, Paolo Bevilacqua, Eugenio Morici e Gaetano Sparacino (i due ultimi presentatisi in collaborazione)». Insieme ai nomi dei concorrenti, si apprende la volontà di «indennizzare con un premio di L. 2.000 gli artisti chiamati alla seconda gara» e di esporre al pubblico «tutti i lavori nella detta Aula Magna dal 13 al 17 febbraio 1935 dalle ore 10 alle ore 12 e dalle ore 16 alle 17».

L'affresco *Artisti, poeti e scienziati alla corte di Federico II* realizzato nella volta dell'Aula Magna della Regia Università di Palermo si articola in quattro scene, secondo una definizione suggerita dalla Relazione presentata al Concorso dallo stesso Angelucci: «Per la sua caratteristica forma allungata, per la sua posizione rispetto alla funzione dell'ambiente, il pannello della volta, mi ha consigliato una soluzione a scene sovrapposte svolgentisi sull'asse longitudinale. Il tema *Artisti, poeti e scienziati alla corte di Federico* è stato da me interpretato, non come semplice raffigurazione episodica di un cenacolo, ma come una sintetica visione del complesso di opere che risultò da quella felice confluenza di tutte le forze intellettuali del tempo intorno al grande monarca. In diversi momenti, ho voluto abbracciare quest'opera che va dalla creazione di centri di studio, dall'impulso impresso alle arti, all'incremento dato dall'agricoltura».

Nella scena 1 spiccano due figure simboliche così descritte dall'artista: nello sfondo, «il Genio Italico che guida ed incita fociosi cavalli simboleggianti i primi segni del Ri-

² Tra gli esiti del Prin *University Collections of Contemporary Art: Methodologies, Digitization, and Planning for University and Territory. A first Approach for a National Network* mi permetto di segnalare anche C. Costanzo, *Artisti, poeti e scienziati alla corte di Federico II, i cartoni di Arduino Angelucci per la decorazione dell'Aula Magna della Regia Università di Palermo*, in "OADI", 31, giugno 2025 consultabile al seguente link: <https://www.oadirivista.it/2025/06/28/cristina-costanzo/>.

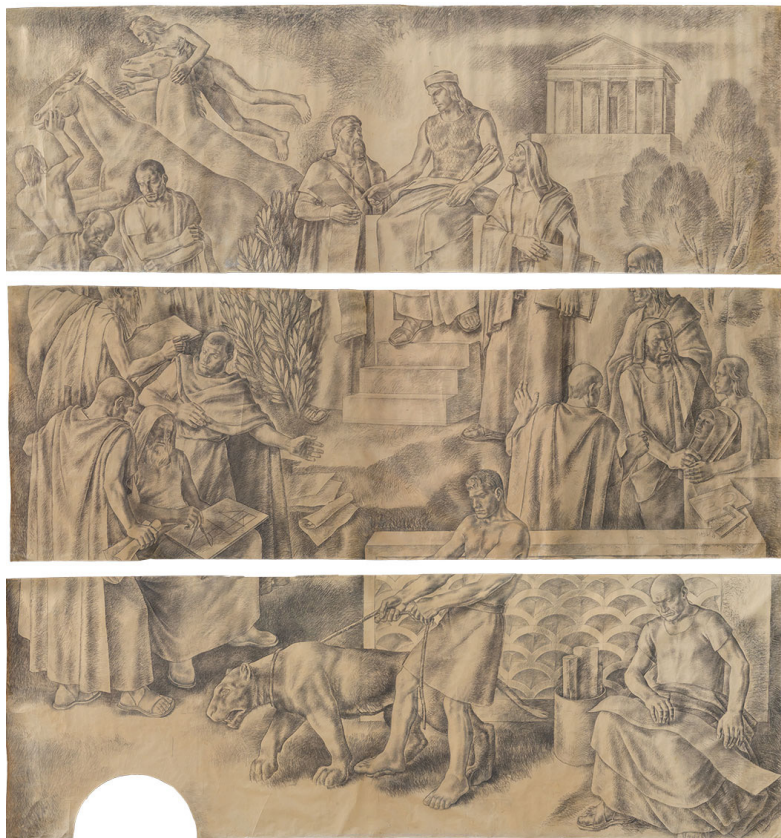


Fig. 2. Arduino Angelucci, 1935-1937, *Cartoni per la decorazione dell'Aula Magna della Regia Università di Palermo*.

nascimento, intorno al grande 'scientiarum amator' e ai più grandi intelletti dell'epoca" e, in primo piano, "la leonessa", quale "emblema di regalità e di potenza ma anche di dominio delle forze dello spirito su quelle della materia (Fig. 2)».

Alla seconda scena, come suggerisce anche la dicitura riportata sul verso "FONDAZ. UNIVERSITA' / DI NAPOLI", corrisponde il seguente passaggio della relazione: «Ho inteso ricordare la fondazione dell'Università di Napoli cogliendo l'episodio della consegna dell'Ateneo al popolo napoletano. Sul messo imperiale, sui dignitari di corte, sul clero, negli anziani e negli scolari, domina una Minerva a rappresentare la continuità della cultura di Roma (Fig. 3)».

Sul verso dei cartoni corrispondenti alla scena 3, che presentano annotazioni di tipo tecnico come numeri e misure e iscrizioni diffuse, si legge "PALERMO / le arti". Le arti sono sintetizzate nell'architettura raffigurata, come scrive Angelucci in uno



Fig. 3. Arduino Angelucci, 1935-1937, *Cartoni per la decorazione dell'Aula Magna della Regia Università di Palermo*.

stralcio della sua relazione, «in un cantiere fervente di opere feconde a simboleggiare lo sviluppo dato da Federico II alle costruzioni civili e militari. Un architetto, motore e centro della scena, illustra l'opera all'artigiano attento e, come fiamma creatrice accende di sé uomini, opere e cose».

Il verso del quarto cartone presenta le indicazioni SCENA GEORGICA e "Scena agricoltura", posta alla base della composizione e dedicata alla serena vita dei campi come «testimonianza, - secondo l'artista - della speciale cura che Federico II rivolse all'incremento dell'agricoltura, ma anche come incitamento al ritorno alla terra». «In questo riquadro - continua Angelucci - mi sono preoccupato di ottenere oltre ad una armonia compositiva di masse, di linee e di colore, un'unità d'insieme, una continuità di ispirazione che fondesse i vari momenti in un'unica visione riassumendo la vasta opera di creazione del grande monarca e grandissimo mecenate».

Il tema dell'Agricoltura si reitera nell'Aula Magna dell'ex Facoltà di Agraria dell'Università di Palermo, nata con decreto istitutivo del 24 marzo 1942 e trasferitasi dalla prima sede di via Archirafi all'edificio, oggi noto come Dipartimento di Agraria, costruito su progetto di Eduardo Caracciolo, Giuseppe Guercio e Vittorio Ziino, sito all'interno della cittadella universitaria di Viale delle Scienze³. Nel 1961 l'incarico della decorazione dell'Aula Magna e del soffitto del pronao di ingresso è affidato a Gino Morici, docente di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Palermo e autore eclettico che ha spaziato dalla pittura alla decorazione, dalla scenografia al design⁴.

Lontani dal monumentalismo degli anni Trenta, gli interventi di Morici sono consapevoli di un'importante tradizione decorativa e si sviluppano, nel pronao, in una rappresentazione allegorica, a tratti stilizzata, di figure femminili con attributi iconografici e strumenti di ricerca che rimandano agli studi della Facoltà di Agraria (Fig. 4); mentre l'ampia parete di fondo dell'Aula Magna (5,60x5,30 mt) è destinata al tema *La terra e l'acqua*, ben rappresentato dalle figure femminili al centro dell'affresco, intorno alle quali si sviluppano tutte le attività ad esse connesse.

Tra la decorazione dell'Aula Magna di Giurisprudenza e quella di Agraria passano ventisei anni, come si palesa nel cambio di sede, dalla Regia Università al più moderno Campus, eppure già dagli anni Trenta Morici condivide con Angelucci l'impegno nella pittura murale; partecipa anch'egli dell'invito "muri ai pittori" e interessato al tema del cenacolo federiciano come dichiara il pregevole pannello *Federico II e la sua corte imperiale*, realizzato nel 1926 su invito di Ernesto Basile per la parete di fondo dell'Aula Di Maggio della Società Siciliana di Storia Patria a Palermo.

Non è casuale, dunque, che il nome di Gino Morici sia emerso dal Verbale citato poc'anzi per Angelucci e, ancora, proprio nel 1934, l'anno in cui viene bandito il concorso per l'Aula Magna della Regia Università, al quale Morici partecipa in collaborazione con Gaetano Sparacino, i due artisti - Morici e Sparacino - sono attivi insieme nelle decorazioni di più ambienti del Palazzo delle Poste di Caltanissetta.

La presenza della *Vucciria* di Renato Guttuso nella sede del Rettorato dell'Università di Palermo presso il Complesso Monumentale dello Steri, dove è stata recentemente musealizzata, è forse il caso più emblematico della relazione fertile tra l'Ateneo palermitano e la contemporaneità dell'arte in virtù di un'attenzione verso gli artisti viventi e l'attualità delle loro ricerche che negli anni ha saputo rinnovarsi come il nostro patrimonio rivela (Fig. 5)⁵.

³ Si consulti *Facoltà di Agraria. La nostra storia*, a cura di S. Tudisco, Palermo 2008.

⁴ Si vedano *Gino Morici. Un eclettico personaggio del Novecento palermitano*, Palermo 2007; G. Ingarao, *La pittura murale di Gino Morici negli anni Sessanta. Gli affreschi della Facoltà di Agraria di Palermo*, in *Quando l'ornamento non è delitto...*, 2020, pp. 171-186.

⁵ Palazzo Chiaromonte detto lo Steri è stato residenza dei Chiaromonte nella prima metà del XIV secolo, poi sede vicereale (1468-1517) e dell'Inquisizione spagnola (1601-1782) e successivamente della Dogana, dei Tribunali del Regno e dell'Università dal 1967. Il complesso monumentale comprende Palazzo Chiaromonte (o Steri), Palazzo Abatelli, il Carcere dei Penitenziati, la Cappella di S. Antonio Abate e Palazzo del Regio Lotto. Acquistato nel 1967 dall'Università di Palermo, dal 1972 lo Steri è stato oggetto di un restauro affidato agli architetti Roberto Calandra, Camillo



Fig. 4. Gino Morici, 1963, *La terra e l'acqua*, Aula Magna, Dipartimento di Agraria, UniPa (foto dell'autrice).

Realizzata nel 1974, la *Vucciria* è entrata l'anno successivo a far parte della collezione dell'Università grazie al prorettore Marcello Carapezza ma è nel 2021 che il dipinto, inizialmente collocato nella Sala delle Armi e poi nella stanza del Prorettore vicario e nella Sala dei Baroni, è stato oggetto di un nuovo allestimento, curato da Marco Carapezza, Paolo Inglese e Maria Concetta Di Natale e realizzato dall'architetto Maria Carla

Filangeri e Nino Vicari con la consulenza di Carlo Scarpa. Si vedano almeno F. Bologna, *Il soffitto della Sala Magna dello Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo 1975; M.R. Nobile-L. Sciascia, *Lo Steri di Palermo tra XIV e XVI secolo*, Palermo 2015; *Lo Steri dei Chiaromonte a Palermo*, a cura di A.I. Lima, 2 voll., Palermo 2015; *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, a cura di M.C. Di Natale-M.R. Nobile-G. Travagliato, Palermo 2020.



Fig. 5. Il nuovo allestimento de *La Vucciria* di Renato Guttuso, Palermo, Complesso Monumentale dello Steri, UniPa (Ph. Igor Petyx).

Lenzo con la consulenza di Sergio Intorre e di chi scrive⁶. Oggi il dipinto si trova nella Sala delle Armi dello Steri, al centro della parete di fondo, in un rinnovato percorso espositivo orientato ad esaltare quel legame, riscontrato da Fabio Carapezza Guttuso, fra due simboli della città di Palermo: la Vucciria e lo Steri⁷.

Dopo prestiti e partecipazioni a mostre prestigiose come *Renato Guttuso 1912-2012*, tenutasi al Complesso del Vittoriano di Roma, e quella alla Camera dei deputati presso palazzo Montecitorio tra il 2019 e il 2020, nella sua nuova proposta allestitiva, la *Vucciria* si presenta in un ambiente immersivo, capace di favorire una fruizione suggestiva e di rendere l'esperienza coinvolgente. Viene anche esaltata la vocazione per certi versi musicale del dipinto, nel richiamo visivo al chiassoso brulichio del mercato attraverso

⁶ Con grande sensibilità l'artista scelse di devolvere l'intera somma del valore dell'opera per l'erogazione di borse di studio destinate agli studenti di Storia dell'arte, durante gli anni dell'insegnamento di Maurizio Calvesi, giunto a Palermo nel 1970. Nella vasta bibliografia sull'autore ci limitiamo a citare C. Brandi, *Guttuso*, Milano 1983; E. Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, 4 voll., Milano 1983-1989; *Renato Guttuso. Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano 2013; C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Cinisello Balsamo 2020. Per la musealizzazione della *Vucciria* mi permetto di rimandare a C. Costanzo, *Renato Guttuso e la Sicilia. Per un museo diffuso del maestro di Bagheria*, in "Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte", 10, 2021, pp. 212-229.

⁷ Si vedano almeno A. Camilleri, *La Vucciria. Renato Guttuso*, con un saggio di F. Carapezza Guttuso, Milano 2008 e A. Gerbino, *Fiori gettati al fuoco. Ipotesi per una collezione. Steri, quadreria mediterranea*, Bagheria 2014.



Fig. 6. *Studio per la Vucciria di Renato Guttuso*, fotografia, Palermo, A.F.R.A.S.

i contenuti multimediali della traccia audio con registrazioni delle “abbanniate”, voci e cantilene del mercato provenienti dagli archivi del Cricd - Centro regionale del Catalogo, e i documentari *Come nasce un'opera d'arte. Renato Guttuso* del 1975, di proprietà delle Teche Rai, e *Diario di Guttuso* di Giuseppe Tornatore del 1982.

I pannelli, inoltre, illustrano la biografia dell'artista e i contenuti dell'opera entrando nel dettaglio della sua ideazione ed esecuzione così come della sua ricezione critica e presentano una selezione di fotografie che immortalano Guttuso a Palermo, proprio presso il mercato della Vucciria, descritto come “intrigo di vicoli, di piazzette, di crocicchi, di scalinate”, e nel suo studio, dove riceveva quotidianamente cassette di frutta e verdura destinate allo studio dal vero.

La gestazione dell'opera fu accompagnata da diversi studi, esposti nel 1975 alla galleria La Tavolozza di Palermo e documentata da numerose fotografie d'epoca, di cui restano testimonianze anche presso l'AFRAS, Archivio Fotografico Regionale Arte

Siciliana, fondato da Maurizio Calvesi nel 1973 nella qualità di Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, e che conserva un cospicuo nucleo di fotografie di opere di Guttuso in corso di studio (Fig. 6)⁸.

Per concludere questa ricognizione si rende necessario fare un cenno a Manifesta, la biennale itinerante che nel 2018 ha scelto Palermo come propria sede e che, in virtù del tema di quell'edizione ispirata al pensiero di Gilles Clement, ha trovato nell'Orto Botanico dell'Università di Palermo uno snodo concettuale fondamentale⁹. Limitandomi al solo Orto Botanico è degna di menzione l'esperienza di Tiziana Cera Rosco, come prima residenza d'artista in un orto botanico europeo, che ho avuto il privilegio di curare ma anche l'intervento di Fallen Fruit nella biglietteria e l'installazione del Genio di Palermo di Domenico Pellegrino¹⁰. Tra i progetti promossi dal SiMuA si segnalano almeno *Graffiti Art in Prison*, curato da Laura Barreca, e *Crossing Borders* con la Fondazione Ghenie a cura di Alessandra Borghese, che consentono di ampliare ulteriormente la nostra prospettiva di partenza e, cioè il patrimonio dell'Ateneo con speciale attenzione al contemporaneo, a favore di una visione dell'Università che sia anche un centro di sperimentazione e insieme un osservatorio privilegiato per le arti e le ricerche contemporanee grazie a una comunità viva, animata di artisti e studiosi¹¹.

⁸ Cfr. <https://www.unipa.it/Archivio-Fotografico-Regionale-dellArte-Siciliana-AFRAS/>.

⁹ Per un approfondimento si rimanda a *Palermo Atlas. Manifesta 12 Palermo*, Humboldt Books, Milano 2018 e <https://m12.manifesta.org>.

¹⁰ C. Costanzo, *Tiziana Cera Rosco o dell'Orto Botanico di Palermo*, in *Tiziana Cera Rosco. Anthurium, Parla mio fiore, Abitare l'Orto Botanico di Palermo. Dalla residenza artistica alla mostra*, Roma 2023, pp. 39-49. Si vedano anche <https://musei.unipa.it>; <https://www.ortobotanico.unipa.it>.

¹¹ Si consultino <https://graffitiartinprison.it/gap-graffiti-art-in-prison/>; <https://www.unipa.it/Crossing-borders-popoli-in-movimento/>.

Musei universitari e Terza Missione: la Collezione d'Arte Contemporanea UNI.AR.CO dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale come spazio di relazione

IVANA BRUNO

Nel contesto contemporaneo, il dibattito critico sui musei universitari ha assunto un rilievo crescente, in relazione sia alle politiche di valorizzazione del patrimonio culturale sia alle attività di Terza Missione dell'Università¹. Questo contributo si propone di approfondire il ruolo dei musei universitari come spazi di relazione tra università e società, prendendo come caso di studio la Collezione d'Arte Contemporanea UNI.Ar.Co dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale.

Negli ultimi anni si è affermato nel panorama europeo il concetto di *University Heritage*, che comprende l'insieme del patrimonio culturale, materiale e immateriale, delle università². Si tratta non solo di musei, collezioni, archivi e biblioteche, ma anche di saperi, tradizioni, cerimonie identitarie, valori etici e strumenti educativi che incarnano la sto-

¹ La necessità di creare reti di collaborazione a livello europeo e internazionale per le collezioni universitarie è emersa già dagli anni Duemila, con la nascita di UNIVERSEUM – European Academic Heritage Network – e di UMAC – International Committee for University Museums and Collections dell'ICOM. In Italia, momenti significativi di confronto sul patrimonio culturale universitario sono rappresentati dai convegni di Genova (2014), dedicato ad arte e architettura (*Valorizzare il patrimonio culturale delle università. Focus su arte e architetture*, a cura di L. Magnani-L. Stagno, Genova 2016), Firenze (2017), incentrato sul patrimonio degli atenei (*L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, a cura di C. Giometti-D. Pegazzano, Firenze 2021), Trieste (2023), focalizzato sulla catalogazione e valorizzazione mediante le nuove tecnologie (Giornata di studio *Dal reale al virtuale: Sistemi museali a confronto*, Sala del Trono del Castello di Miramare, 2 maggio 2023) e di Cagliari e Macerata (2023), promosso dalla Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'arte - CUNSTA (*Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, a cura di P. Dragoni-R.P. Ladogana-C. Piva, Macerata 2025). Con l'avvio dell'accreditamento dei musei universitari al Sistema Museale Nazionale, il tema è stato al centro del convegno di Cosenza (2022), *Il potere dei musei: buone pratiche dai territori*, trattato al webinar *Sistemi Museali Universitari: dalla ricerca al territorio*, Giornata di studi sul processo di accreditamento al Sistema Museale Nazionale (18 novembre 2024) e, più recentemente, ripreso a Catania (2025) nel convegno *Musei universitari in evoluzione: il ruolo del Sistema Museale Nazionale tra sfide e opportunità*, tenutosi il 12-13 maggio presso l'Università di Catania.

² Sull'argomento cfr. *Arranging and rearranging: Planning university heritage for the future*, a cura di S. Talas-M. C. Lourenço, Padova 2012; *Shaping European university heritage: Past and possible futures*, a cura di L. Maison-S. Talas-R. Wittje, Trondheim 2013; *Turning inside out European university heritage: Collections, audiences, stakeholders*, a cura di M. Mouliou-S. Soubiran-S. Talas-R. Wittje, Atene 2018; *New directions for university museums*, a cura di B. King, Lanham (MD) 2023; A. Simpson, *The museums and*

ria e l'identità stessa dell'istituzione accademica. In questa prospettiva, i musei universitari non sono più soltanto luoghi di conservazione o di ricerca, né semplicemente strumenti per la didattica, ma si configurano come spazi aperti alla società, capaci di dialogare con pubblici diversi e di contribuire attivamente allo sviluppo culturale del territorio³. Fino a pochi decenni fa, questo tipo di apertura era tutt'altro che scontata. La letteratura scientifica tendeva a considerare i musei universitari quasi esclusivamente come strumenti per la formazione degli studenti e per la ricerca scientifica, mentre il rapporto con il territorio e con la cittadinanza risultava del tutto marginale, se non del tutto assente⁴.

Una prospettiva profondamente diversa si è affermata solo di recente, quando la riflessione sui musei universitari è entrata a far parte di un dibattito internazionale più ampio, che riconosce all'istituzione museale un ruolo strategico nel promuovere la conoscenza come bene condiviso e nel generare legami sociali e culturali che travalicano i confini dell'accademia⁵. Il museo universitario si configura oggi come uno spazio dinamico, capace di conciliare la propria missione educativa e scientifica con un'apertura significativa verso la comunità, incarnando pienamente la triplice vocazione dell'università: didattica, ricerca e Terza Missione.

In questa prospettiva, i musei universitari si pongono come snodi strategici per il futuro dell'università. Ne è prova il crescente riconoscimento istituzionale: l'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) li ha infatti inseriti tra gli indicatori del contributo degli atenei alla produzione, gestione e valorizzazione di beni artistici e culturali a beneficio della collettività⁶. Inoltre, nel 2021, grazie alla convenzione stipulata tra il Ministero della Cultura e la Conferenza dei Rettori delle Università Italiane (CRUI), è stato avviato il percorso per integrare i

collections of higher education, London 2023; A. Simpson, *A global view on the challenges and opportunities facing university art museums*, in *Musei e collezioni ...*, 2025, pp. 13-28.

³ M. Varotto-C. Gallanti-G. Donadelli-L. Rocca, *University heritage, museums and Third Mission: A Geographical Viewpoint on Social Engagement*, in *Turning Inside ...*, 2015, pp. 27-36.

⁴ E.W. Forbes, *The relation of the art museum to a university*, in "Proceedings of the American Association of Museums", n. 5, 1911, pp. 47-55. A.G. Ruthven, *A Naturalist in a University Museum*, Ann Arbor 1931; L.V. Coleman, *College and university museums, a message for college and university presidents*, Washington DC 1942. Cfr. anche L. Palermo, *Public art nelle università. Storia, esperienze a confronto e metodologie di valorizzazione*, Roma 2014.

⁵ F. Zanella-I. Mozzi, *Musei universitari, tra finalità istituzionali e terza missione. Valorizzazione e gestione delle collezioni quali esito della ricerca*, in *L'arte nei musei ...*, 2021, pp. 33-44. In questa direzione si pone la nuova definizione di museo approvata da ICOM nel 2022, dopo anni di discussione internazionale. Cfr. *The Museum Definition Handbook: Words Inspiring Action*, a cura di B. Brulon Soares-L. Bonilla-Merchav, Parigi 2025. Cfr. anche E. Bernard-M. L. Catoni, *Museums as Living Organisms: Temporality and Change in Museum Institutions*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 26, 2025, pp. 109-140.

⁶ ANVUR, Valutazione della Qualità della Ricerca 2020-2024, 31 Luglio 2024, pp. 41-46 (https://www.anvur.it/sites/default/files/2024-11/VQR-2020-2024-Modalita-valutazione-GEV_VdC.pdf); F.M.C. Santagati, *I musei universitari e la valutazione ANVUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 16, 2017, pp. 379-396; M. Sabatini, *L'Università per l'educazione al patrimonio culturale: tra storia, possibilità e prospettive*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", n. 25, 2022, pp. 585-602; E. Corradini-M. Sabatini, *Riflessioni dalla mappatura nazionale di collezioni e musei universitari storico-artistici e dalla Rete italiana dei Musei Universitari, in Musei e collezioni ...*, 2025, pp. 43-52.



Fig. 1. Renato Guttuso, 1964, *Uomo che legge*, acrilico e smalto su carta Fabriano intelata, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, raccolta UNI.Ar.Co., Rettorato.

musei universitari nel Sistema Museale Nazionale, in conformità agli standard di qualità definiti dal DM 113 del 2018⁷.

Dall'ultimo rilevamento della CRUI, il panorama dei musei universitari italiani comprende 242 istituzioni ufficialmente censite, delle quali soltanto nove risultano interamente dedicate all'arte contemporanea⁸. Accanto a queste realtà formalmente riconosciute, esistono numerose collezioni che, sebbene possiedano un nucleo consistente di opere, non hanno ancora intrapreso un percorso formale di musealizzazione. Tali raccolte, pur conservando la fisionomia tipica delle collezioni accademiche — spesso frammentarie — non risultano per questo prive di rilevanza culturale o di potenzialità progettuale.

Accanto a queste realtà formalmente riconosciute, esistono numerose collezioni che, sebbene possiedano un nucleo consistente di opere, non hanno ancora intrapreso un percorso formale di musealizzazione. Tali raccolte, pur conservando la fisionomia tipica delle collezioni accademiche — spesso frammentarie — non risultano per questo prive di rilevanza culturale o di potenzialità progettuale. La Collezione d'Arte Contemporanea

⁷ Decreto del Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo 21 febbraio 2018, n. 113, *Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per i Musei e i luoghi della Cultura di appartenenza pubblica e attivazione del Sistema Museale Nazionale*; E. Corradini, *Una sfida e un'opportunità per i musei universitari in Italia: essere connessi con tutti i musei e i luoghi della cultura*, in "University Museums and Collections Journal" n. 11 (1), 2019, p. 70; E. Corradini-M. Sabatini, *Riflessioni dalla mappatura nazionale di collezioni e musei universitari storico-artistici e dalla Rete italiana dei Musei Universitari*, in *Musei e collezioni ...*, 2025, pp. 43-52.

⁸ <https://www.museiuniversitari.it/>. Il rilevamento dei Musei Universitari italiani da parte della CRUI risale al 2017.



Fig. 2. Un momento del restauro dell'opera Renato Guttuso, 1964, *Uomo che legge*.

dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale – di recente identificata con l'acronimo UNI.Ar.Co. – si colloca proprio in questa zona di confine. Nonostante non sia ancora formalmente configurata come museo, essa rappresenta un modello significativo di integrazione tra le tre principali funzioni dell'università — didattica, ricerca e Terza Missione — e, fin dalla sua costituzione, si propone come spazio di relazione tra il linguaggio dell'arte contemporanea, la comunità accademica e il tessuto sociale del territorio.

La genesi e lo sviluppo della collezione sono stati già oggetto di una trattazione, condotta insieme a Luca Palermo, in occasione del convegno nazionale sui Musei Universitari svoltosi a Cagliari⁹. In quella sede sono state ricostruite le principali fasi costitutive della raccolta, analizzate le strategie di acquisizione delle opere, illustrate le progettualità didattiche maturate nel tempo e discusse le metodologie di valorizzazione del patrimonio artistico come strumento di mediazione culturale tra università e territorio.

In questo contributo si è voluto focalizzare l'attenzione su un'opera di particolare rilievo simbolico all'interno della collezione UNI.Ar.Co.: il disegno su carta intelata *Uomo che legge*, firmato e datato da Renato Guttuso nel 1964 (Fig. 1). L'analisi di quest'opera consente di evidenziare come la collezione UNI.Ar.Co. si sia sviluppata secondo una logica relazionale, orientata alla dimensione partecipativa e inclusiva tipica del museo contemporaneo, in piena coerenza con i principi ispiratori della Terza Missione universitaria.

⁹ I. Bruno-L. Palermo, *UNI.Ar.Co, la Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale*, in *Musei e collezioni ...*, 2025, pp. 319-334.



Fig. 3. Un momento del cantiere di restauro partecipato dell'opera Renato Guttuso, 1964, *Uomo che legge*.

La scelta di porre al centro della riflessione quest'opera è motivata dal suo duplice valore: essa costituisce, da un lato, il primo ingresso nella collezione, dall'altro un emblema straordinariamente eloquente del rapporto tra arte contemporanea e istituzione universitaria.

L'opera si intreccia intimamente con la storia dell'Ateneo di Cassino ma anche con il contesto culturale palermitano da cui proviene l'artista. Pur essendo fino ad ora ancora inedita, ha sin dall'inizio occupato un ruolo centrale nell'Ateneo: esposta nello studio del Rettore, prima nelle sedi di viale Marconi e successivamente nell'attuale sede, ha progressivamente acquisito una connotazione site-specific, posizionandosi simbolicamente e fisicamente alle spalle della guida istituzionale dell'università.

Il disegno fa parte di una serie di studi eseguiti da Guttuso nel 1964, alcuni dei quali sono documentati anche in riproduzione fotografica presso l'AFRAS - Archivio Fotografico Regionale dell'Arte Siciliana dell'Università di Palermo. Questi studi trovarono l'anno dopo una straordinaria sintesi plastica nella scultura *Uomo che legge il giornale* — nota anche con il titolo *L'edicola* — oggi conservata presso Villa Cattolica a Bagheria¹⁰.

Nel 2015, durante il trasferimento nella nuova sede, l'opera subì un danneggiamento: una lacerazione sulla parte destra del supporto cartaceo. L'evento segnò l'avvio di un articolato intervento di restauro, realizzato nell'ambito di una convenzione con la

¹⁰ Il bronzo di Guttuso venne esposto nella terza sala alla IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Cfr. *IX Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, Roma 1965, p. 134. Sull'opera cfr. *Renato Guttuso, L'edicola. Il restauro*, a cura di F. Carapezza Guttuso, Bagheria 2011; G. Basile, *L'edicola di Renato Guttuso*, in "Bollettino d'arte", 7^a serie, vol. 97, n. 16, 2012, pp. 155-166.



Fig. 4. Renato Guttuso, 1964, *Uomo che legge*, acrilico e smalto su carta Fabriano intelata, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, raccolta UNI.Ar.Co., Rettorato, dettaglio.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma¹¹ (Fig. 2). L'intervento, accompagnato da un programma di indagini tecnico-scientifiche di natura interdisciplinare (tra cui rilievi fotogrammetrici e analisi multispettrali), è stato concepito come un 'cantiere aperto' alla partecipazione della comunità accademica e cittadina (Fig. 3). Il progetto, significativamente denominato "UNICantiere", ha assunto il valore di un laboratorio didattico sperimentale, all'interno del quale gli studenti hanno potuto vivere un'esperienza diretta di *learning by doing*, partecipando attivamente alle fasi operative del restauro e ai momenti di approfondimento teorico e riflessione critica¹².

L'opera, eseguita con tecnica mista — acrilico e smalto su carta Fabriano intelata —, presentava, prima dell'intervento conservativo, una targhetta metallica recante il titolo *Uomo che legge*, applicata purtroppo direttamente sul supporto cartaceo. La datazione, 1964, coincide con un momento cruciale della ricerca di Guttuso: un anno in cui l'artista, figura centrale dell'arte e dell'impegno civile italiani del secondo Novecento, orienta la propria espressione verso un linguaggio più introspettivo, quello che Enrico

¹¹ Archivio UNICAS, Convenzione Quadro tra l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, prot. n. 0008372. Sull'opera e sull'intervento conservativo è in preparazione un volume dedicato.

¹² L'iniziativa si colloca nell'ambito delle attività di valorizzazione della Raccolta UNI.Ar.Co., promosse dalla Delega del Rettore per la Diffusione della Cultura e della Conoscenza. Tra gli eventi realizzati si segnalano: *UNICantiere. Restauri in corso* (6 maggio 2022, Rettorato dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale) e *Restauriamo la carta. L'«Uomo che legge» di Renato Guttuso, 1964* (17 marzo 2023), entrambi parte del ciclo "Le Unicità. L'Università di Cassino e del Lazio Meridionale incontra le città nelle città", 2022. <https://www.unicas.it/scire/eventi/le-unicitta/2022/inaugurazione-ciclo-e-primario-evento/>; <https://www.unicas.it/scire/eventi/le-unicitta/2022/restauriamo-la-cartal/>.



Fig. 5. Renato Guttuso, *L'edicola*, scultura in bronzo, Bagheria, Museo Guttuso Villa Cattolica.

Crispolti definì «realismo di matrice esistenziale»¹³. Tale svolta risuona anche nei suoi scritti coevi, in cui l'artista riflette criticamente sul rapporto tra realismo e informale.

È interessante notare che il 1964, anno in cui Renato Guttuso realizzò il disegno *Uomo che legge*, coincide con la fase di costituzione del primo nucleo dell'Ateneo di Cassino¹⁴. In quell'anno prende infatti forma l'Istituto Privato di Magistero, istituito per iniziativa dell'Associazione Nazionale Scuole Italiane, in risposta a istanze culturali e sociali provenienti dal territorio cassinate e, in particolare, dall'Abbazia di Montecassino, tradizionale centro di irradiazione del sapere e della cultura umanistica. L'istituzione universitaria vera e propria si concretizzò nel 1979, ma già dal 1967, con la

¹³ E. Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. II, Milano 1984, introduzione.

¹⁴ Sulla storia dell'Ateneo di Cassino, si rinvia a: S. Casmirri, *L'Università di Cassino (1979-1999)*, Cassino 1999.

nomina del Comitato tecnico-amministrativo presieduto dal prof. Antonio Mazzarino – figura di rilievo accademico e, non a caso, anch'egli di origini siciliane – si pongono le basi organizzative e progettuali dell'attuale Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Proprio a questo periodo iniziale sembra potersi ricondurre l'acquisizione dell'opera di Guttuso, probabilmente destinata fin dall'origine a connotare simbolicamente gli spazi istituzionali del nascente Ateneo.

La ricostruzione delle circostanze relative all'ingresso del disegno nelle collezioni universitarie è resa complessa dall'assenza, a tutt'oggi, di un archivio storico organico e sistematicamente ordinato. Tuttavia, le testimonianze dirette dei primi rettori – in particolare di Piergiorgio Parroni e Oronzo Pecere – e di alcuni membri del personale tecnico-amministrativo attivo negli anni Ottanta hanno consentito di delineare un quadro sufficientemente attendibile. È documentato con certezza che l'opera fosse già presente in Ateneo durante il rettorato di Piergiorgio Parroni (1985-1990) e che fosse collocata, sin dall'inizio, negli ambienti rappresentativi del Rettorato, dove rimase ininterrottamente esposta, salvo qualche breve interruzione dovuta a spostamenti logistici.

Un elemento di rilievo è emerso nel corso dell'intervento di restauro: sul verso dell'opera è stato rinvenuto il timbro della Galleria Toninelli Arte Moderna di Milano (Fig. 4). Romeo Toninelli, figura di spicco nel panorama del collezionismo e del mercato artistico italiano del secondo dopoguerra, aveva inaugurato una succursale romana nel 1967 e fu per molti anni il principale mercante e promotore di Renato Guttuso, curandone esposizioni personali e pubblicazioni, tra cui il volume *Immagini autobiografiche* (1971)¹⁵. Il rinvenimento del timbro ha permesso di ipotizzare che l'acquisizione dell'opera da parte dell'Ateneo sia avvenuta in occasione di una di queste mostre o comunque attraverso i canali della galleria.

Un secondo dato di interesse è rappresentato dalla filigrana del supporto cartaceo, recante la dicitura "C.M. Fabriano", riconducibile alle storiche Cartiere Miliani. Un'indagine condotta presso gli archivi Fabriano¹⁶ ha consentito di chiarire che non vi fu un rapporto diretto tra Guttuso e la cartiera marchigiana, bensì un'acquisizione mediata da un suo fornitore romano. La cornice in noce attualmente in uso, scelta dai primi rettori dell'Ateneo, è stata mantenuta durante l'intervento conservativo, in quanto parte integrante dell'allestimento originario e testimonianza materiale della storia espositiva dell'opera. Purtroppo, in quella stessa occasione, fu applicata direttamente sul supporto la targhetta metallica recante il titolo *Uomo che legge*, intervento che ha successivamente reso necessaria un'attenzione conservativa particolare.

Il soggetto dell'opera, *L'uomo che legge il giornale*, appartiene a un filone iconografico che attraversa in profondità la ricerca di Guttuso degli anni Sessanta. Come l'artista

¹⁵ *Guttuso. Immagini autobiografiche*, a cura di W. Haftmann, Milano 1971; C. Perin, *Memoria e rimozione nell'Autobiografia di Renato Guttuso, 1966-1967*, in *Renato Guttuso. Nuovi studi*, a cura di B. Tomassi, Cinisello Balsamo 2019, pp. 4-5.

¹⁶ Archivio Storico delle Cartiere Miliani Fabriano presso la Fondazione Fedrigoni di Fabriano. Si ringrazia per la consulenza e il prezioso supporto l'ingegnere Antonio Balsamo, Direttore della Cartiera del Gruppo Fedrigoni, proprietario del marchio Fabriano.



Fig. 6 Bizhan Bassiri, 1997, *Specchio Solare*, acciaio inox, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, raccolta UNI.Ar.Co., Ingegneria.

stesso ebbe a dichiarare, si trattava di una figura che lo “ossessionava”, un “personaggio della mia esistenza”¹⁷. Tale insistenza tematica, che si manifesta in numerosi disegni e studi coevi, segna un momento di riflessione in cui Guttuso — protagonista del realismo impegnato del secondo dopoguerra — si confronta con i limiti del linguaggio pittorico, avvertendo la necessità di una sintesi plastica più radicale. Da questa tensione nasce la decisione, del tutto eccezionale nella sua produzione, di affrontare la scultura come mezzo di indagine ulteriore.

Nel 1965 prende così forma *L'edicola*, l'unica scultura in bronzo realizzata dall'artista, oggi esposta al Museo Guttuso - Villa Cattolica di Bagheria (Fig. 5). Tale opera, che traduce in tridimensionalità il tema dell'uomo assorto nella lettura, rappresenta un punto di svolta nel percorso creativo di Guttuso: una riflessione sulla possibilità di coniugare l'immediatezza del gesto pittorico con la permanenza della forma plastica¹⁸. Non a caso, *L'edicola* è oggi parte del museo che custodisce non solo la memoria dell'artista, ma anche

¹⁷ R. Guttuso, *Autoritratto di pittore*, a cura di G. C. Argan, Bari 1969, p. 146; E. Crispolti, *Guttuso. Catalogo ragionato dell'opera dipinta 1931–1986*, vol. II (1956–1969), Milano 1987, pp. 320–325. Crispolti dedica ampio spazio ai cicli pittorici degli anni Sessanta, sottolineando come la figura dell'uomo che legge diventi un motivo simbolico della riflessione di Guttuso sulla condizione dell'intellettuale contemporaneo, tra impegno politico e solitudine quotidiana, in particolare commentando opere come *L'uomo che legge il giornale* (196061) e *L'uomo che legge* (1962).

¹⁸ Vedi nota 10.

la sua stessa tomba — opera di Giacomo Manzù — suggellando un dialogo simbolico tra due maestri della rappresentazione del quotidiano e dell'impegno civile¹⁹.

Tra gli studi preparatori della serie, il disegno conservato presso l'Università di Cassino e del Lazio Meridionale si distingue per il suo alto grado di astrazione formale e concettuale. Il segno rapido e sintetico, quasi calligrafico, dissolve la figura in una vibrazione di linee e campiture che rinviano più a una presenza mentale che a un corpo reale. Solo un'analisi comparata con la produzione coeva consente di riconoscere, in filigrana, il profilo dell'uomo intento nella lettura, sospeso tra figurazione e pensiero.

La figura del lettore — che la testimonianza di Fabio Carapezza Guttuso descrive come parte integrante della quotidianità dell'artista («La lettura dei giornali apriva la giornata di Renato Guttuso [...] Commentava ad alta voce, si infervorava, conservava le pagine più importanti»²⁰) — assume, in questa prospettiva, una dimensione autobiografica ma anche paradigmatica. Essa diviene emblema dell'intellettuale moderno, colto nel momento in cui si confronta con la realtà sociale e politica attraverso la mediazione della parola stampata. In opere come *Mattino nello studio* (1961) si ritrova la stessa tensione fra osservazione e partecipazione, fra interiorità e impegno civile, che caratterizza l'intera poetica di Guttuso e che Enrico Crispolti definì un "realismo di matrice esistenziale"²¹.

E ancora, considerata da una prospettiva museologica, *L'uomo che legge* si offre come un potente dispositivo interpretativo: la figura del lettore diviene metafora del processo conoscitivo stesso, dell'uomo che, attraverso l'atto della lettura, trasforma l'informazione in sapere e il sapere in cultura condivisa. Tale dinamica riflette emblematicamente la missione formativa e sociale dell'università, intesa — nella prospettiva della *Third Mission* — come luogo di mediazione tra produzione scientifica e partecipazione civile. In questa chiave, l'opera acquisisce per l'Ateneo di Cassino un valore fondativo e simbolico. *L'uomo che legge* incarna l'idea di una comunità universitaria che apprende, riflette e trasmette, restituendo alla figura del rettore — e, più in generale, dell'intellettuale pubblico — il ruolo di garante della diffusione del sapere come bene comune. Non sorprende, dunque, che l'opera sia stata sin dall'inizio collocata nel cuore dell'istituzione, all'interno del Rettorato: non come semplice elemento d'arredo, ma come segno identitario di una vocazione culturale.

A partire da quest'opera, la collezione UNI.Ar.Co. si è sviluppata secondo una logica relazionale, attenta alla dimensione partecipativa e inclusiva del museo contemporaneo, in linea con i principi della Terza Missione. Il primo nucleo della collezione — quello che ne rappresenta l'ossatura portante — si è costituito tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila, in parallelo con un più ampio processo di rinnovamento architettonico e identitario dell'Ateneo²². In questa fase, diversi artisti italiani e

¹⁹ M. Calvesi-D. Lo Cascio Favatella, *Museo Guttuso di Bagheria*, Palermo 1992.

²⁰ F. Carapezza Guttuso, *Renato Guttuso. Un diario per immagini*, in *Renato Guttuso. Opere 1931-1986*, a cura di F. Carapezza Guttuso-G. Famà, Milano 2008, p. 25.

²¹ E. Crispolti, *Guttuso...*, Roma 1974, p. 46.

²² Le opere, presentate in *Museo Facile. Medioevo/Contemporaneo*, a cura di I. Bruno-G. Orofino, Cassino 2017, pp. 75-83, sono analizzate in *Luoghi del Contemporaneo a Cassino. Arte Condivisa 1971-2017*, a

internazionali furono invitati a realizzare opere site-specific destinate agli spazi universitari. Tra i primi interventi si ricordano le opere che accolgono i visitatori all'ingresso dell'edificio di Ingegneria: *Attraversare. Scala Celeste* (1999) di Renato Ranaldi, un'installazione sospesa all'interno di un volume concavo semicilindrico, che riflette sul tema dell'equilibrio instabile come metafora esistenziale; *Senza titolo* (1999) di Vittorio Messina, una ringhiera in ferro che ricalca gli elementi architettonici del contesto, proponendo una riflessione poetica sulla soglia e sul limite.

A queste si aggiungono *Four Pillars* (1999) di Sol LeWitt, una scultura in mattoni di cemento a forma di pettine, parte del ciclo *Columns*, oggi collocata nell'area verde dello stesso edificio di Ingegneria, e *Senza titolo* (1998) di Klaus MÜNCH, tre semisfere in oro, argento e porpora collocate su una parete del secondo piano del Rettorato.

Negli anni successivi, il progetto si è ampliato con altre opere che hanno progressivamente definito la fisionomia della raccolta: *Specchio solare* (1997) di Bizhan Bassiri, in acciaio inox, sulla facciata principale dell'edificio di Ingegneria (Fig. 6); *E non sarà mai meno che esserci* (2001), scultura di Antonio Gatto collocata nel cortile anteriore dell'edificio; *Orión* (2000) di Cristina Pizarro, oggi esposta nell'atrio d'ingresso della Palazzina degli Studi del Campus Folcara.

La distribuzione di queste opere negli spazi del Campus ha suggerito al critico Bruno Corà l'idea di un "parco urbano di sculture", il primo nel centro-sud Italia, concepito come luogo di esperienza estetica e formativa²³. Sebbene non tutte le opere previste siano state effettivamente realizzate, due importanti installazioni hanno visto la luce: *Tre sfere* (2006) di Eliseo Mattiacci, situata nel parcheggio esterno del Campus Folcara; *Senza titolo (Il pozzo)* di Jannis Kounellis, inaugurata nel 2006 all'ingresso della Palazzina degli Studi.

La peculiarità di UNI.Ar.Co risiede dunque nella sua natura di collezione diffusa, composta prevalentemente da opere site-specific, concepite in dialogo con l'architettura e la funzione degli spazi universitari e all'interno del contesto urbano della città di Cassino rappresentando così anche un esempio pienamente compiuto di *public art*. Da un lato, questa scelta ha consentito agli artisti di intervenire in contesti fortemente caratterizzati, trasformando gli ambienti in luoghi di riflessione e attraversamento simbolico; dall'altro, ha permesso all'Ateneo di utilizzare l'arte come strumento privilegiato di rafforzamento dell'identità collettiva e di riqualificazione del territorio, capace di restituire forma e visibilità all'unicità del territorio.

In questa prospettiva UNI.Ar.Co si configura come un laboratorio permanente, impegnato in attività progettate per favorire sia la formazione degli studenti, sia la diffusione della conoscenza in ambito extra-accademico. Le opere, autentici "inciampi visivi" — così come la letteratura ha spesso definito le opere d'arte contemporanea inserite negli spazi pubblici, capaci di stimolare uno sguardo nuovo e inedito verso l'ambiente quotidiano — diventano parte integrante del paesaggio universitario, generando nuove modalità di apprendimento informale e favorendo pratiche di fruizione quotidiana del

cura di C. Toschi, Cassino 2017.

²³ *Arte contemporanea a Cassino. La collezione dell'Associazione Longo e la raccolta dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*, a cura di B. Cora, Cassino 2012.

patrimonio artistico. Questa funzione didattico-relazionale si traduce anche in iniziative di *public engagement* che promuovono la partecipazione della cittadinanza: tra le più significative, *Itinerario nei luoghi del Contemporaneo a Cassino. Da Sol LeWitt a Mimmo Paladino* (2017)²⁴, il progetto di accessibilità culturale *Museo Facile* per “I Luoghi del Contemporaneo” e il ciclo di visite guidate *A tu per tu con UNI.Ar.Co*, attivo dal 2022²⁵.

Parallelamente, l’Ateneo ha riconvertito l’ampio atrio del Rettorato in spazio espositivo dedicato all’arte contemporanea, con mostre temporanee a cadenza trimestrale che coinvolgono artisti emergenti e realtà del territorio²⁶. Questo processo di apertura riflette una volontà di superare la distinzione tra museo e università, restituendo all’arte una funzione civica e formativa.

In tale quadro si colloca anche il percorso di musealizzazione della raccolta, in linea con le linee guida della CRUI e con gli standard del Sistema Museale Nazionale. L’obiettivo è duplice: da un lato, rafforzare il legame con il territorio attraverso l’ampliamento del progetto di un museo diffuso di arte contemporanea nel Lazio meridionale, progetto che coinvolge istituzioni quali il CAMUSAC Cassino Museo Arte Contemporanea, il Museo dell’Accademia di Belle Arti di Frosinone, la Fondazione Mastroianni, la collezione di Montecassino e altre raccolte d’arte contemporanea locali; dall’altro, come testimonia il progetto *University Collections of Contemporary Art: Methodologies, Digitization, and Planning for University and Territory*, di cui l’Università di Cassino è capofila, contribuire alla costruzione di una rete nazionale delle collezioni universitarie dedicate all’arte contemporanea.

²⁴ *Itinerario nei luoghi del Contemporaneo a Cassino. Da Sol LeWitt a Mimmo Paladino* è un progetto del 2017, sostenuto dalla Regione Lazio e realizzato con il CAMUSAC. L’iniziativa ha animato la città con due giornate di eventi culturali e ha dato origine a un museo diffuso dedicato all’arte contemporanea, dotato di strumenti innovativi di comunicazione e accessibilità sviluppati nell’ambito del progetto “Museo Facile”, per garantire fruizione inclusiva a tutti, con particolare attenzione a giovani, comunità straniere e persone con disabilità.

²⁵ Il ciclo di appuntamenti *A tu per tu con UNI.Ar.Co*, che si svolge con cadenza regolare dal 2022, ha saputo trasformare le visite guidate in un’esperienza narrativa e immersiva. Grazie all’uso dello storytelling, il programma coinvolge attivamente il pubblico, valorizzando la collezione attraverso un approccio partecipativo.

²⁶ A partire dal 2022, dopo la rassegna *Installazioni d’artista* (opere di Giulia Apice, Riccardo Bernardi, Antonio Limonciello, Silvia Sbardella e Anna Maria Tanzi) presso il Polo didattico di Frosinone (10 novembre 2022 – 28 febbraio 2023), nell’atrio del Rettorato sono state allestite le seguenti mostre: *Carte d’artista* (opere di Giampaolo Cataudella, Raffaele D’Aquanno, Mario De Luca, Danilo Salvucci, Giovanni Vacca), Cassino, 2 marzo – 2 aprile 2023; *θνητῶν (mortali)*, personale di Giampaolo Cataudella, Cassino, 23 maggio – 23 luglio 2023; *Sogno, Segno, Colore*, personale di Danilo Salvucci, Cassino, 29 novembre 2023 – 29 gennaio 2024; *Sospesi*, mostra personale di Mario De Luca, Cassino, 15 aprile – 30 maggio 2024; *Scriptorium. Macchine e voci dello spirito*, personale di Antonio Poce, Cassino, 7 ottobre – 7 novembre 2024; *Miti & Metafore*, personale di Normanno Soscia, Cassino, 10 gennaio – 10 febbraio 2025; *Trame di tempo tra Oriente ed Occidente* (opere di Zhao Jun, Liu Ke, Fausto Roma), Cassino, 18 febbraio – 18 marzo 2025; *Anticamera*, personale di Giovanni Timpani, Cassino, 16 maggio – 16 giugno 2025.

Universitat de València: eredità artistica e diritti culturali nel trasferimento della conoscenza attraverso la creatività e l'arte contemporanea

ESTER ALBA PAGÁN

Il Centre Cultural La Nau: il cuore della cultura universitaria a Valencia

L'Universitat de València è una delle istituzioni accademiche più antiche ed emblematiche della Spagna, la cui storia riflette lo sviluppo intellettuale, scientifico e culturale della città e del Regno di Valencia dalla fine del XV secolo ai giorni nostri. Originariamente costruito come unico spazio didattico dell'università, l'edificio de La Nau ha ospitato le facoltà di Medicina, Giurisprudenza e Arti. La sua struttura riflette gli stili gotico, rinascimentale e neoclassico, con elementi di spicco come il chiostro rinascimentale, costruito nel XVII secolo. La Nau non è stato solo il centro del sapere a Valencia ma ha anche accolto illustri figure europee, come l'umanista Joan Lluís Vives, e attualmente è un punto di riferimento culturale e accademico, che ospita la Biblioteca Storica, mostre ed eventi culturali, ed è un simbolo del patrimonio educativo europeo¹.

Dalla celebrazione del suo V Centenario, l'edificio storico si è trasformato in un centro culturale che non solo custodisce i beni culturali storico-artistici dell'università, ma che, attraverso la sua programmazione culturale ed espositiva, ha mostrato l'interesse di connettere la cultura universitaria, attraverso il patrimonio culturale, con l'arte e la creatività contemporanee². Il Centre Cultural La Nau dell'Universitat de València è, infatti, uno spazio emblematico dedicato alla promozione della cultura e del sapere. Situato nello storico edificio de La Nau, esso offre un'ampia programmazione che comprende mostre d'arte, conferenze, concerti e rappresentazioni teatrali e di danza. Inoltre, organizza dibattiti e seminari su temi contemporanei, collegando la tradizione accademica alle sfide attuali con particolare attenzione ai temi legati all'Europa ed è connesso alle espressioni della cultura creativa contemporanea (arti visive, fumetto, cinema, design, arti sceniche, poesia e letteratura, dibattiti, ecc.).

¹ D. Benito Goerlich, *Sapientia aedificavit: una biografia del estudi general de la Universitat de València*, Valencia 1999.

² *Cinc segles i un dia*. Universitat de València, ed. S. Albiñana, Valencia 2000.



Fig. 1. Facciata del Centre Cultural La Nau. sede storica dell'Università di València.

Oltre alla Biblioteca Storica La Nau accoglie diverse sale per mostre temporanee, consolidandosi come punto di riferimento nella vita culturale valenciana, con una vocazione internazionale. Le sue attività sono rivolte sia alla comunità universitaria sia al pubblico in generale, promuovendo l'accesso alla cultura e il dialogo interdisciplinare (Fig. 1). Tra gli altri spazi culturali ospitati nell'edificio, insieme alle aule destinate alla formazione, spiccano il chiostro, il paraninfo, la cappella della Sapienza e le sale espositive (Academia, Estudi General, Martínez Guerricabeitia, Oberta, de Bigues e Sala Thesaurus), l'Aula Magna e la sala teatrale Matilde Salvador. In quanto edificio storico, conserva un'ingente collezione di beni culturali di diversa natura, che custodisce nei propri depositi ed espone nelle sale permanenti. Di particolare rilievo sono le collezioni artistiche, soprattutto di arte contemporanea (collezione Martínez Guerricabeitia, design valenciano³ e fondi d'arte contemporanea dell'università). Dispone di laboratori di restauro e, attraverso le sue aree di programmazione (dibattiti, arte, design, fumetto, cinema, arti sceniche, memoria storica, letteratura, poesia, gastronomia), valorizza e diffonde il suo patrimonio culturale e scientifico e il sapere universitario e promuove al contempo la creatività contemporanea. Frutto della sinergia dell'Universitat con la società, oggi La Nau, come centro culturale uni-

³ V. Plá Vivas, *Diseño gráfico y políticas de difusión cultural: los carteles del Arxiu Valencià del Disseny (Archivo Valenciano del Diseño)*, in "Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas", 14 (2023), pp. 183-197.

versitario, è diventata il punto di incontro tra i cittadini e l'istituzione attraverso la cultura quale elemento principale e dinamico delle società contemporanee⁴.

Si segnalano anche altre collezioni universitarie, come il Jardí Botànic, con le sue due sale espositive, il Museu d'Història Natural⁵ e la Biblioteca Storica, con la sala espositiva *Duca di Calabria* dedicata ai fondi bibliografici⁶, la sala espositiva del Collegio Maggiore Rector Peset, dedicata agli attivismi sociali, che offre uno spazio di riflessione, documentazione e promozione delle iniziative culturali e civiche della comunità universitaria, oppure le collezioni museografiche permanenti dedicate alla Storia della Scuola e all'Aula della II Repubblica del Campus di Ontinyent, le collezioni dell'Osservatorio Astronomico, le collezioni TIC o le Collezioni Storico-Scientifiche, ospitate con il loro museo e sala espositiva nel Palacio de Cerveró, e le collezioni di Medicina. Questi spazi fanno parte di un ecosistema culturale e scientifico il cui obiettivo è valorizzare il patrimonio universitario e promuovere una cultura orientata ai diritti culturali e alla democrazia della conoscenza in una doppia direzione che sia rivolta alla comunità universitaria, in particolare agli studenti, e alla società nel suo insieme.

L'arte contemporanea è presente in tutti i campus dell'Università, in particolare attraverso i murales realizzati per le nuove facoltà costruite negli anni Sessanta e Settanta negli edifici progettati dall'architetto Fernando Moreno Barberá⁷. Nel corso del tempo, diverse sculture e altre opere hanno contribuito a rendere più accoglienti e vivibili i diversi campus universitari, Blasco Ibáñez, Tarongers, Burjassot e Ontinyent. Questo patrimonio artistico si è progressivamente arricchito grazie alle prime donazioni e acquisizioni, che hanno dato origine a una collezione d'arte contemporanea eterogenea. La collezione ebbe inizio con le donazioni degli artisti che esposero nella Sala Espositiva inaugurata, dopo l'ottenimento dell'autonomia universitaria nel 1985, nell'edificio storico dell'Ateneo. Il fondo si compone inoltre di acquisizioni effettuate con l'obiettivo di completare le gallerie di ritratti istituzionali, abbellire i campus con opere scultoree e murali di forte impatto sociale, nonché di acquistare opere, principalmente grafiche, destinate alla decorazione delle facoltà.

Tra i fondi artistici più significativi spicca la Collezione Martínez Guerricabeitia / Carmen Merchante, una delle raccolte d'arte contemporanea più rilevanti presenti in un'università pubblica spagnola⁸. Fondata da Jesús Martínez Guerricabeitia e da sua moglie Carmen García Merchante, la collezione nasce dal profondo convincimento che l'arte debba fungere da strumento di coscienza civile, testimonianza storica e critica politica. Nel 1999, i fondatori donarono alla Universitat de València la loro raccolta di oltre quattrocento opere, comprendente dipinti, disegni, serigrafie, incisioni e litografie, configurando così un patrimonio unico per la sua coerenza tematica e la sua dimen-

⁴ *Els tresors de la Universitat de València 1499-1999. Edició del quingentenari*, ed. D. Benito Goerlich, València 1999.

⁵ A. García Forner et al., *El nuevo Museo de la Universitat de València d'Història Natural (MUVHN)*, in "Isurus", 2019, 12, pp. 28-45.

⁶ Somni : Col.lecció digital de fons històric [2/4/2025]

⁷ *Fernando Moreno Barberá: un arquitecto para la universidad*, ed. A. Vasileva Ivanova, València 2015.

⁸ J. Martín Martínez, *La donació Martínez Guerricabeitia: Catàleg raonat*, València 2002.

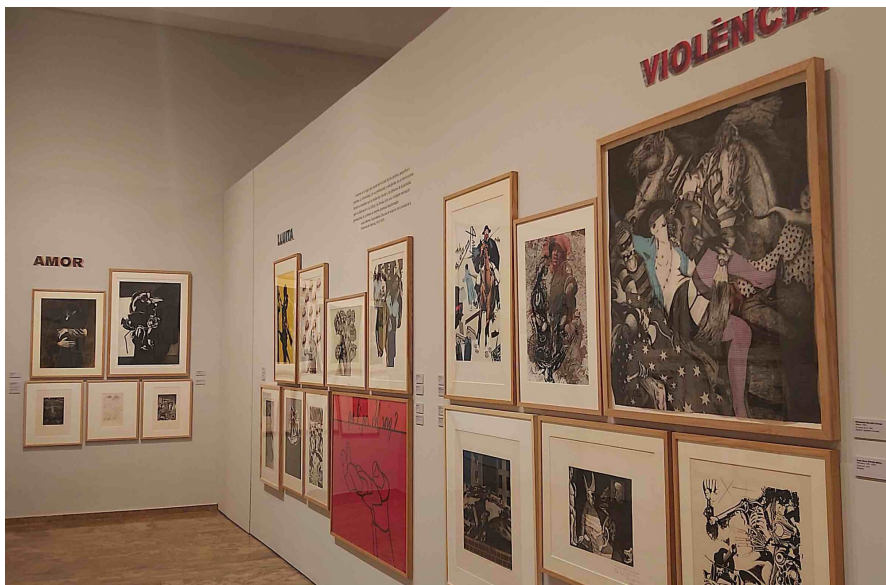


Fig. 2. Mostra *Stampe in transizione* (a cura del prof. Felipe Jerez) con le opere di arte grafica della collezione Martínez Guerricabeitia-Merchante, 2023.

sione etico-politica. Il nucleo della collezione è costituito da opere di artisti che, tra gli anni Sessanta e Ottanta, hanno dato voce a una figurazione critica e realista, spesso in aperta opposizione al regime franchista o impegnata nella riflessione sulla transizione democratica. Vi figurano, tra gli altri, Anzo, Arroyo, Canogar, Equipo Crónica, Genovés, Artur Heras, Carmen Calvo, Rafael Canogar, Wolf Vostell e Manuel Valdés, autori che coniugano linguaggio plastico e contenuto sociale, memoria e denuncia (Fig. 2).

Il carattere distintivo di questa collezione risiede nel suo impegno politico e civile: l'arte è concepita come spazio di resistenza simbolica, riflessione critica e costruzione della memoria storica. Le opere documentano i conflitti, le speranze e le contraddizioni di un'epoca segnata dalla censura e dalla lotta per la libertà e restituiscono una testimonianza visiva della cultura democratica spagnola in formazione⁹.

Il programma di donazioni e acquisizioni della Universitat de València, concepito secondo la logica delle buone pratiche nell'arte contemporanea, è stato recentemente potenziato con la creazione del Programma di Acquisizioni "Collezioni delle Università Pubbliche Valenciane e Fundación Cañada Blanch". Questa iniziativa ha rafforzato la cooperazione tra la UV, la UPV e la Fondazione Cañada Blanch, consentendo di ampliare e diversificare il patrimonio artistico contemporaneo delle università pubbliche, garantendo al contempo criteri di qualità, rilevanza sociale e accessibilità culturale. Il

⁹ Col·lecció Martínez Guerricabeitia [24/06/2025]

programma integra acquisizioni favorendo la costruzione di collezioni coerenti con le missioni educative e civiche dell'università e promuovendo la partecipazione attiva della comunità accademica nella selezione e valorizzazione delle opere. Ogni edizione prevede la selezione e l'acquisizione di opere provenienti da gallerie aderenti a LAVAC (l'Associazione delle Gallerie d'Arte Contemporanea della Comunità Valenciana), consolidando un ecosistema di collaborazione tra università, fondazioni e tessuto artistico locale.

Attivare la cultura: la diffusione della cultura artistica nei campus universitari

L'Universitat de València fonda la propria identità sui valori della conoscenza, dell'eccellenza accademica, della trasmissione culturale e dell'impegno sociale, concependo la cultura universitaria come spazio vivo di formazione integrale, in cui pensiero critico, creatività, memoria storica e partecipazione civica si intrecciano con la didattica e la ricerca scientifica, e risuona con le riflessioni di García Garrido e Esteban & Martínez¹⁰ sull'importanza di preservare la missione universitaria integrale, che armonizza eccellenza scientifica, responsabilità sociale e valori culturali. In questo contesto, iniziative come il programma Activa Cultura rappresentano un modello strategico per valorizzare la partecipazione attiva degli studenti, ponendoli come protagonisti dei progetti culturali universitari e promuovendo un dialogo costante tra arte, scienza e comunità accademica. Attraverso mostre, laboratori, festival e programmi di scambio, Activa Cultura favorisce il trasferimento dei saperi, la diffusione del patrimonio culturale e la costruzione di reti di partecipazione, consolidando l'università come istituzione aperta, inclusiva e impegnata socialmente, in grado di armonizzare innovazione, formazione integrale e responsabilità civica¹¹.

Activa Cultura è un'iniziativa educativa che promuove la creazione contemporanea tra i giovani universitari, includendo progetti espositivi, scenici, musicali e audiovisivi. Esso offre una piattaforma in cui gli studenti possono esprimere le proprie idee e proposte culturali e favorisce uno spazio dinamico e aperto agli interessi della comunità universitaria. Inoltre, Activa Música e Activa Fest sono due iniziative promosse dall'Universitat de València, che integrano l'iniziativa Activa Cultura, offrendo alla comunità universitaria spazi dedicati alla creazione e alla diffusione di progetti artistici e culturali (Fig. 3). Activa Música è un bando rivolto ai membri attivi dell'Universitat de València - studenti di laurea, master o dottorato, personale docente e ricercatore, personale amministrativo e tecnico e membri delle fondazioni universitarie - finalizzato a promuovere la visibilità delle pratiche musicali e della creatività all'interno della comunità accademica. Activa Fest è un bando destinato a collettivi, associazioni o individui legati all'Universitat de València interessati all'organizzazione di festival culturali o artistici. L'obiettivo principale

¹⁰ F. Esteban-M. Martínez, *¿Son universidades todas las universidades? La universidad como comunidad ética*, in "Bordón. Revista de Pedagogía", 64 (3), 2012, pp. 77-92; J.L. García Garrido, *Futuro de la universidad o universidad del futuro*, in "Revista Fuentes", 9, 2009, pp. 9-25.

¹¹ B. Tubillejas, *Cultura en la universidad: del asiento al escenario. Universidad, Una conversación pública sobre la universidad*, in "Universidad", 2025: (www.universidad.es: 3/08/2025).



Fig. 3. Mostra *Lo straordinario nel quotidiano: lo sguardo del fotografo “passeggiatore”* (a cura della studentessa Natalia Polo), presso lo Spazio Vives (Casa dello Studente), dedicata all’opera del fotoreporter Jesús Císcar. Progetto vincitore del concorso Activa Cultura 2025.

è promuovere attività che stimolino la creatività e la riflessione critica attraverso l’arte, utilizzando gli spazi universitari come piattaforme dinamiche e aperte. Queste convocazioni sono complementari a quelle già esistenti dei gruppi culturali propri formati da studenti: arti sceniche (gruppo *Assaig*, *Escena Erasmus*, gruppo di danza), Orchestra Filarmonica, *Orfeón Universitario*, *Colla de Dolçaina i Tabalet*, ecc. Queste iniziative riflettono l’impegno dell’Universitat de València nella promozione della cultura e dell’arte, offrendo alla comunità accademica l’opportunità di esprimere e condividere le proprie proposte creative in un contesto universitario strutturato e interdisciplinare. Esse rappresentano esempi significativi di politiche culturali universitarie che mirano a consolidare i valori europei di creatività, partecipazione e inclusione nella formazione dei giovani cittadini¹².

Insieme alla ricca programmazione di esposizioni e attività culturali della Universitat de València, l’Escola Europea de Pensament Lluís Vives, Nau Social e l’Observatorio Cultural costituiscono un sistema integrato di interventi volto a promuovere la partecipazione civica, l’inclusione sociale e la riflessione critica. L’Escola stimola il dialogo interdisciplinare su temi contemporanei e offre spazi aperti e partecipativi per il confronto intellettuale della comunità universitaria, mentre Nau Social favorisce l’inclusione di

¹² J. Cañete Ochoa, *La cultura en la universidad: una conversación pendiente*, in “Universidad”, 2018. Una conversación pública sobre la universidad (www.universidad.es: 3/04/2025).

persone a rischio di esclusione attraverso attività culturali e educative. Parallelamente, l'Observatorio Cultural monitora gusti e pratiche culturali, partecipa attivamente ai dibattiti sulla cultura contemporanea e orienta le politiche universitarie, consolidando la cultura come componente essenziale della formazione integrale e della costruzione di cittadini critici, consapevoli e attivamente partecipi¹³.

Tra i nuovi progetti volti a rendere dinamica la cultura nei campus universitari, spicca la realizzazione della nuova serie di pitture murali che evocano i valori fondativi dell'Università di Valencia in occasione del 525° anniversario della sua fondazione. Questo nuovo progetto si propone di ripatrimonializzare i nuovi edifici universitari, costruiti a partire dagli anni Ottanta secondo modelli di architettura funzionale universitaria - spazi spesso percepiti come *non-luoghi* - nei quali i nuovi murales mirano, da un lato, a rendere gli ambienti universitari più abitabili e vissuti e, dall'altro, ad avvicinare l'arte all'intera comunità accademica. In particolare, il progetto intende coinvolgere gli studenti universitari di tutte le aree disciplinari, indipendentemente dai rispettivi ambiti di studio, e favorire un incontro diretto e quotidiano con la creazione artistica contemporanea, rafforzando il legame tra arte, architettura e comunità accademica¹⁴. L'iniziativa si inserisce in una tradizione già presente in diverse facoltà, con precedenti emblematici come i murales di Javier Clavo, Joaquín Michavila, Marina Iglesias, Paula Bonet e Paco Roca, e mira a consolidare e aggiornare questa linea artistica. Un gruppo di artisti contemporanei, tra cui Chema López, Ernesto Casero, Moisés Mahiques, Ana Peñas, Cachetejack, Calo Carratalà, Julieta e Olivares, realizzerà nuove opere site-specific capaci di dialogare con i valori fondanti dell'università e le caratteristiche architettoniche degli spazi¹⁵. Tutti i processi creativi sono documentati e accompagnati da testi critici, con l'obiettivo di arricchire il fondo patrimoniale di pitture murali dell'Università di Valencia. Attraverso questa iniziativa, l'Università di Valencia non solo riafferma il proprio impegno verso la creazione e la diffusione dell'arte contemporanea, ma promuove anche una riflessione sulla funzione culturale e sociale degli spazi accademici, intesi come luoghi di memoria, conoscenza e partecipazione collettiva (Fig. 4).

Questa moltiplicazione delle esperienze culturali nei campus universitari si è intensificata con il programma Cultura als Campus, che mira a decentralizzare l'offerta culturale e artistica dell'Universitat de València, rendendola accessibile a tutta la comunità accademica. Tradizionalmente, infatti, le esposizioni artistiche erano concentrate negli spazi espositivi situati nel centro storico della città di Valencia - le cinque sale del Centre Cultural La Nau, del Palau de Cerveró, del Col·legi Major Rector Peset e del Jardí Botànic -, luoghi di grande prestigio storico e simbolico ma distanti dagli attuali campus universitari. Le esposizioni promosse dalla Universitat de València si configurano come strumenti multidimensionali di mostra ed espressione culturale universitaria, capaci di riflettere e promuovere i valori fondativi di un'istituzione pubblica impegnata

¹³ D. Bok, *Beyond the ivory tower: social responsibility of the modern university*, Cambridge 1982.

¹⁴ Programa específic Murales 525 UV: Els valors de la Universitat [23/05/2025]

¹⁵ Presentació Cultura als Campus [23/05/2025]

nel sociale e nella diffusione della conoscenza¹⁶. Le mostre si distinguono per la loro attenzione al patrimonio scientifico e culturale dell'ateneo, con lo scopo di favorire la promozione del pensiero critico, il rispetto per la diversità ideologica e culturale e il recupero e la valorizzazione della cultura locale. Le esposizioni fungono inoltre da piattaforma per la diffusione e il sostegno della creatività contemporanea, con particolare attenzione alla produzione artistica femminile e al coinvolgimento degli artisti locali. Un altro aspetto centrale riguarda la funzione sociale e civile dell'arte: le mostre si propongono di denunciare le disuguaglianze e l'esclusione sociale, promuovendo riflessioni su temi etici e ambientali, inclusa la sostenibilità e la tutela dell'ambiente naturale. Inoltre, attraverso la progettazione partecipativa e la collaborazione con diverse comunità accademiche e culturali, le esposizioni favoriscono la costruzione di reti di partecipazione, contribuendo a consolidare il ruolo dell'università come spazio pubblico aperto, inclusivo e impegnato. In sintesi, le esposizioni della Universitat de València non si limitano a mostrare opere artistiche o oggetti scientifici¹⁷: esse costituiscono strumenti di educazione, consapevolezza sociale e dialogo culturale, promuovendo l'integrazione tra creatività, conoscenza e impegno civico, e consolidando la funzione pubblica e sociale dell'istituzione universitaria¹⁸.

Con l'avvio del programma Cultura als Campus, l'università ha avviato un processo di decentramento e democratizzazione della cultura visiva, favorendo la creazione di nuovi spazi espositivi e interventi artistici direttamente all'interno dei campus di Blasco Ibáñez, Tarongers, Burjassot e Ontinyent. L'arte contemporanea entra così a far parte della vita quotidiana universitaria, promuovendo un dialogo diretto tra la creazione artistica, la ricerca e la formazione. Non solo all'interno delle singole facoltà, ma anche sfruttando gli spazi delle biblioteche universitarie, non soltanto sale di lettura e luoghi di prestito librario, ma spazi culturali aperti alla comunità universitaria. Questi ambienti, tradizionalmente destinati allo studio silenzioso, diventano ora luoghi di incontro tra sapere e creazione artistica, innescando nuove forme di fruizione estetica e partecipazione culturale. Questo approccio itinerante delle esposizioni nei diversi campus universitari comprende anche le sedi formative che l'università, in collaborazione con oltre venti comuni del territorio, ha dislocato sul territorio regionale. Sono spazi concepiti come strumenti per la formazione dei cittadini secondo una logica di trasferimento della conoscenza, apprendimento lungo tutto l'arco della vita e pari opportunità (Fig. 5).

L'iniziativa si basa sulla trasmissione dei valori fondamentali che costituiscono il concetto di cultura universitaria, integrando dimensioni educative, civiche e culturali. In tal modo, le esposizioni non solo arricchiscono l'offerta artistica dei campus, ma

¹⁶ D. Fancourt-S. Finn, *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*, in *World Health Organization. Regional Office for Europe*, 2019: <https://iris.who.int/handle/10665/329834>.

¹⁷ M. Murray, *The role of the arts in education*, Abingdon 2020.

¹⁸ *Universities and the public sphere: Knowledge creation and state building in the era of globalization*, eds. B. Pusser-K. Kempner-S. Marginson-I. Ordorika, New York 2012; E. Winner, T. Goldstein-S. Vincent-Lancrin, *Art for art's sake? The impact of arts education*, Paris 2013.



Fig. 4. Progetto di murales *I valori dell'Università per la ri-patrimonializzazione degli spazi universitari* (facoltà e biblioteche) in occasione del 525° anniversario dell'Universitat de València, in part. Ernesto Casero, *Plantes perdudes*, Campus Burjassot (ERNESTO CASERO: *Plantes perdudes*, 2025).

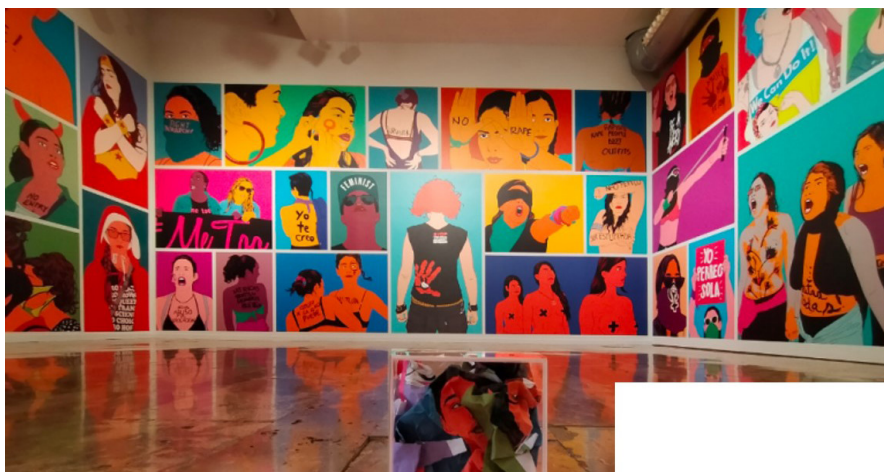


Fig. 5. Programma Cultura al Campus, in part. Mostra di María Acha-Kutschner, *INDIGNADES. NO HI HA PLANETA*, nella Sala delle Esposizioni Manuela Ballester della Facoltà di Scienze Sociali (Campus di Tarongers).

diventano parte di un processo educativo diffuso e partecipativo, che mira a rafforzare il legame tra università, territorio e comunità¹⁹.

Questa iniziativa contribuisce a rafforzare le attività regolari del Programma Art Públic, che si svolge annualmente nei campus di Burjassot e Blasco Ibáñez per circa un mese. L'edizione più recente, la XXVIII Mostra Art Públic della Universitat de València (2015)²⁰, conferma il consolidamento di questa proposta come programma e bando pubblico rivolto agli artisti contemporanei. Organizzata dalla Delegació d'Estudiants e dal Servei d'Informació i Dinamització d'Estudiants (SeDI), con la collaborazione del Vicerectorat de Cultura i Societat, l'iniziativa mira a dinamizzare gli spazi universitari attraverso interventi artistici effimeri e site-specific, favorendo la riflessione critica e il dialogo tra arte contemporanea e comunità accademica (Fig. 6).

Il bando è rivolto ad artisti visivi di tutte le età, interessati a esplorare non solo la relazione tra arte e conoscenza scientifica, ma anche il dialogo tra l'arte e le collezioni dei diversi musei e biblioteche universitarie. In questo modo, il programma consolida il suo carattere pubblico rafforzando la funzione sociale e culturale della Universitat de València come spazio di creatività, partecipazione e impegno civico.

Negli ultimi anni, la Universitat de València ha promosso il programma Residir en la Investigación, un'iniziativa volta a rafforzare l'integrazione tra arte contemporanea e conoscenza scientifica prodotta dai gruppi di ricerca dell'ateneo. Il programma si articola in due fasi: la prima consiste nella selezione dei gruppi di ricerca, mentre la seconda prevede una convocazione aperta ad artisti visivi, che sviluppano proposte artistiche basate sulle linee di ricerca precedentemente selezionate. L'obiettivo principale di Residir en la Investigación è promuovere il trasferimento della conoscenza scientifica alla società attraverso l'arte, utilizzata come linguaggio trasversale che facilita la comprensione della scienza da parte di pubblici diversi. I progetti artistici risultanti vengono esposti in spazi universitari, favorendo il dialogo tra comunità accademica e cittadinanza.

Infine, tutte queste nuove iniziative rafforzano l'impegno della Universitat de València nei confronti della cultura universitaria, concepita come spazio di riflessione critica, creatività e partecipazione sociale²¹. Integrando l'arte nell'ambito scientifico, il programma contribuisce a consolidare la funzione pubblica e sociale dell'università, promuovendo la diffusione del sapere e l'accesso alla cultura secondo una prospettiva inclusiva e democratica²².

¹⁹ M. Ruiz-Corbella-E. López-Gómez, *La misión de la universidad en el siglo XXI: comprender su origen para proyectar su futuro*, in "Revista de la educación superior", 48(189), 2019, pp. 1-19; S. Marginson, *Higher education and the common Good*, Melbourne 2016.

²⁰ Edició 2025 Mostra Art Públic Universitat de València [20/05/2025].

²¹ P. Maassen-B. Stensaker, *The knowledge triangle, European higher education policy logics and policy implications*, in "Higher Education", 61 (6), 2011, pp. 757-769; S. Paleari-D. Donina-M. Meoli, *The role of the university in twenty-first century European society*, in "The Journal of Technology Transfer", 40 (3), 2015, pp. 369-379.

²² F. Pétriz-M. Rubiralta, *Las misiones de la universidad*, in "Cuadernos de Pedagogía", 476, 2017, pp. 46- 50.



Fig. 6. Programma Mostra d'Art Públic dell'Universitat de València.

I nuclei tematici delle esposizioni ARATRO: un percorso tra didattica, ricerca e terza missione

PIERNICOLA MARIA DI IORIO

Introduzione

Il Museo di Arte Contemporanea L'ARATRO, Archivio delle Arti Elettroniche, inaugurato nel 2007 presso l'Università degli Studi del Molise, rappresenta un caso significativo di museo-laboratorio universitario dedicato all'arte contemporanea. Sebbene l'attività dell'ARATRO si sia sviluppata su diversi fronti, includendo collaborazioni nazionali e internazionali, progetti di ricerca e partecipazioni a reti museali, questo contributo si concentra esclusivamente sulle mostre realizzate all'interno degli spazi espositivi della Galleria Gino Marotta, prima nella sua sede originaria e, dal 2023, nel nuovo spazio dell'Aula Magna dell'Ateneo. Questa scelta metodologica permette di analizzare con maggiore profondità l'evoluzione della proposta curatoriale interna, che ha costituito il nucleo fondante dell'identità del museo-laboratorio. La storia espositiva di ARATRO, dal 2007 ad oggi, si caratterizza per la ricchezza e la varietà delle proposte, che hanno saputo esplorare molteplici aspetti dell'arte contemporanea, mantenendo sempre un forte legame con la missione formativa dell'università e con le istanze culturali del territorio.

Analizzando le mostre realizzate in questo arco temporale, emergono alcuni nuclei tematici ricorrenti che riflettono non solo le tendenze dell'arte contemporanea, ma anche le linee di ricerca e gli interessi didattici sviluppati all'interno dell'ateneo molisano. Questo contributo si propone di identificare e analizzare questi nuclei tematici, evidenziando il valore scientifico, didattico e di terza missione che ha caratterizzato i diversi progetti espositivi interni. L'obiettivo è quello di offrire una lettura critica dell'attività espositiva di ARATRO che ne evidenzia il contributo alla ricerca artistica contemporanea, alla formazione degli studenti e allo sviluppo culturale del territorio molisano, prescindendo dalle pur significative attività svolte al di fuori dei suoi spazi espositivi.

Natura, artificio e sostenibilità ambientale

Il primo nucleo tematico delle esposizioni ARATRO riguarda il rapporto tra natura e artificio e le questioni di sostenibilità ambientale. Inaugurato con la mostra "Naturale



Fig. 1. Gino Marotta, *Il colore come luce*.

Artificiale” di Gino Marotta (2007)¹, questo filone ha attraversato l’intera programmazione del museo. Le opere di Marotta come “Natura modulare” (1966) e “Albero artificiale” (1968) hanno mostrato come l’artista abbia “indagato con costanza il tema della natura e dell’artificio, creando opere che sono una parafrasi progettuale di foreste, alberi o animali che entrano in dialogo con gli spazi”. Questa mostra ha posto le basi per una riflessione che è diventata costante nelle successive attività del museo. L’ultima mostra di ARATRO rende nuovamente omaggio a Gino Marotta con “Il colore come luce”, presentando opere del 2003-2010 divise tra i “nuovi metacrilati” - quadri plastici trasparenti dove il materiale diventa materia pittorica (Fig. 1) - e i “quadri di luce colorata”, installazioni a LED presentate anche alla Biennale di Venezia del 2011, confermando l’evoluzione della ricerca dell’artista verso nuove frontiere espressive.

“Dinamismo/Spazio/Luce nera” ha celebrato il centenario del manifesto futurista mettendo in dialogo capolavori di Giacomo Balla e Lucio Fontana con opere di Roberto Almagno e Sandro Sanna, evidenziando come le riflessioni sul dinamismo, spazio e luce abbiano influenzato diverse generazioni di artisti². La mostra ha sottolineato la visione futurista in cui l’opera diventa “segno spaziale e catalizzatore che modifica il rapporto dello spettatore con l’ambiente”. La sostenibilità ambientale è stata affrontata direttamente nella collettiva “Acqua che Scorre nel Deserto”, analizzando come gli artisti contemporanei stiano interagendo con le ricerche scientifiche e le nuove tecnologie, creando opere che affrontano temi come il clima e l’energia. La mostra “Pianeta Terra” ha sviluppato

¹ Gino Marotta. *Naturale Artificiale*, catalogo della mostra a cura di L. Canova, Cinisello Balsamo 2007, pp. 12-23.

² *DINAMISMO/SPAZIO/LUCE NERA*, catalogo della mostra a cura di L. Canova, Cinisello Balsamo 2011, pp. 12-23.



Fig. 2. Giancarlo Limoni, *La memoria della neve*.

ulteriormente queste tematiche, riunendo artisti che si occupano delle problematiche ambientali e dei rischi globali che minacciano gli ecosistemi³. Il tema della natura ha trovato una declinazione poetica in “Il Giardiniere Appassionato” di Giancarlo Limoni, dove l’artista ha realizzato un viridarium composto da fogli che tracciano forme sfuggenti di vegetazioni, frutti e fiori. Più recentemente, “La memoria della neve” ha presentato opere di Limoni dedicate “alla serie dei Quadri bianchi (Fig. 2), dove il pittore lega le sue immagini del giardino alle aperture verso il paesaggio, in una combinazione generata dal bianco di una neve irrealista⁴. Questo nucleo tematico ha avuto un significativo valore didattico nella sensibilizzazione degli studenti sulle questioni ambientali attraverso l’arte, mentre il suo valore di terza missione si è espresso nella promozione di una maggiore consapevolezza ecologica nella comunità locale.

Corpo, identità e rappresentazione

Un secondo nucleo tematico di grande rilevanza nell’attività espositiva di ARATRO riguarda l’esplorazione del corpo umano, dell’identità e delle sue forme di rappresentazione. Questo filone ha attraversato numerose mostre, affrontando questioni legate alla percezione del corpo, alla costruzione dell’identità e alle dinamiche di inclusione/esclusione sociale.

La mostra *Difforme* ha rappresentato un momento particolarmente significativo di questa riflessione, esplorando la difformità dei corpi umani, che è spesso considerata inac-

³ *Pianeta terra*, catalogo della mostra a cura di L. Canova-F. Monceri, Cinisello Balsamo 2009.

⁴ *Giancarlo Limoni. La memoria della neve*, catalogo della mostra a cura di L. Canova-P.M. Di Iorio, Roma 2023, pp. 15-16.

cettabile a livello sociale, poiché nega la normalità del corpo umano, che è il valore di riferimento del gruppo sociale⁵. L'esposizione ha messo in luce come i corpi difformi diventano bersaglio di paure inconscie e pratiche di discriminazione, come marginalizzazione, patologizzazione, normalizzazione forzata e internamento. Tuttavia, ha anche evidenziato come "la difformità può anche essere una promessa di cambiamento, un modo per modificare la forma e renderla semplicemente una differente forma. Questa mostra ha avuto un importante valore scientifico nel mettere in discussione le norme sociali legate alla corporeità, proponendo una visione più inclusiva e aperta della differenza.

L'esplorazione del corpo umano ha trovato una declinazione significativa nella mostra "Atleti" di Stefania Fabrizi, che ha esplorato il corpo umano e la sua rappresentazione nell'arte. L'esposizione ha presentato pugili in combattimento, velocisti pronti per lo start, canoisti, saltatori e marciatori in azione, in attesa e in riposo, atleti rappresentati con potenza plastica e con l'energia di un segno scuro che sembra seguire intensamente e metaforicamente lo sforzo fisico e mentale degli sportivi⁶. Il tema dell'identità e dell'anonimato è stato esplorato nella personale "Ritratti Anonimi" di Maurizio Cariati, che ha evidenziato come l'eccessiva presenza dei volti nei media abbia portato a un nuovo tipo di anonimato. L'artista ha analizzato in particolare i social network, dove la privacy è stata invasa per scelta degli stessi utenti, creando una sorta di voyeurismo collettivo globale.

La percezione e l'illusione del corpo umano sono state al centro della mostra "L'Illusione del Corpo" di Antonio Finelli, i cui ritratti, che Finelli ha chiamato Autoritratti, riflettono sulla percezione della realtà e sui limiti della rappresentazione⁷.

Il valore didattico di questo nucleo tematico si è espresso nella capacità di stimolare negli studenti una riflessione critica sulle norme sociali legate al corpo e all'identità, mentre il valore di terza missione si è manifestato nella promozione di una maggiore consapevolezza sociale su temi come l'inclusione e il rispetto delle diversità.

Memoria storica e impegno civile

Un terzo nucleo tematico che caratterizza l'attività espositiva di ARATRO riguarda la memoria storica e l'impegno civile. Questo filone ha trovato espressione particolarmente significativa nelle mostre realizzate in occasione del Giorno della Memoria, ma ha attraversato anche altre esposizioni che hanno affrontato temi legati alla giustizia sociale, alla pace e alla critica del consumismo.

⁵ *Difforme*, catalogo della mostra a cura di L. Canova-F. Monceri, Roma 2011, pp. 30-31.

⁶ Questa mostra, organizzata in occasione dei Campionati Nazionali Universitari, il grande evento sportivo ospitato dall'Università del Molise per l'edizione 2010, ha rappresentato un efficace esempio di integrazione tra l'attività espositiva e gli eventi istituzionali dell'ateneo.

⁷ L'artista ha realizzato ritratti di anziani lasciando deliberatamente parti incomplete, creando un contrasto tra zone finite con estrema precisione e parti vuote. Questa tecnica ha generato un senso di spaesamento e ha evidenziato temi come la solitudine, la saggezza e l'assenza. La mostra si è tenuta dal 18 marzo al 15 aprile 2015.



Fig. 3. Luciana Picchiello, *Cenere*.

In occasione del Giorno della Memoria del 2020, ARATRO ha presentato “Soluzione finale”, personale di Giorgio Ortona in cui ha raccolto ventisei opere sulla Shoah. Il realismo di Ortona, formatosi su quello del suo grande maestro, lo spagnolo Antonio López García, è diventato uno strumento incisivo di riflessione, di salvezza e di disseminazione della Memoria⁸. Più recentemente, in occasione del Giorno della Memoria 2024, ARATRO ha inaugurato la mostra “Cenere” di Luciana Picchiello (Fig. 3). L'artista ha deciso di testimoniare qualcosa che non ha vissuto in prima persona, ma che ha raccolto idealmente dalle mani e dalle parole dei sopravvissuti, per restituire realtà e verità a ciò che ha rischiato spesso di essere cancellato⁹. Questa mostra ha evidenziato come il tema della memoria storica continui a essere centrale nella programmazione di ARATRO, assumendo nuove forme e linguaggi artistici.

⁸ Dal 16 gennaio al 17 febbraio 2020

⁹ *Luciana Picchiello, Cenere*, catalogo della mostra a cura di L. Canova-P.M. Di Iorio, Campobasso 2024.

L'impegno civile ha trovato espressione anche nella mostra "Spezzando le Loro Catene e ne faranno aratri", realizzata in occasione della visita di Papa Francesco presso l'Università del Molise il 5 luglio 2014. La mostra ha voluto trattare il tema della pace legandolo al lavoro degli artisti-costruttori per eccellenza e di artisti che da tempo nelle loro opere lavorano come artigiani pazienti che cercano quel che unisce e mettono da parte quel che divide¹⁰. La critica sociale è stata al centro della mostra "Idroscalo 75" di Claudio Bissattini, che ha esplorato il tema del degrado urbano e della poesia dei rottami. La mostra ha avuto come fulcro il quadro *Idroscalo 75*, che ha ritratto il luogo della morte di Pasolini. Bissattini ha raccontato attraverso le sue opere i detriti del presente e i rottami abbandonati, creando immagini che hanno riecheggiato i Versi del Testamento di Pasolini.

In questo nucleo tematico il valore scientifico si è espresso nella capacità di connettere la ricerca artistica con la riflessione storica e sociale, mentre il valore didattico si è manifestato nella sensibilizzazione degli studenti su temi cruciali come la memoria della Shoah, la pace e la giustizia sociale; il valore di terza missione si è espresso nel contributo alla formazione di una coscienza civile e storica nella comunità locale.

Processo creativo e collaborazione didattica: un binomio fondante

Il percorso espositivo di ARATRO è caratterizzato dall'intreccio tra attenzione al processo creativo e dimensione didattica, due aspetti che hanno definito l'identità del museo-laboratorio. La mostra "Cantiere in Corso", "concepita come un cantiere creativo aperto, dove le opere non sono state presentate come entità definitive, ma come parte di un processo in via di costruzione"¹¹, ha stabilito un metodo di lavoro che integrava sperimentazione artistica e formazione universitaria. Questa metodologia è proseguita con "Nuovi cantieri in corso", valorizzando "le giovani energie creative e critiche della regione"¹² e dando "un volto concreto e vitale al concetto di laboratorio didattico e scientifico"¹³. L'approccio collaborativo ha trovato espressione nella mostra "Emergenti"

¹⁰ Per evitare ogni possibile rischio di banalizzazione, sono stati invitati artisti che da tempo hanno trattato i temi legati alla mostra con una seria visione critica, lavorando in modo diverso ma rigoroso sul tema della pace attraverso ottiche, strumenti e riferimenti diversi.

¹¹ Nove artisti di area romana delle ultime generazioni sono stati invitati a partecipare con le loro opere, che spaziano dalla pittura alla scultura, senza trascurare l'uso delle tecnologie video e digitali: Angelo Bellobono, Alessandro Cannistrà, Francesco Cervelli, Marco Colazzo, Mauro Di Silvestre, Stefania Fabrizi, David Fagioli, Adriano Nardi, Gisella Pietrosanti.

¹² La prima mostra ha presentato Emanuela De Notariis, Cinzia Laurelli, Nicola Macolino, Mess2, Nicola Micatrotta, Nicolantonio Mucciaccia, Andrea Nicodemo, sette artisti visivi di origine molisana attivi spesso con progetti in Italia e all'estero in dialogo con un pittore e video artista argentino, Ernesto Morales, e un pittore statunitense, Christian Breed in un percorso che comprendeva pittura e installazione, fotografia, scultura, video, stencil e arte digitale e una performance che intrecciava musica e video del gruppo Il rumore del fiore di carta.

¹³ Il giorno 11 dicembre 2008 si è tenuto il seminario Cantieri dell'arte contemporanea che ha visto gli artisti della mostra, altri artisti, storici dell'arte, curatori, esperti del settore, filosofi, sociologi e studiosi

di Francesco Cervelli, progettata e organizzata con gli studenti del corso di Organizzazione di Eventi Culturali e Artistici¹⁴, e in “Papiroflexia”¹⁵, che ha esplorato i molteplici linguaggi artistici della carta con una valenza metaforica legata alla diffusione culturale. Questa prassi si è consolidata attraverso esposizioni come “Fresh Paint” e “Casalciprano Wall Drawings”, curata “dal prof. Lorenzo Canova e dagli studenti del suo corso. La creazione del “Laboratorio di Cura, progettazione e gestione delle Arti Contemporanee” ha ulteriormente strutturato questa sinergia, coinvolgendo gli studenti in mostre come “Alti e Bassi” di Massimo Orsi¹⁶ e le sperimentazioni con nuovi media, come in “SL Project” di Federico Lombardo, hanno offerto ulteriori opportunità formative sulla relazione tra tradizione e innovazione. Infine “Ti Contemplo in una Forma”, mostra della stagione 2023-24: una collettiva che raccoglie nove artiste italiane e internazionali che si servono di forme espressive diverse, in una fusione segnata da un’armonica coerenza segreta¹⁷, non a caso il titolo della mostra è ispirato a una poesia di Silvina Ocampo, scrittrice e pittrice argentina modello ideale del nuovo progetto artistico allestito all’UniMol.

Questo approccio integrato ha trasformato ARATRO in un autentico laboratorio di apprendimento e innovazione, dove il valore scientifico della ricerca artistica si fonde con la formazione di nuove competenze professionali e la promozione culturale nel territorio molisano.

Conclusioni

L’analisi dei nuclei tematici che hanno caratterizzato l’attività espositiva di ARATRO dal 2007 ad oggi evidenzia la ricchezza e la coerenza del percorso curatoriale sviluppato dal museo-laboratorio. Le mostre realizzate hanno saputo affrontare tematiche di grande rilevanza contemporanea, dal rapporto tra natura e artificio alle questioni legate all’identità e alla rappresentazione del corpo, dalla memoria storica e l’impegno

dei nuovi media dialogare con gli studenti sui problemi e sul nuovo contesto culturale e professionale dell’arte contemporanea.

¹⁴ In occasione della mostra, si è tenuto un seminario intitolato Potere e Conoscenza. Emergenze dell’arte e del pensiero, che ha visto Francesco Cervelli a confronto con docenti dell’Università del Molise e con gli studenti. Il seminario ha avuto luogo il 13 dicembre 2007 e ha permesso di aprire una serie di riflessioni sulle opere dell’artista.

¹⁵ per seguire due delle fondamentali linee guida dell’Università del Molise, quella della valorizzazione delle ricerche espresse dal suo territorio regionale di appartenenza e quella dell’internazionalizzazione, ha scelto di raccogliere nella mostra anche due artiste di origine molisana, un’artista statunitense e un artista spagnolo che emblematicamente rappresentano la stretta collaborazione con le università internazionali dell’Ateneo. Gli artisti coinvolti sono Erica Calardo, Gianluca Capozzi, Lisa Wade, Andrea Martinucci, Gonzalo Orquín, Barbara Esposito.

¹⁶ L’esposizione è stata curata insieme agli studenti del Laboratorio di Cura, progettazione e gestione delle Arti Contemporanee del Corso di Laurea di Scienze della Comunicazione dell’Università del Molise - Dipartimento SUSEF. Dal 12 aprile al 15 maggio 2017.

¹⁷ Nello spazio espositivo dell’Aula Magna d’Ateneo sono presenti le opere pittoriche, animazioni digitali, incisioni, fotografie, disegni, bozzetti e installazioni di Giosetta Fioroni, Evita Andújar, Croma, Anna Di Paola, Luvi, Cristina Mangini, Arianna Matta, Emilia Telese, Ivana Volpe.

civile al dialogo tra territorio e dimensione internazionale, fino all'attenzione al processo creativo e alla sperimentazione artistica.

Ciò che rende particolarmente significativa l'esperienza di ARATRO è la capacità di integrare il valore scientifico, didattico e di terza missione in ogni progetto espositivo. Le mostre non sono state solo occasioni di presentazione di opere d'arte, ma veri e propri progetti di ricerca che hanno coinvolto attivamente la comunità accademica e il territorio, contribuendo alla formazione degli studenti e allo sviluppo culturale della regione molisana. La collaborazione con i corsi universitari e il coinvolgimento diretto degli studenti nella progettazione e realizzazione delle mostre rappresentano un modello virtuoso di integrazione tra attività espositiva e didattica universitaria, che ha permesso di formare una nuova generazione di professionisti nel campo della curatela e dell'organizzazione di eventi culturali.

L'evoluzione di ARATRO, dal white cube iniziale alla nuova collocazione nell'Aula Magna dell'Ateneo dopo la pandemia di COVID-19, testimonia la capacità di adattamento e innovazione del museo-laboratorio, che ha saputo rispondere alle sfide contemporanee mantenendo sempre fede alla sua missione originaria: quella di essere un ponte tra università, arte contemporanea e territorio. Un'esperienza quella di ARATRO che documenta come un museo universitario possa essere non solo un luogo di conservazione e esposizione, ma un vero e proprio catalizzatore di innovazione culturale e sociale, capace di coniugare ricerca accademica, produzione artistica e sviluppo culturale del territorio, un modello che, nella sua specificità molisana, offre spunti di riflessione e pratiche replicabili per altre istituzioni museali universitarie italiane e internazionali.

Ripartire dalle Fondamenta.

Il nuovo Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona: strategie sinergiche e buone pratiche

LUCA BOCHICCHIO, MONICA MOLTENI

Prima parte¹

Negli ultimi anni, l'Università di Verona ha intrapreso un significativo percorso di valorizzazione dei linguaggi del contemporaneo, culminato nella creazione del Centro Museale per l'Arte e i Linguaggi della Contemporaneità – Museo del Contemporaneo UniVr. Il Museo è stato formalmente istituito con Decreto Rettorale il 10 marzo 2025, in attuazione di quanto obbligatoriamente prescritto nell'atto di donazione modale del 14 novembre 2024 con cui Giorgio e Anna Fasol cedevano all'Ateneo 110 opere della loro collezione².

Questi passaggi hanno portato a compimento un iter avviatosi con un comodato d'uso quinquennale ancora nel 2019, con l'allestimento nel Polo di Santa Marta dell'esposizione *Contemporanee/Contemporanei*³, e proseguito nel 2023 con l'inaugurazione in Ca' Vignal 3 della mostra *Bios Techne Corpo Ambiente e Tecnologia*⁴, nell'ottica di sviluppare un museo diffuso, integrato nella quotidianità universitaria e nel tessuto urbano. Contestualmente, ci si era iniziati a interrogare su modalità e pratiche di valorizzazione e attivazione della collezione, che si voleva fosse vettore di riflessioni transdisciplinari che, ugualmente, coinvolgessero tanto la comunità accademica quanto quella civile. La gestione di questi processi e della collezione stessa era stata affidata alla commissione di Ateneo *Contemporanea*, entro la quale confluivano voci rappresentative di vari dipartimenti, proprio per esprimere al meglio la volontà di unificare, nel segno del contemporaneo, prospettive progettuali e narrative diffe-

¹ Di Monica Molteni.

² AGIVERONA Collection <<http://agiverona.org/about/>>.

³ <https://contemporanea.univr.it/santa-marta/>. Per la mostra, l'allora curatore del MART Denis Isaia aveva individuato 81 opere all'interno di una pre-selezione effettuata da Giorgio Fasol; di queste 68 sono ancora allestite a Santa Marta, mentre le altre 10 sono state distribuite fra il rettorato e altri spazi dell'Università.

⁴ <https://contemporanea.univr.it/ca-vignal/>.

renti⁵. Sotto questo aspetto, l'operazione ha trovato un suo positivo riscontro nelle molteplici attività culturali, scientifiche e di Terza Missione che *Contemporanea* ha promosso, creando una rete di relazioni estesa al territorio, ma anche ad altri atenei e a partner nazionali e internazionali. Tuttavia, questo approccio, in larga parte condizionato dallo *status* transitorio del comodato, ha nel tempo tendenzialmente marginalizzato le pratiche di gestione materiale del patrimonio, sulle quali il nuovo Museo è dunque ora chiamato a interrogarsi e programmare in termini sistematici, forte però di un'autonomia decisionale e di bilancio derivante dalla sua natura giuridica di centro di ricerca e servizi di Ateneo, e di una prospettiva progettuale a lungo termine, svincolata dalla precarietà del deposito temporaneo.

Fra le prime urgenze, un tema fondamentale è quello della percezione e fruizione della collezione come un insieme, integrato ma distinto dagli spazi che l'accolgono. Sotto questo aspetto, la complicazione principale è naturalmente rappresentata dalla dislocazione delle opere in sedi differenti, principalmente il Polo di Santa Marta nel quartiere di Veronetta e quello di Ca' Vignal 3 in Borgo Roma, cui si aggiungono però insediamenti anche in altri spazi (Palazzo Giuliani, sede del Rettorato, edificio Ex Economia, Polo Giorgio Zanotto), la cui organicità al progetto complessivo risulta più sfuggente perché slegata dal dispositivo spaziale e semantico dell'esposizione collettiva.

Il criterio distributivo adottato indubbiamente riflette in modo molto netto la volontà dell'Ateneo di ricomprendere le sue diverse anime disciplinari entro il progetto unitario di un museo diffuso, eleggendo l'arte contemporanea a elemento identitario; e tuttavia, nel concreto, incrocia più di una barriera. Per restare ai nuclei principali di Santa Marta (sede dei dipartimenti di Scienze economiche e di Management) e Ca' Vignal 3 (sede dei dipartimenti di Biotecnologie e di Ingegneria per la medicina di innovazione), la percezione dei due contesti come un *continuum*, pur virtualmente rappresentata nel sito web⁶, nel concreto è però difficilmente praticabile, sia per la distanza che li separa, sia per la natura profondamente differente degli edifici, degli allestimenti e dei relativi pubblici.

Ca' Vignal 3 è infatti un edificio contemporaneo, inglobato fra i padiglioni del polo scientifico, ai margini estremi di un quartiere periferico rispetto al centro storico in cui la presenza dell'Università configura una cittadella isolata e autoreferenziale.

Ovviamente il posizionamento di una parte della collezione in questo peculiare contesto puntava a risarcire, quanto meno sul piano simbolico, questa distanza, amplificata dalla scarsa vitalità culturale del tessuto sociale circostante. L'operazione può dirsi senz'altro riuscita sotto l'aspetto della fruibilità, poiché la mostra *Bios Techné* si snoda lungo un itinerario 'pulito' e di forte coerenza narrativa che, unitamente alla consequenzialità degli spazi, alla brevità del percorso e alla presenza di infografiche esplicative, consente ai potenziali visitatori un'esperienza culturale autonoma. L'investimento principale relativo a questo polo riguarda semmai la stimolazione di processi

⁵ <https://contemporanea.univr.it/>.

⁶ <https://contemporanea.univr.it/#mostre>.

partecipativi che coinvolgano *in primis* la comunità scientifica e creino una connessione con opere altrimenti percepite come ‘arredi’ estranei agli interessi di area, come attualmente sta accadendo grazie alla partecipazione dei dipartimenti di Informatica e Biotecnologie al progetto *Oudatinos*⁷. Il quadro generale cambia completamente a Sana Marta. La provianda austriaca ottocentesca che ospita il polo economico e dal 2019 la parte più cospicua della collezione⁸ si trova infatti a ridosso del polo umanistico, in un quartiere storico e centrale, intensamente frequentato dagli studenti e dai cittadini, e, diversamente da Ca’ Vignal 3, può dunque contare su un pubblico di prossimità che, agevolato dall’accessibilità logistica del complesso e attratto dalla cornice monumentale dell’edificio, risponde vivacemente alle iniziative.

Il problema della fruizione museale in questo sito si lega ad altri fattori, *in primis* la preponderanza strutturale del contenitore: fatta eccezione per le corti del seminterrato e per le sale del pianoterra, la collezione tende infatti a essere sopraffatta dalla trama architettonica degli spazi o, nel caso della biblioteca, a letteralmente affondare fra libri e scaffali.

Un’ulteriore criticità è rappresentata dalle dimensioni e dall’articolazione degli spazi. Le opere sono distribuite sui tre piani del palazzo, su una superficie di 25.000 mq; al di fuori delle singole didascalie collegate alle opere, non esistono infografiche o altri elementi di segnalazione di un percorso che è a prescindere molto complicato e che in alcune parti interseca aree riservate. Inoltre, l’allestimento pensato nel 2019 da Denis Isaia (curatore afferente al MART di Rovereto) non segue criteri di ordinamento intuitivamente riconoscibili: questo aspetto, oltre a profilare la necessità in prospettiva di una revisione e di un aggiornamento, nei quali far riconfluire anche le nuove donazioni, presuppone la creazione di un percorso accompagnato e supportato da ausili analogici e digitali.

A ciò si aggiunge il fatto che la complessità semantica della maggior parte dei lavori esposti richiede interventi di mediazione culturale più articolati dell’apposizione di una semplice didascalia, pur estesa e descrittiva. Tant’è vero che, per quanto la collezione sia liberamente visitabile negli orari di apertura delle due sedi, la sua modalità principale di fruizione è rappresentata dalle visite guidate, che l’Ateneo offre gratuitamente alla città periodicamente nell’arco dell’anno.

Sull’insieme di queste problematiche, il quadro direttivo del museo⁹ attualmente sta agendo principalmente attraverso la definizione di una strategia digitale che, a monte,

⁷ <https://urbspicta.org/Udatinos-Verona>.

⁸ L’edificio venne costruito dagli Austriaci fra 1863 e 1865 (L.V. Bozzetto, *Lo stabilimento della Provianda asburgica di Santa Marta (Verpflegs Etablissement Santa Marta) nel Campo Marzio di Verona*, in *Santa Marta. Dalla Provianda al Campus universitario*, a cura di V. Terraroli, Sommacampagna 2015, pp. 101-126); dopo un lungo periodo di abbandono, il complesso è stato acquistato dall’Università di Verona e, dopo un impegnativo intervento di riqualificazione a opera dello Studio Caramassi (M. Scimemi, *Un restauro per Verona. La nuova sede universitaria di Santa Marta. Massimo Caramassi*, Milano 2010) è stato riaperto nel 2014: M. Spinelli-M.R. Pastore, *L'ex panificio di Santa Marta a Verona diventa un campus universitario*, in *Santa Marta. Dalla Provianda al Campus universitario*, a cura di V. Terraroli, Sommacampagna 2015, pp. 149-163; M.L. Ferrari, *Santa Marta Past&Present*, Sommacampagna 2016.

⁹ Al momento in cui si scrive, il Museo del Contemporaneo UniVr ha adottato un regolamento e uno statuto, procedendo alle prime nomine rettorali del Direttore, prof. Riccardo Panattoni, e del responsabile scientifico, prof.ssa Monica Molteni.

ha però un lungo lavoro di ricerca condotto nell'ambito di un dottorato PNRR, il cui obiettivo principale è storicizzare la collezione attraverso lo studio delle opere e degli artisti che vi sono rappresentati¹⁰.

Sulla base di questo lavoro è stato creato un database in cui sono archiviati tutti i contenuti utili anche sul fronte gestionale, che, grazie al contributo del Piano Arte Contemporanea (PAC) 2025 della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, verrà integrato al nuovo sito del Museo, pensato sia per consentire la fruizione della collezione online, che per agevolare e arricchire l'esperienza *in situ* grazie alla generazione di percorsi tematici, contenuti multimediali e audioguide. Queste attività verranno sviluppate in forma laboratoriale, mettendo in dialogo con professionisti e docenti gli studenti, che saranno coinvolti nella produzione dei contenuti testuali e narrativi. A questo intervento si affiancherà una campagna fotografica professionale, sempre pensata nella forma di un laboratorio formativo in cui coinvolgere gli studenti.

L'aspetto della didattica è d'altra parte per il nostro Museo un elemento fondativo, identificato come tale anche nella donazione modale con cui AGIVERONA (l'associazione culturale fondata da Giorgio e Anna Fasol) ha trasmesso all'Ateneo la collezione. Tutte le azioni tendono dunque a prevedere il coinvolgimento attivo della componente studentesca, tenendo conto che l'Ateneo veronese offre corsi di laurea specificamente orientati alla museologia e all'arte contemporanea, come i corsi triennali in Beni Culturali e Scienze della comunicazione, e quelli magistrali in Storia delle arti, e Promozione e gestione del patrimonio territoriale e delle destinazioni turistiche.

Seconda parte¹¹

Il coinvolgimento della componente studentesca rimanda da un lato all'arruolamento della collezione del museo nell'attività formativa dell'ateneo (e viceversa), dall'altro a un tema di riflessione e a un campo di indagine ben più ampi come quelli dell'audience. Il primo pubblico, in termini di vicinanza, che la collezione intercetta nella sua dimensione espositiva, è quantitativamente il corpo studentesco (di ogni ordine e grado), seguito dal personale accademico, tecnico e amministrativo. Poi viene la società esterna all'Università, e in questo insieme rientrano le comunità di prossimità - intesa questa in termini territoriali ma anche culturali (affini per interessi, professioni e abitudini) - che fruiscono della collezione in occasione delle visite guidate, ma anche di tutti quei momenti di apertura e promozione che il Museo vive dialogando con le iniziative culturali cittadine (festival, fiere, progetti espositivi o di ricerca, giornate istituzionali dedicate al patrimonio, ecc.).

¹⁰ *Dalla raccolta privata alla fruizione pubblica e digitale: la collezione di arte contemporanea dell'Università di Verona fra documentazione e narrazione*, Next Generation EU – PNRR ex D.M. 118/2023, Corso di Dottorato in Scienze Archeologiche, Storico-artistiche e Storiche, Scuola di Dottorato Universitario, XXXIX Ciclo, Università di Verona, dottoranda J. Bianchera.

¹¹ Di Luca Bochicchio.

Non necessariamente la vicinanza fisica del corpo studentesco e di quello accademico alla collezione corrisponde a un loro effettivo ingaggio come “pubblico”, consapevole e non passivo, del museo; e per inverso, i fruitori esterni all’università, coinvolti nelle attività culturali di cui sopra, benché numericamente inferiori a studenti, docenti e ricercatori, si rivelano al momento i più coinvolti e partecipi grazie a una chiara volontà di conoscenza e partecipazione¹². A monte di ogni ragionamento orientato a una mappatura e a un’analisi dei pubblici, aspetti sui quali la museologia contemporanea italiana ha negli ultimi anni dato un contributo significativo¹³, è necessaria una riflessione sul “valore” del museo, a partire da quello rappresentato dal nucleo centrale del suo patrimonio di opere: la collezione donata da Giorgio e Anna Fasol.

Se andiamo ad analizzare la provenienza geografica degli autori dei centodieci lavori di cui è composto questo gruppo di opere, noteremo che, approssimando, circa il 50% è italiano, un terzo statunitense ed europeo (non italiano), il restante quinto di altre aree del mondo (ben dodici Paesi).

Analizzando poi la collezione secondo gli anni di acquisizione, il 4% delle opere risulta acquistato dai donatori tra 1970 e 1979, il 3% tra 1980 e 1989, il 7% tra 1990 e 1999 e ben l’86% tra il 2000 e il 2019.

Per leggere questi dati è necessario tenere conto di due elementi identitari per la formazione della collezione. Primo punto: i Fasol non effettuano acquisti di opere direttamente dagli artisti ma passano sempre, per una precisa scelta di orientamento culturale, attraverso il canale delle gallerie che rappresentano o comunque trattano l’artista. Secondo punto: essi acquistano tendenzialmente opere alla loro prima esposizione in galleria, che quindi entrano nel circuito economico lo stesso anno della loro esecuzione, o al massimo quello successivo¹⁴.

Nel suo insieme, questa anagrafica della collezione permette di identificare l’attuale nucleo centrale del patrimonio del Museo del Contemporaneo UniVr come fortemente radicato nel XXI secolo (primo ventennio), a trazione italiana, con una forte connotazione europea e statunitense, ma con una componente non trascurabile (un quarto degli autori, per l’appunto) da altri dodici Paesi del mondo.

La controparte fenomenologica della collezione si traduce in opere che ricorrono nella maggior parte dei casi al mezzo della fotografia (spesso integrata ad altri linguaggi,

¹² Le visite guidate gratuite organizzate dall’ateneo per i cittadini sono circa dieci all’anno, in certi casi anche più di una al mese, considerando i mesi di pausa in corrispondenza delle pause accademiche in estate e in inverno. Altre ne vengono organizzate in occasione di Art Verona, del festival di Veronetta Contemporanea e di altre manifestazioni culturali pubbliche cittadine. Le visite si svolgono in collaborazione con l’associazione culturale Urbs Picta, che arruola studentesse e studenti veronesi, coinvolgendoli in forma retribuita grazie ai fondi stanziati dall’ateneo. Ad ogni visita guidata viene fatto compilare un questionario al pubblico, dati poi organizzati e utilizzati per migliorare i servizi di mediazione e sui quali si sono basate le deduzioni in questo articolo.

¹³ Si veda a titolo esemplificativo e non esaustivo *Il museo necessario. Mappe per tempi complessi*, a cura di S. Bodo-A.C. Cimoli, Busto Arsizio 2023; *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano 2008.

¹⁴ M.R. Sossai, *Anna e Giorgio Fasol. Una vita da collezionisti*, Milano 2024.

come l'assemblaggio, il video o il disegno) e a quello della scultura composta in installazioni ambientali, talvolta dotate di estensioni sonore o video. Residuale ma comunque significativa qualitativamente la presenza della pittura.

Un museo d'arte contemporanea di questa entità e con queste caratteristiche rappresenta senza dubbio un elemento coerente alla vocazione sperimentale e innovativa di un ateneo giovane come quello veronese (fondato nel 1982). Dal punto di vista dell'insegnamento della Storia dell'arte e della Museologia, settori disciplinari professionalizzanti in questo senso, la presenza della collezione in forma diffusa in diversi poli didattici pone alcune sfide nell'aggiornamento e nella metodologia della didattica. D'altro canto, per altri corsi erogati dal polo umanistico dell'ateneo veronese, come quelli di Estetica e Letteratura, il museo si pone come un'opportunità di interrogazione sul campo di opere d'arte che sono a tutti gli effetti dei saggi plastico-visuali della contemporaneità aperti ad affondi intertestuali¹⁵.

Sul fronte storico-artistico e museologico, la presenza nel museo di un'elevatissima rappresentanza di artiste e artisti italiane/i e internazionali, inserite stabilmente nel circuito del mercato e della critica, con opere realizzate in larga parte in questo secolo, impone un approdo *in media res* della didattica rispetto alla prospettiva storica. Ciò implica un confronto *im-mediato* con linguaggi, casi espressivi e contesti di una contemporaneità in pieno svolgimento, tanto nel senso delle ricerche artistiche, tanto in quello degli altri attori del sistema economico e culturale, nonché rispetto alle linee museologiche più attuali. Naturalmente, tutto questo impone un ripensamento dei programmi della didattica ordinaria, stabilendo nei confronti del patrimonio del museo collegamenti storici necessari e riscontri metodologici puntuali, non più alieni rispetto al patrimonio tangibile (essendo questo introiettato nell'identità medesima dell'ateneo).

Accanto alla didattica ordinaria, le opere oggi del museo hanno fornito a docenti e ricercatori l'opportunità di creare percorsi formativi paralleli, come laboratori ed esercitazioni, portando gli studenti a confrontarsi con l'interpretazione critica, l'approfondimento storico e culturale, la ricognizione sulle e delle fonti¹⁶, la mediazione e la restituzione dei contenuti. Nell'ambito di tali attività di didattica integrativa, tra 2021 e 2023 si è svolta in forma sperimentale una collaborazione tra allieve e allievi dell'Accademia di Belle Arti di Verona e loro omologhi/e dell'Università di Verona, nell'ambito delle operazioni di ricognizione e manutenzione ordinarie dello stato conservativo delle opere. La questione della conservazione è di assoluto rilievo per una collezione che vive, per la sua dimensione

¹⁵ Nel corso degli anni accademici dal 2019 al 2024, benché senza ancora l'istituzione del museo, la collezione d'arte contemporanea allestita negli spazi dell'Università di Verona è stata oggetto di seminari, tavole rotonde, seminari e incontri pubblici organizzati dal Dipartimento di Scienze Umane, e quindi da docenti di materie filosofiche, e in minor parte da Scienze giuridiche e dal Polo di Biotecnologie, oltre naturalmente che dal dipartimento di Culture e Civiltà, cui afferiscono le discipline storico-artistiche ma anche quelle letterarie e dello spettacolo, che in modi differenti hanno pure interagito con la collezione nell'ambito della didattica ordinaria o di eventi culturali come il festival di inizio estate Veronetta Contemporanea.

¹⁶ La questione delle fonti è uno degli aspetti più problematici e sfidanti per la nostra collezione, dal momento che le fonti per studiare e contestualizzare l'opera in molti casi vanno create, attraverso l'incrocio e la verifica delle informazioni giornalistiche con il dialogo con gli artisti, i galleristi e i curatori.

espositiva, esclusivamente in modalità diffusa, al momento solo in locali e aree con tutt'altre destinazioni funzionali (per quanto di pregio architettonico, in molti casi).

Per far fronte alla duplice necessità di (1) garantire al museo (seppure ancora in potenza nel 2021) un adeguato e professionale monitoraggio conservativo e, all'occorrenza, interventi diagnostici e di restauro, e di (2) rendere queste azioni parte dell'azione educativa e formativa per studentesse e studenti di beni culturali, la soluzione sperimentata è stata quella di stabilire un accordo di collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Verona, e nello specifico con la Scuola di restauro, all'interno della quale si tengono i corsi di Restauro dell'arte contemporanea, Restauro dei materiali sintetici e Movimentazione delle opere d'arte. Docenti di questi corsi – Andrea Toniutti e Carlotta Fasser – insieme alle loro classi, hanno condotto periodicamente la revisione dei condition report delle opere, attività di manutenzione e pianificazione di interventi di restauro¹⁷. Le studentesse e gli studenti dei corsi di Beni Culturali e di Arte (poi Storia delle arti) hanno partecipato ai lavori integrando l'attività di ricognizione e monitoraggio apportando le conoscenze artistiche, ideologiche e processuali maturate nel corso di laboratori didattici specificatamente dedicati in precedenza. In questo modo, esse potevano acquisire contemporaneamente linguaggio e competenze anche sul fronte della conservazione, attingendo direttamente dai docenti dell'Accademia ma soprattutto dalle proprie colleghe della Scuola di restauro.

Come credo risulti evidente a questo punto, le questioni della mediazione ai diversi pubblici delle opere disseminate negli spazi dei poli didattici, la loro conservazione ordinaria e straordinaria, la formazione sulle opere stesse e sul loro allestimento, rivolta al corpo studentesco specifico dei corsi di Storia dell'arte e di Museologia, tutto ciò nel suo insieme può essere ricondotto alla linea da adottare per i criteri espositivi delle opere negli spazi pubblici. Dopo essersi dotato di un database gestionale e della sua necessaria controparte fisica e logistica che è il deposito funzionale, il Museo del Contemporaneo UniVR dovrà guardare alle diverse possibilità di rotazione delle opere (il problema del “quali opere” per fortuna viene assunto in carico dal progetto curatoriale, che non manca e non mancherà, anche in virtù di collaborazioni aperte a studentesse, studenti e collaborazioni esterne) in spazi espositivi da individuare e riconsiderare; alla luce sicuramente dell'esperienza vissuta nella fase embrionale del comodato (2019-2024) ma anche delle maturate condizioni ed esigenze degli spazi condivisi all'interno dell'università.

La disseminazione delle opere d'arte attuata nel 2019 nei luoghi alteri universitari (dipartimenti, biblioteche, atri, corti e altri spazi comuni), nata come orientamento all'audience engagement e concepita fin dal principio come operazione temporanea, non può e non deve diventare un ostacolo alla fruizione e alla conservazione, intese entrambe come azioni attive che necessitano delle adeguate condizioni ambientali.

¹⁷ Fino a quando le opere della collezione AGI Verona non erano di proprietà dell'ateneo scaligero, l'Accademia di Verona non poteva prendere in carico dei restauri sotto forma di tesi di laurea. I restauri venivano pertanto svolti sulla base di accordi privati tra i restauratori e i proprietari delle opere (Anna e Giorgio Fasol). Dal momento in cui le opere sono diventate di proprietà dell'ente pubblico, le tesi di laurea aventi per oggetto restauri di opere rientrano tra le attività realizzabili nel regime di convenzione tra i due enti.

Ogni immissione di un'opera in uno spazio dell'università, funzionale e come tale vissuto quotidianamente dai suoi fruitori regolari (a tutti i livelli), deve essere accompagnata da un programma di mediazione e da un protocollo di monitoraggio che ne governi l'esposizione, che deve prevedere delle rotazioni periodiche anche e soprattutto per il rispetto che si deve ai primi pubblici di riferimento appena citati. Ad eccezione, naturalmente, di quegli interventi concepiti per essere permanenti nello spazio pubblico, ma questo non è il caso delle opere donate da Anna e Giorgio Fasol, oggi nucleo principale del Museo del contemporaneo UniVr e costituite nella totalità dei casi da oggetti mobili e più o meno facilmente ricollocabili.

L'individuazione di un luogo deputato (galleria o area espositiva specifica), destinato a ospitare degli allestimenti concepiti di volta in volta rispondendo a un diverso progetto critico e curatoriale, dovrebbe essere integrata e non alternativa all'inserimento delle opere negli spazi condivisi e di uso comune. Questo dovrebbe avvenire secondo precise tecniche di interruzione positiva dello spazio del lavoro, grazie alla sospensione poetica dei flussi funzionali, opportunamente curata pensando proprio al contesto di inserimento¹⁸. Si tratta di acquisire una cosciente metodologia di intervento artistico negli spazi pubblici, fino a far divenire prassi queste inclusioni eterodosse, affinché l'arte contemporanea svolga davvero quella funzione che le è propria, di interrogazione e apertura nei confronti del pensiero logico comune, al di là di presunte o rivendicate, e totalmente inutili, barriere disciplinari o scientifiche.

¹⁸ M. Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2002, trad. it. A. Bergamin, *Arte site-specific e identità localizzativa*, Milano 2020.



Fig. 1. Loris Cecchini - Elena Mazzi, Installation view Ca' Vignal 1, ph. Michele Alberto Sereni 2023, courtesy Museo del Contemporaneo Univr.

Luca Bochicchio, Monica Molteni

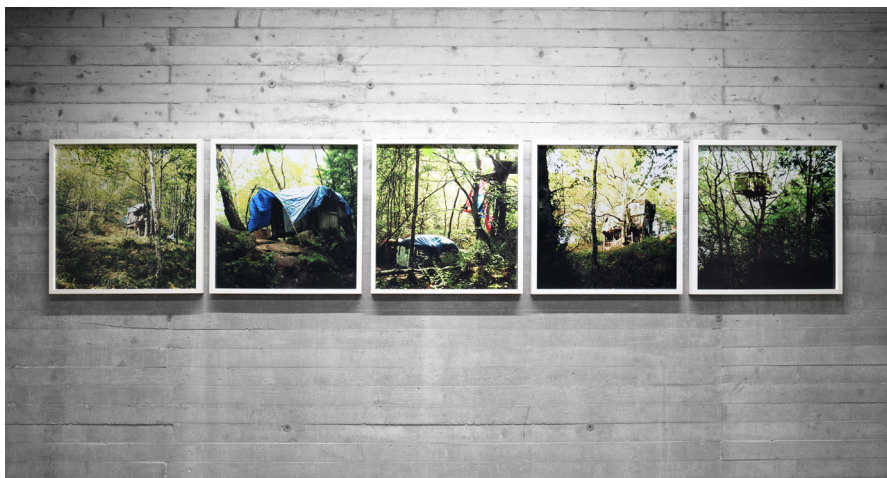


Fig. 2. Adelita Husni-Bey, *A Treesitting Archive*, 2008, installation view Ca' Vignal 3, ph. Michele Alberto Sereni 2023, courtesy Museo del Contemporaneo Univr.



Fig. 3. Invernomuto, *Still da video*, 2014, installation view Ca' Vignal 3, ph. Michele Alberto Sereni 2023, courtesy Museo del Contemporaneo Univr.



Fig. 4. Adrian Paci, *The Princess*, 2003, installation view Santa Marta, ph. Michele Alberto Sereni 2019, courtesy Museo del Contemporaneo Univr.



Fig. 5. Installation view Santa Marta, ph. Michele Alberto Sereni 2019, courtesy Museo del Contemporaneo Univr.



Fig. 6. Eugenia Vanni, *Cinque giornate*, 2014, installation view Palazzo Giuliani, ph. Michele Alberto Sereni 2019, courtesy Museo del Contemporaneo Univr.

Unipa Heritage e il suo ruolo verso l'arte contemporanea

MICHELANGELO GRUTTADAURIA

Unipa Heritage, ovvero il Sistema Museale di Ateneo, è la struttura amministrativa e gestionale dell'Università degli Studi di Palermo a cui è affidato il patrimonio storico, artistico, scientifico e naturalistico, ovvero l'identità culturale dell'Ateneo. Grazie alla costante dedizione, alle competenze e alla professionalità del personale del Sistema Museale, dei collaboratori, dei volontari e del personale INAF per quanto riguarda la gestione del Museo della Specola, il patrimonio storico dell'Ateneo è vivo e continuamente valorizzato, attraverso attività di restauro e molteplici iniziative culturali rivolte all'intera comunità.

Unipa Heritage consta di sei musei tematici, Museo di Zoologia "Pietro Doderlein"; l'Orto Botanico; Museo di Geologia "Gaetano Giorgio Gemmellaro"; Museo Storico dei Motori e dei Meccanismi; Museo della Radiologia; Museo della Specola presso l'Osservatorio Astronomico; due spazi espositivi temporanei, la sala delle Verifiche e il Munipa - Museo dell'Università, presso il Complesso Monumentale dello Steri.

A questi si aggiungono inoltre vari siti di particolare interesse archeologico, naturalistico e storico: il Convento di S. Antonino; la Cripta delle Repentite; l'Oratorio dei Falegnami; la Fossa della Garofala; il Complesso Monumentale Steri. Infine, possiede e gestisce alcune collezioni, e valorizza le molteplici collezioni dei Dipartimenti.

Nel suo insieme il Sistema Museale di Ateneo ha un patrimonio tanto vasto quanto eterogeneo e rappresentativo di tutti gli ambiti della conoscenza.

I musei, le collezioni ed i siti storici offrono ai visitatori un panorama molto ampio e completo dello sviluppo storico della scienza e dell'arte: dalle Scienze Naturali alla Medicina, dall'Arte all'Ingegneria.

Benché Unipa Heritage possieda una collezione di arte contemporanea, la Quadreria mediterranea, non possiede un museo dedicato. Tuttavia, molteplici sono le attività che vengono intraprese in tal senso. In questa occasione, vengono presentate e discusse alcune fra le più recenti attività, proprio per mostrare il ruolo di questa istituzione in tale campo. Unipa Heritage possiede una sala espositiva, la Sala delle Verifiche, sita presso il Complesso Monumentale dello Steri dove periodicamente vengono realizzate mostre ed esposizioni di arte contemporanea. D'altro canto, in altri casi si realizzano mostre anche in spazi differenti, non "classici" spazi espositivi, ma luoghi che possono diventarlo, realizzando in tal modo delle particolari sinergie fra arte e sito espositivo. Uno dei luoghi maggiormente utilizzato per tali scopi è l'Orto botanico.

Negli ultimi mesi, presso l'Orto Botanico sono state realizzate le seguenti mostre:

- “Botanical Genealogies” (25 luglio - 31 luglio 2023), di Lauren Bartone, un ritratto interpretativo della storia culturale degli alberi dell'Orto Botanico dell'Università di Palermo.
- “DIORAMI. Meraviglie botaniche in 8 atti” (30 agosto- 5 novembre 2023) è un progetto artistico della giornalista Francesca Berardi e del fotografo Alessandro Sala, a cura di Maria Chiara Di Trapani. Un viaggio in Sicilia attraverso otto specie di piante che sono rappresentate come diorami, all'interno di teche, accompagnate da un teatro sonoro che le rende come protagoniste su un palcoscenico. Il progetto è risultato vincitore del PAC 2021.
- “Anthurium. Parla, mio fiore” (16 febbraio 2024) di Tiziana Cera Rosco. La presentazione del catalogo testimonia la residenza dell'artista svoltasi all'Orto Botanico nel 2022 e della mostra che ha racchiuso il suo lavoro di ricerca.
- “Preserves (The Case of Earth)” di Nona Inescu (7 aprile - 12 maggio 2024), in collaborazione con la Fondazione Merz, è un'installazione integrata nel percorso di visita dell'Orto Botanico. I viaggi delle piante che, come le persone, migrano, si adattano e modificano i paesaggi.
- “Rarica” di Francesco Diluca (1 maggio - 30 settembre 2024) è un progetto site specific a cura di Lara Gaeta e Camilla Nacci Zanetti, pensato appositamente per rendere omaggio alla Sicilia. Ogni singola opera, dedicata all'Orto Botanico, ha tenuto conto delle specificità del luogo e ha preso spunto dalla vegetazione presente e dal tipo di fruizione dei visitatori dell'Orto. Due opere di Francesco Diluca, “Mangrovia” (2024) della serie Kura Halos e “Micelio” (2024) della serie Radicarsi, sono state acquisite e fanno parte della collezione permanente di Unipa Heritage.
- “Chelsea Hotel e altri Atelier” (21 ottobre - 21 dicembre 2024) è un'esposizione fotografica di 45 scatti del grande fotografo siciliano Enzo Sellerio, 10 dei quali inediti, esposti in anteprima assoluta in questa esposizione.
- “Metamorphosis Festival” è una rassegna di teatro, musica, danza, video arte, performance, talk. L'edizione del 2024 si è svolta dal 29 giugno al 7 luglio. L'edizione del 2023 dal 24 agosto al 10 settembre.

La sinergia fra luoghi del Sistema Museale e arte contemporanea porta a sviluppare sempre nuovi progetti, e in questo campo, l'Orto botanico è continua fonte di ispirazione. Nel 2025 è stato presentato al Ministero della Cultura un nuovo progetto per il Piano per l'Arte Contemporanea PAC2025 dal titolo “*Celibi. Storia di una migrazione botanica*” ed è risultato fra i vincitori. Il progetto è stato sviluppato dall'artista Donata Lazzarini con la curatrice Maria Rosa Sossai con la consulenza del Direttore dell'Orto prof. Rosario Schicchi e del curatore Dr. Manlio Speciale e del Presidente Prof. Michelangelo Gruttadauria e della prof.ssa Giuseppina Pisciotta Tosini. Il progetto intende rendere visibili le conseguenze del depauperamento della biodiversità, attraverso i linguaggi dell'arte, della ricerca scientifica e dell'educazione prendendo spunto da una storia molto particolare: quella di una cicadea chiamata *Encephalartos woodii*.

Ma la sinergia fra arte e luoghi del Sistema Museale va oltre. Presso il Palazzo Chiaramonte è stato realizzato un intervento unico nel suo genere, ovvero, l'unica modifica di un'opera di Carlo Scarpa. La scala dell'androne monumentale su piazza Marina per motivi di sicurezza era stata modificata nel 2008 con parapetti in vetro. Tuttavia, tale intervento non rispettava la visione di Scarpa e per risolvere questo aspetto e l'avanzata opacizzazione dei vetri, questi sono stati rimossi ed è stato realizzato un progetto a firma dell'architetto Fabio Lombardo, negli anni '70, giovane collaboratore di Scarpa. Tale progetto era stato preparato nel 2008 da Lombardo e Tobia Scarpa, ma non realizzato. Il nuovo progetto, approvato dalla Soprintendenza dei Beni Culturali e Ambientali di Palermo nel maggio 2024, doveva necessariamente prevedere delle modifiche importanti rispetto a quello del 2008. Bisognava eliminare alla vista i fori sul marmo che sarebbero rimasti dopo la rimozione delle lastre di vetro. Per coprire i fori sul marmo clauzetto, Lombardo decide di inserire sui fori delle boccole da 32 mm di tre diversi metalli, in acciaio smaltato di bianco, ottone dorato e ottone brunito. La necessità di coprire i fori spinge Lombardo a creare con ulteriori boccole un disegno, una equilibrata composizione, un decoro. Non elementi di fissaggio, dunque, ma un vero e proprio ornamento decorativo che punteggia la superficie del marmo. Il progetto del parapetto e della composizione decorativa è stato inserito nel volume *Carlo Scarpa e l'officina Zanone. I materiali del progetto* a cura di Maria Bonaiti e Marko Pogacnick, IUAV Venezia¹, volume che racconta l'omonima mostra allestita nella Galleria Negropontes presso la Fondazione Masieri a Venezia in occasione della 19. Mostra Internazionale di Architettura 2025 della Biennale di Venezia.

Sempre presso il Complesso Monumentale dello Steri, nella sala espositiva "Sala delle Verifiche" sono state organizzate alcune mostre d'arte contemporanea, come la mostra "Biondo - Campagnolo. Dialogo d'Arte" a cura di Roberta Civiletto, dedicata agli artisti Salvo Biondo e Paolo Campagnolo con l'intento di ripercorrere e indagare la ricerca estetica dei due maestri, attivi da trent'anni in Italia e all'estero e anche la mostra "Arturo Vermi e il Gruppo del Cenobio: Ferrari, La Pietra, Sordini, Verga, Vermi" a cura di Aldo Gerbino con opere realizzate da Arturo Vermi tra il 1961 e il 1975.

Altro esempio del ruolo di Unipa Heritage per l'arte contemporanea è il progetto *Crossing Borders, Popoli in Movimento*, progetto artistico e umanistico promosso dalla Fondazione Ghenie Chapels - Mecenate per l'Arte, a cura di Alessandra Borghese, in collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo attraverso il Sistema Museale di Ateneo, co-finanziatore del progetto. Per tale progetto sono coinvolti sei artisti riconosciuti dal pubblico e dalla critica internazionale - Claire Fontaine, Yuri Ancarani, Paolo Pellegrin, Francesco Vezzoli, Loredana Longo e Adrian Ghenie - per sviluppare il tema delle migrazioni attraverso diverse forme artistiche. Le opere realizzate appositamente per il progetto *Crossing Borders, Popoli in Movimento* saranno installate all'interno del Dipartimento di Giurisprudenza, in via Maqueda, integrandosi nel vissuto

¹ M. Iannello, *Carlo Scarpa e l'officina Zanone. I materiali del progetto*, a cura di M. Bonaiti-M. Pogacnick, Venezia 2025, pp. 97 e segg.

quotidiano degli universitari. Il Dipartimento di Giurisprudenza diventa così un luogo privilegiato per osservare e riconoscere i fenomeni che ci circondano con uno sguardo nuovo, nonché uno spazio museale aperto al pubblico. Il sostegno di Unipa Heritage - Sistema Museale di Ateneo, conferma la volontà di costruire un museo diffuso capace di radicarsi nella città e allo stesso tempo aprirsi al mondo ed è, quindi, un laboratorio permanente di conoscenza e sensibilizzazione, che intreccia sapere accademico e linguaggi contemporanei.

Il progetto ha preso il via il 26 marzo 2025 con l'installazione dell'opera "I sommersi e i salvati" di Claire Fontaine, seguita dall'opera "IP OP" di Yuri Ancarani, dal trittico fotografico "La pietà di Gaza" di Paolo Pellegrin e da Francesco Vezzoli che dedica la sua opera al primo migrante della nostra cultura: Enea.

La valorizzazione dell'arte contemporanea passa anche attraverso preziose collaborazioni, in tale direzione è l'accordo tra istituzioni, Università e Regione Siciliana, e un privato come Coopculture che ne gestisce i servizi per la realizzazione di "Palermo Culture Pass", un biglietto unico per visitare quattro tra i luoghi più conosciuti di Palermo: il Museo Salinas, lo Steri, l'Orto botanico, Palazzo Riso. Questo processo di valorizzazione ha anche portato all'accordo, siglato tra il Comune di Bagheria, l'Università degli Studi di Palermo e CoopCulture, iniziativa che lega il Palazzo Chiaromonte-Steri di Palermo (dove è esposto il dipinto "La Vucciria" di Guttuso) al Museo Guttuso presso Villa Cattolica a Bagheria, per lo sviluppo di percorsi integrati finalizzati a promuovere e valorizzare i luoghi legati all'artista siciliano. Sempre in tale ambito è stato realizzato un ciclo di eventi "Viva la Vucciria!" in occasione dei 50 anni della famosa tela.

Il ruolo di Unipa Heritage si completa con il continuo e basilare processo di catalogazione. In tal senso, negli ultimi mesi il lavoro si è concentrato sui disegni preparatori dell'affresco della volta della Sala Magna dell'ex Facoltà di Giurisprudenza realizzati da Arduino Angelucci per la decorazione della volta dell'ex Aula Magna della Regia Università di Palermo, oggi Aula Magna del Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università degli Studi di Palermo. A questo lavoro si affianca un continuo processo di catalogazione di beni storici e artistici al Complesso Monumentale dello Steri e all'Orto Botanico.

Opere e spazi, logiche di acquisizione e modelli museali del Contemporary Sculpture Garden dell'Università di Teramo*

PAOLO COEN

Negli ultimi decenni i musei universitari hanno assunto un ruolo sempre più significativo nel panorama museologico, in Italia e non solo¹. Tali istituti sono andati qualificandosi nei termini di *cultural hub*, ovvero come spazi dove le azioni di ricerca, tutela e mediazione culturale risultano strettamente e realmente interconnessi. All'interno di questo sistema, peraltro in continua evoluzione, i musei d'arte italiani e in particolare i musei curvati sull'arte contemporanea rappresentano un osservatorio privilegiato per comprendere il rapporto tra conoscenza accademica, patrimonio e società. Essi si collocano in un punto di equilibrio fra conservazione e sperimentazione: custodiscono opere che documentano la storia artistica e identitaria dell'Ateneo e del territorio in cui esso è inserito, promuovendo al contempo la riflessione sui linguaggi del presente e la loro trasmissione alle generazioni future.

La funzione di tutela in ambito universitario si estende alla costruzione di un senso di appartenenza e di continuità. Le collezioni e gli spazi espositivi contribuiscono a definire la memoria istituzionale dell'Ateneo, testimoniando la sua capacità di dialogare con il contesto urbano e culturale. L'arte contemporanea, per la sua natura aperta e sperimentale, favorisce la partecipazione e l'inclusione, divenendo uno strumento privilegiato della "terza missione" universitaria, intesa come responsabilità pubblica e impegno nella diffusione del sapere.

I musei universitari d'arte contemporanea offrono inoltre un terreno fertile per la didattica: luoghi di apprendimento diretto e di pratica curatoriale, spazi di confronto tra studenti, artisti, conservatori e istituzioni culturali. In questo senso, essi incarnano un modello museale ibrido e dinamico, capace di coniugare ricerca scientifica e creatività, memoria e progetto, radicamento territoriale e apertura internazionale.

* L'autore desidera ringraziare gli organizzatori del convegno svoltosi a Palermo, Ivana Bruno, Cristina Costanzo, Roberta Cruciana, Sergio Intorre, Luca Palermo e Pierfrancesco Palazzotto.

¹ *Museology and the University. Collections, Research and Public Engagement*, a cura di L. Basso Peressut-C.B. García, Milano 2021; *University Museums and Collections: Towards a Decolonised and Inclusive Museum*, a cura di B. Brulon Soares-A. Leshchenko, Parigi 2022.

Il caso del Museo d'Arte dell'Università di Teramo

Aperto nel maggio 2018, il Museo d'Arte dell'Università di Teramo – ufficialmente Contemporary Sculpture Garden, Unite Museum – rappresenta con le sue circa quattrocento opere una delle realtà più significative nel panorama dei musei universitari italiani dedicati all'arte contemporanea². Il museo, che si deve alla visione e all'iniziativa concreta del Rettore Luciano D'Amico e della Delegata alla cultura, la storica dell'arte Raffaella Morselli³, sua prima direttrice, si inserisce in un contesto ateneo-città di numeri e dimensioni obiettivamente contenuti, eppure tutt'altro che periferico o provinciale, anzi, segnato da una tradizione accademica ormai radicata, espressione di una significativa identità culturale.

In principio il museo sorse, come recita il titolo, come uno spazio curvato sulla scultura contemporanea. Solo più avanti, con il progressivo accumulo dei materiali e degli artisti, ha aperto le porte ad altre tecniche e materie, come la pittura, la ceramica o la fotografia. Nel costituirsi della raccolta è facile ravvisare una prima logica nell'attrazione esercitata dall'Ateneo nei riguardi degli artisti locali o, se si vuole, dell'appartenenza a un territorio, a un'identità comuni e condivisi. Tale meccanismo rende Teramo simile ad altre realtà universitarie. Il discorso coinvolge la collezione d'arte dell'Università degli Studi della Basilicata, il cui primo nucleo risale al 1992. Come affermato anche di recente dalla curatrice Mariadelaide Cuzzo, la raccolta annovera tra gli obiettivi valorizzare il Novecento lucano. Nel 2023, nel ricorrere del quarantesimo anno dalla fondazione, cinque artisti locali, Giovanni Dell'Aqua, Franco Di Pedè, Giulio Orioli, Nino Tricarico e Carla Viparelli l'hanno dunque arricchita regalando un'opera ciascuno⁴.

A Teramo, la stessa logica ha determinato la presenza di un numero piuttosto elevato di opere di Venanzo Crocetti (1913 –2003)⁵. Nato a Giulianova, Crocetti fin da giovane si mosse alla volta di Roma, dove si formò e dove ebbe modo di accedere nel laboratorio di restauro dei Musei Vaticani. A diciannove anni egli vinse il concorso nazionale di scultura dell'Accademia di San Luca, per poi ottenere nel 1938 il Gran Premio per la scultura alla Biennale di Venezia. Nel 1946 fu chiamato a ricoprire la cattedra di scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia, succedendo ad Arturo Martini. La sua opera più celebre è la *Porta dei Sacramenti* per la Basilica

² Ove non diversamente indicato, si fa riferimento a P. Costantini, *Contemporary Sculpture Garden Unite Museum: un luogo di identità e di relazione per l'arte contemporanea*, in *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, atti del convegno a cura di P. Dragoni-R.P. Ladogana-C. Piva, Macerata 2025, pp. 293-304; *Il Museo d'Arte dell'Università di Teramo. Contemporary Sculpture Garden*, a cura di P. Coen, Ciniello Balsamo 2025.

³ Sull'inaugurazione del Museo si veda <https://youtu.be/evvN-2t1uvU?si=YbU6RlzsSmNcbSU>; ultima consultazione: 24 giugno 2025.

⁴ Si veda https://www.sassilive.it/cultura-e-spettacoli/arte-cultura-e-spettacoli/presentazione-opere-darte-contemporanea-donate-allunibas-dagli-artisti-giovanni-dellaacqua-franco-di-pede-giulio-orioli-nino-tricarico-e-carla-viparelli/?utm_source=chatgpt.com; ultima consultazione: 26 giugno 2025.

⁵ *Venanzo Crocetti. Opere 1930-1998*, Roma 1999; G. Di Genova, *Venanzo Crocetti. Scultore del Novecento*, Roma 2003; C. Paolini, *Le opere di Venanzo Crocetti a Roma: studio su un patrimonio diffuso*, Teramo 2019.

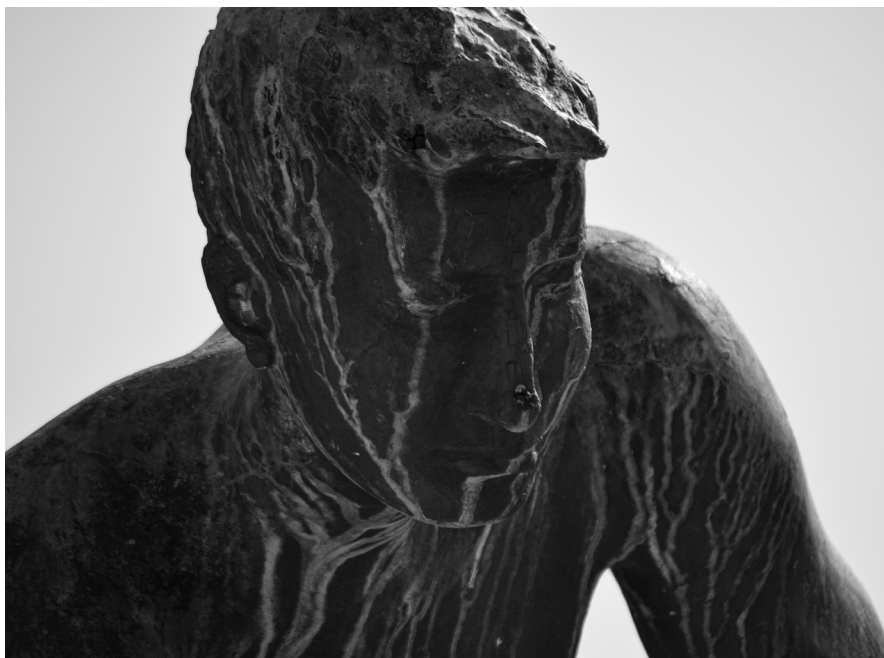


Fig. 1. Venanzo Crocetti, *Monumento ai caduti di tutte le guerre*, Teramo, part., foto Paolo Di Giosia.

di San Pietro, completata nel 1966⁶. Lungo il corso della carriera il maestro rivolse sempre un'attenzione speciale nei riguardi del suo territorio nativo e dunque anche per la città di Teramo. Una dimostrazione viene dal *Monumento ai caduti di tutte le guerre* (Fig. 1), proposto dal 1956 dal sindaco Carino Gambacorta (1912-1993), concepito nel 1959 e inaugurato ufficialmente l'8 aprile 1972⁷. Nell'Università di Teramo la presenza di bronzi di Crocetti si deve a una serie di accordi siglati con l'omonima fondazione di Roma. A uno di tali accordi, siglato nel 2017, si deve fra l'altro l'installazione de *La Gravida* (Fig. 2). La sua origine si lega a una terracotta, esposta nel 1935 alla Seconda Quadriennale d'Arte di Roma. La versione in bronzo di Teramo, da considerarsi molto precoce, appartenne al conte Arturo Ottolenghi e a sua moglie Herta Wedekind, due collezionisti che si posero come figure di riferimento in questa particolare fase del percorso dello scultore abruzzese. Fu proprio grazie al loro sussidio mensile di circa mille lire – esatto: le famose *Mille lire al mese* cantate da Gilberto Mazzi – che Crocetti nel 1934 decise di licenziarsi come restauratore dei Musei Vaticani e affrontare la carriera di artista professionista⁸.

⁶ P. Goretti, *Venanzo Crocetti. La porta di San Pietro*, Roma 2004.

⁷ *Venanzo Crocetti. Monumento ai Caduti di tutte le guerre*, a cura di F. De Santi-A. Tancredi, Colonnella 2011.

⁸ C. Paolini, *Le opere ...*, 2019, p. 23.



Fig. 2 .Venanzo Crocetti, *La gravida*, Teramo, Università degli Studi di Teramo, foto Paolo Di Giosia.

L'appartenenza a un territorio comune ha determinato l'ingresso anche delle opere di Diego Esposito (1940-vivente)⁹. Nato nel quartiere di San Berardo e formatosi come artista a Napoli, Esposito, divenuto insegnante di pittura presso l'Accademia di Brera, ha vissuto e lavorato a livello internazionale. La sua prima esposizione monografica si tenne nel 1969 presso l'Art Alliance di Philadelphia. *Latitudine/Longitudine*, per molti aspetti il più ambizioso fra i suoi progetti, lo ha portato fra il 2001 e il 2018 a esporre, fra l'altro, presso l'Oriental Land Park di Shanghai, in Cina, il Museo Caraffa di Córdoba, in Argentina, il Centro Culturale Ccori Wasi di Lima, in Perù, il Tempio Muryokoin di Koyasan in Giappone e il Parco Nazionale Zuratkul di Satka, in Russia. Fra le molte opere che il maestro abruzzese ha voluto lasciare all'ateneo della sua città spicca *Scale di colore, suono del tempo* (Fig. 3), realizzata nel 2014 per l'Aula Magna e inaugurata ufficialmente nel 2016¹⁰. Si tratta di un'installazione ambientale che riflette sul rapporto tra percezione visiva e ritmo interiore. L'opera com-

⁹ *Diego Esposito: passaggi*, catalogo della mostra a cura di B. Corà, Milano 1998; *Diego Esposito. Lux illuminat lucem*, a cura di M. Meneguzzo-A. Iori, Milano 2024.

¹⁰ *Diego Esposito. Scale di colore suono del tempo*, con testi di L. D'Amico-R. Morselli-A. Iori, Cinisello Balsamo 2016.



Fig. 3. Diego Esposito, *Scale di colore, suono del tempo*, Teramo, Università di Teramo, foto Marco Furio Magliani.

bina fasce cromatiche e segni grafici come elementi di un linguaggio dove il colore va inteso come la misura del tempo vissuto.

Come una variazione sullo stesso tema, ovvero sul filo della stessa logica, si pone *Il Cielo d'Italia* (Fig. 4), un'opera collettiva formata da 384 mattonelle maiolicate, ciascuna delle quali realizzate da un diverso maestro ceramista. *Il Cielo* trova il suo legame territoriale con la cittadina di Castelli, posta a una quarantina di chilometri di distanza da Teramo, che già nel Rinascimento emerse come uno dei principali centri dell'arte della ceramica¹¹. Insieme, l'opera rinvia anche all'accordo stretto con l'Associazione Italiana Città della Ceramica (AiCC), cui spettò la selezione, l'interpello e l'organizzazione dei maestri coinvolti.

Quella dell'appartenenza al territorio non esclude altre dinamiche di acquisizione. Il discorso si allarga e prende un sentiero decisamente diverso quando si pensa a Immacolata Datti e alla sua *Porta Etrusca* (Fig. 5)¹². La Datti si formò tra la sua città natale, Roma, e Spoleto: l'una e l'altra gli permisero di stringere un legame

¹¹ *I maestri della maiolica nel museo di Castelli*, a cura di D. Verdone, Colledara 2004; *Ceramica oggi: riflessioni sull'arte e sul sistema*, atti del convegno a cura di L. Siracusano, Roma 2024.

¹² R. Perfetti, *Immacolata Datti*, Roma 2024.



Fig. 4. Associazione Italiana Città della Ceramica, *Il Cielo d'Italia*, Teramo, Università degli Studi di Teramo, foto Marco Furio Magliani.

forte con le tradizioni, sia laziale che umbra. L'artista emerse sulla scena particolarmente negli anni settanta, con una serie di lavori centrata materialmente sulla netta preferenza accordata alla terracotta e sotto il profilo iconografico su alcuni temi ricorrenti come la donna, la maternità e il femminismo. In questo filone rientra *La donna dormiente* del Museo e Pinacoteca di Ancona, datata 1980. «Al suo stato primordiale è terra (rossa), preparata con l'acqua; prende forma e, modellata con il fuoco, il suo aspetto assicura un'origine, quella di essere affine alla pietra del filosofo», annotò Roberta Perfetti nel 1996¹³. Gli anni novanta furono anche l'occasione per una serie di importanti installazioni pubbliche, inclusa *Trasparenze-Monumento in onore di Giovanni Falcone e Ezio Tarantelli*, realizzata in collaborazione con Bruno del Gaizo e collocata a Roma, in piazzale Hegel. Nel 2003 Immacolata Datti decise di cedere a titolo gratuito all'Università di Teramo la *Porta Etrusca*. L'opera, realizzata otto anni prima, nel 1995, rientra appieno nella poetica delle *Porte* monumentali dell'artista, caratteristiche di quel periodo e realizzate anche in legno e in metallo. Giusto seguire le parole dell'artista:

¹³ Cfr. <https://www.immacolatadatti.it/ita/critics/view/roberta-perfetti>; ultima consultazione: 26 giugno 2025.



Fig. 5. Immacolata Datti, *Porta Etrusca*, Teramo, Università degli Studi di Teramo, foto Paolo Di Giosia.

«massiccia e totemica, [la porta] riprende “al negativo” la sagoma della porta della morte rappresentata nel fondo delle tombe di Cerveteri. Ma qui la porta ci lascia entrare e superare, rasentandoli, altri muri, forse altre esperienze di mondi o vite, per poi raggiungere l’ultimo muro, chiuso, definitivo. La quarta porta – dicono i mistici sufi- la “Porta di terra” si può aprire solo col cuore»¹⁴.

La donazione, ispirata alla tradizione delle tombe etrusche di Tarquinia, costituì un ricordo in onore del professor Filippo Mazzonis (1938-2002), suo marito, il quale per lungo tempo aveva prestato servizio presso l’Ateneo di Teramo.

Una pagina nuova si è aperta con Alejandro Marmo (1971-vivente) e con il suo *Abbraccio* (Fig. 6)¹⁵. Marmo, nato in Argentina, nei pressi di Buenos Aires, prese confiden-

¹⁴ Immacolata Datti, *Opere in luoghi pubblici*; <https://www.immacolatadatti.it/ita/contents/view/opere-in-luoghi-pubblici>; ultima consultazione: 26 giugno 2026.

¹⁵ P. Coen, *Alejandro Marmo e il tema dell’arte pubblica*, in “Predella. Journal of Visual Studies”, 52, 2022, pp. 67-81.



Fig. 6. Alejandro Marmo, *El abrazo*, Teramo, Università degli Studi di Teramo, foto Marco Furio Magliani.

za con il metallo e i segreti della saldatura nella bottega-laboratorio del padre, un fabbro di origini italiane. Seguendo un percorso da autodidatta, egli gradualmente elaborò una poetica del reimpiego di materiali di scarto e di risulta. Nel corso della prima giovinezza su questo ceppo s'innestarono alcuni importanti viaggi di studio, condotti negli Stati Uniti e in Europa, dove il giovane ebbe la possibilità di visitare la Francia, la Grecia e l'Italia. Raccogliere lamiere, scarti industriali e altri rottami, per lo più in metallo, allo scopo di fonderli, montarli o accostarli, così da trarne forme nuove e quasi sempre inattese: questa la caratteristica fondamentale della sua poetica. Già famoso in patria per i due giganteschi *Ritratti di Eva Peron*, o *Murales de Evita*, profilati in acciaio *corten* e campiti sulle facciate settentrionale e meridionale del palazzo dei Lavori Pubblici di Buenos Aires, l'attuale Ministero della Salute e dello Sviluppo Sociale, Marmo nel 2015 acquisì risonanza planetaria per una scelta precisa di papa Francesco: poco dopo la sua elezione, Francesco commissionò proprio all'artista argentino, a lui noto da tempo, una serie di opere da installare nei Giardini Vaticani, fra cui *El Cristo Obrero-Cristo operaio*.

L'Abbraccio di Teramo (Fig. 6) rientra appieno in questa poetica. Lungo il tracciato dei *Murales de Evita*, Alejandro Marmo durante un soggiorno a Tokio nel 2008 iniziò a lavorare su un multiplo, ovvero come un'opera d'arte da realizzarsi in più esemplari, materie e tecniche. Una delle prime versioni fu installata nel dicembre 2018 all'interno del Terminal 3 dell'Aeroporto Leonardo da Vinci di Fiumicino, dedicato ai voli internazionali. Da allora egli ne ha prodotti vari altri esemplari, vuoi a pastello su carta, vuoi di nuovo in lamiera d'acciaio. La versione di Teramo è stata installata sulla facciata meridionale dell'Università nel 2021, all'uscita del COVID: la sua presenza si spiega con la convenzione stretta dal Dipartimento di Scienze della Comunicazione con Arte en las Fabricas, una cooperativa di forte indirizzo sociale e pedagogico fondata da Marmo all'estrema periferia di Buenos Aires come un luogo aperto, volto a incoraggiare la partecipazione collettiva e l'avviamento dei ragazzi all'arte.

Il contenitore, adesso. Il nucleo principale delle opere custodite nel museo dell'Università di Teramo si trova nel *campus* Aurelio Saliceti, punto nodale del quartiere di Colleparco, a qualche centinaio di metri dal centro storico. A sua volta, il *campus* oggi si articola in due plessi, o poli didattici, il Polo Gabriele D'Annunzio e il Polo Silvio Spaventa. I due poli consistono fisicamente in altrettanti nuclei architettonici paralleli a forte sviluppo rettilineo, orientati esattamente lungo l'asse ovest-est e talora chiamati 'stecche'. La loro pianificazione risale tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta del secolo scorso, allorché quella di Teramo era una sede distaccata dell'Università di Chieti.

Com'è noto, l'idea di fondare un ateneo nella città tra i due fiumi giungeva da lontano. Già nel luglio 1788 il filosofo ed economista Melchiorre Delfico (1744-1835) scrisse al sovrano delle Due Sicilie, accarezzando l'idea di erigervi «una piccola Università di studi», in grado di smarcare i propri giovani dalla servitù con Napoli, anche se alcuni tendono a identificare questo istituto con una scuola o con un liceo, anziché con un ateneo vero e proprio¹⁶. Qualche tempo dopo, nel 1807, si stabilì l'apertura di un Collegio, effettivamente partito nel 1813 e trasferito nel 1818 nell'ex convento di San Matteo. Per potersi tradurre in realtà l'antico sogno di Melchiorre Delfico dovette però attendere ancora molti anni: il 1965 per il riconoscimento del suo primo nucleo universitario propriamente detto, la Facoltà di Giurisprudenza e soprattutto il 1993, data del distacco da Chieti e, "per gemmazione" della raggiunta autonomia¹⁷.

La responsabilità del progetto architettonico del *campus* di Colleparco ricadde su Marco Tamino (1945-vivente), con l'assistenza di Stefano Bernardi, Andrea Lenzi, Fiammetta Malpassi, Sandro Paccapelo e Giorgio Grelli¹⁸. Originario di Pesaro e for-

¹⁶ G. De Cesaris, *Scritti inediti di Melchiorre Delfico. Una piccola università a Teramo*, in "Rivista del Comune di Teramo", 7-8, 1935, pp. 143-153; A. Bompiani, *Università e Mezzogiorno*, in *Oggi e Domani*, vol. 7, n. 5, Pescara, 1979. Cfr. anche V. Clemente, *Delfico, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, 1988.

¹⁷ Per una rassegna delle varie fasi della nascita dell'Università di Teramo si veda L. D'Amico, *Introduzione*, in *Tertii Decennii Annus Primus Volvens. Animus Universitatis Studiorum Universitas Studiorum Animi*, Teramo 2015, p. 5. Si veda anche Ivi, p. 9.

¹⁸ Cfr. [M. Tamino], *Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti, Polo Universitario di Teramo. Contrada "Coste Sant'Agostino"*, [Pescara] s.d. Ringrazio Massimo Lupino dell'Ufficio Tecnico dell'Università di

matosi presso l'Università di Firenze, Tamino già allora stava emergendo come uno specialista nel campo delle grandi strutture. Al tempo attivo attraverso lo studio Tamino-Gaudenzi, l'architetto marchigiano avrebbe più tardi coordinato la riqualificazione di alcuni importanti stazioni ferroviarie italiane, incluse Roma Termini, Milano e Torino Porta Nuova, nonché costruito il *campus* universitario di Roma Tor Vergata e il Da Vinci Center di Roma. Quanto invece alla costruzione, il relativo bando fu vinto dalla Proger, al tempo ancora guidata dal suo fondatore, l'ingegner Onofrio Caputi.

Com'è noto – e com'è facile stabilire attraverso il confronto tra le planimetrie generali e lo stato odierno – Marco Tamino riuscì solo in parte a realizzare la sua visione architettonica. Fra i vari elementi rimasti sulla carta spiccano la Biblioteca e l'Aula Magna/Centro Congressi. Di forma semicircolare e intenzionalmente più elevata rispetto alla quota degli altri edifici, la Biblioteca doveva trovarsi subito a ovest dell'attuale polo D'Annunzio, in uno spazio lasciato verde compreso tra l'attuale parcheggio. Ugualmente di pianta semicircolare, ma stavolta caratterizzata da una copertura bombata, avrebbe dovuto essere l'Aula Magna/Centro Congressi, il cui lato rettilineo avrebbe dovuto rivolgersi verso la città di Teramo, sullo sfondo iconico del Gran Sasso.

Quanto effettivamente posto in essere del progetto originario mantiene comunque una propria significativa qualità. «Gli edifici [dell'Ateneo] – scrisse Tamino – non presentano caratteristiche monumentali o un'individualità architettonica celebrativa o monumentale. Trovano il loro significato e valore soprattutto nell'essere parti di un sistema complesso di spazi e di percorrenze destinati alla vita della Comunità Universitaria. Alla rarefazione semantica degli esterni fa riscontro la ricchezza espressiva ricercata negli interni, la qualità e gli effetti architettonici che caratterizzano gli spazi progettuali o quella che potremmo definire la vita interiore della costruzione»¹⁹.

Ma come si vive a Teramo lo spazio museale? Una delle peculiarità del Museo di Teramo consiste nella sua articolazione all'interno degli spazi universitari. Com'è noto, alcuni atenei italiani si sono dotati di spazi autonomi e definiti per l'esposizione. Questo è certamente vero per la Galleria Gino Marotta - Aratro, il centro d'arte contemporanea dell'Università del Molise²⁰. Lorenzo Canova, il suo ideatore e fondatore, lo volle nel 2007 in stretta connessione con l'artista, gallerista e promotore culturale Gino Marotta (1935-2012), come spazio di esposizione per la collezione permanente e, insieme, sede di mostre temporanee. Queste mostre si sono da allora svolte con regolarità, anche approfittando del nuovo e ancor più ampio spazio posto in collegamento con l'Aula Magna e hanno incluso monografiche su Luciana Picchiello, Antonio Pettinicchi, Franco Mulas, Hanne Blitz e lo stesso Marotta.

Teramo per avermi fatto conoscere questa pubblicazione.

¹⁹ [M. Tamino], *Università degli Studi ...*, s.d., p. 3.

²⁰ P.M. Di Iorio, *La Galleria Gino Marotta ARATRO: Interconnessioni Artistiche e Progettuali nel Panorama Nazionale e Internazionale, in Musei e collezioni d'arte nelle università italiane...*, 2025, pp. 305-318. Il mio grazie va all'amico e collega Lorenzo Canova, per avermi sempre tenuto al corrente dell'identità e delle attività dell'ARATRO.

Opere e spazi, logiche di acquisizione e modelli museali del Contemporary Sculpture Garden

Sulla falsariga del Molise può collocarsi la recente esperienza dell'Università di Verona. La raccolta, fondata nei primi anni ottanta ma fortemente accresciuta grazie all'impulso di due collezionisti locali, Giorgio e Anna Fasol, è stata istituita pochi mesi fa, nel febbraio 2025 come "Centro Museale per l'Arte e i Linguaggi della contemporaneità dell'Università di Verona-Museo del Contemporaneo", sotto la responsabilità scientifica di Claudia Molteni²¹. La raccolta apre un ventaglio su alcuni nomi significativi del panorama attuale, includendo Giovanni Morbin, Corinna Gosmaro, Loris Cecchini, Luca Bartolo, Shilpa Gupta, Eva Marisaldi, Chantal Joffe, Riccardo Giacconi, Jeong a Koo, Matteo Atruaia, Diego Tonus, Etienne Chambaud e Manuele Becheri²². Il nucleo più importante, formato da un'ottantina di lavori, è stato sistemato nella provianda austriaca di Santa Marta, un edificio sorto fra il 1853 e il 1856 come fabbrica del pane e successivamente passato all'Ateneo.

Rispetto a queste e ad altre esperienze, Teramo si mette in luce per una decisa soluzione di continuità. Nel *campus* intitolato ad Aurelio Saliceti le opere risultano distribuite lungo i corridoi, le aule, i luoghi di passaggio, gli spazi istituzionali e anche le aree verdi dell'Ateneo. Questa scelta, pur comportando indubbiamente una serie di sfide in termini di conservazione e sicurezza, consente un'esperienza quotidiana dell'arte da parte di studenti, docenti e personale universitario, trasformando l'intero *campus* in un museo diffuso. Le opere entrano in dialogo vivo e diretto con le persone, si tratti di studenti, docenti, del personale tecnico-amministrativo oppure degli ospiti, abbattendo le barriere e perciò favorendo una fruizione spontanea e inclusiva.

Così configurato, il Museo universitario si presta da base solida per progetti di impostazione multidisciplinare e interdisciplinare. Studiare le dinamiche di fruizione in spazi non convenzionali permette di analizzare come le opere influenzino l'esperienza quotidiana, l'identità dei luoghi e il senso di appartenenza. Architettura, arte, museologia e critica d'arte entrano dunque più facilmente in relazione con altri insegnamenti, a cominciare da psicologia, sociologia ma anche musica e studi urbani.

Ricerca innanzitutto. Con il Museo e grazie al Museo, il gruppo di storici dell'arte in forza all'Università di Teramo e specificamente nel Dipartimento di Scienze della Comunicazione è risultato vincitore di progetti riconosciuti e finanziati a livello nazionale ed europeo, mettendosi in rilievo per le capacità di innovazione e di entrare in partenariati strategici. Un modello di riferimento è Ca' Foscari Esposizioni, ovvero la galleria d'arte contemporanea fondata per valorizzare attività espositive dell'ateneo di Venezia²³. Attiva in ambito espositivo dal 2011, Ca' Foscari Esposizioni si misura normalmente con partner internazionali, dedicando particolare attenzione all'arte con-

²¹ J. Bianchera-M. Molteni, *La collezione di arte contemporanea dell'Università di Verona dalla raccolta privata alla fruizione pubblica e digitale*, in *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane...*, 2025, pp. 151-160. Sono grato alla collega Monica Molteni per avermi aiutato ad orientarmi nella collezione dell'Università di Verona e per le indicazioni bibliografiche.

²² C. Angelucci, *A Verona un grande collezionista dona le sue opere e nasce un museo universitario d'arte contemporanea*, in "Artribune", 13 novembre 2024; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2024/11/verona-collezionista-opere/>, ultima consultazione: 29 giugno 2025.

²³ Università Ca' Foscari, *10 anni di arte contemporanea a Venezia*, Venezia 2014.



Fig. 7. Paolo Di Giosia, *A tutto DAMS!2024*.

temporanea e all'intersezione tra arte e tecnologia. Per Teramo sembra giusto in questa sede menzionare i progetti VRSciT e SMICUPA. VRSciT, cofinanziato dall'Unione Europea e posto in essere fra il settembre 2020 e l'agosto 2023, è un progetto che ha visto l'Università di Teramo entrare in un consorzio europeo per esplorare nuovi approcci nel turismo educativo, come la modellazione 3D e gli ambienti immersivi in realtà virtuale a 360°, con l'obiettivo di creare innovative scene educative virtuali²⁴. Quanto a SMICUPA, finanziato con fondi del PNRR, attraverso lo Spoke 8 della Fondazione CHANGES, esso si propone di sviluppare sistemi interattivi digitali per mappare e comunicare la storia del paesaggio urbano di Teramo e dintorni, valorizzando il territorio con strumenti multimediali e interattivi. Ciò ha portato fra l'altro alla realizzazione di un'importante serie di foto artistiche, scattate da Paolo Di Giosia, da Marco Furio e Mauro Magliani, e del primo catalogo del museo²⁵. Ricerca fa infine anche rima con il laboratorio toMetarte, per cui si rimanda all'approfondimento di Cecilia Paolini. Metarte, collegato strutturalmente all'Università Roma 2 Tor Vergata, all'Università "Gabriele D'Annunzio" di Chieti Pescara e a 'Sapienza' Università di Roma, significa condividere il medesimo spazio e le medesime funzioni di un centro all'avanguardia negli strumenti e nei metodi, particolarmente nella diagnostica artistica integrata, come pure nella sperimentazione e attuazione di tecnologie digitali per la conservazione.

²⁴ Cfr. https://www.unite.it/UniTE/Erasmus_finanziati/VRSciT.

²⁵ *Il Museo d'arte dell'Università di Teramo...*, 2025.

Opere e spazi, logiche di acquisizione e modelli museali del Contemporary Sculpture Garden

Il Museo di Teramo svolge un ruolo attivo nella didattica universitaria, in particolare negli insegnamenti di storia dell'arte, museologia, didattica di storia dell'arte e diagnostica dei beni culturali. In questo campo un punto di riferimento è il MLAC – Museo Laboratorio di Arte Contemporanea di 'Sapienza' Università di Roma²⁶. Il MLAC, fondato nel 1987 da Simonetta Lux e attualmente ubicato nel palazzo del Rettorato e perciò nel cuore della città universitaria, è integrato nei corsi di laurea di indirizzo storico artistico, per i quali fornisce tirocini, laboratori pratici, *stage* e *project work*, che affiancano l'insegnamento teorico con esperienze sul campo. Il MLAC favorisce la formazione critica e operativa degli studenti, che possono contribuire in prima persona all'organizzazione di eventi e percorsi espositivi. In questo modo il museo diventa un luogo di sperimentazione pedagogica, capace di coniugare la produzione culturale con le esigenze formative dell'università.

Teramo, 17 maggio 2023: in una delle aule del Campus Aurelio Saliceti va in scena una *performance* di Angelo Bellobono (1964-vivente). L'artista, di cui si ricordano fra l'altro i progetti Linea Appennino 1201 (2017-2019) e Mappa Appennino (2020-2022), ha avuto e tuttora ha l'abitudine di coinvolgere le comunità che lo circondano nella realizzazione pratica delle sue opere. L'Università di Teramo quel giorno di maggio gli ha messo a disposizione un gruppo di studenti della triennale in DAMS e della magistrale in Media, Arti e Culture, che hanno così avuto la possibilità di realizzare insieme all'artista un *Open Space Lab*.

Quanto realizzato da Bellobono, con la cura museologica di Raffaella Morselli, introduce la cosiddetta terza missione universitaria, nel cui nome a Teramo è stato fatto molto lavoro²⁷. Ancor prima dell'atto formale d'istituzione, il Museo universitario abruzzese è entrato in rapporto con il territorio, impegnandosi a diffondere la cultura dell'innovazione e della conoscenza nella società e nelle imprese. In questa direzione esso può accostarsi al CaMusAC – Cassino Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di Cassino²⁸. Nel corso del tempo il museo laziale ha organizzato un congruo numero di iniziative nel merito. Solo per citarne alcune, si pensi agli eventi *Tempo e forma nell'arte contemporanea* del 1999 o *Inonia: quali città d'arte a venire* del 2001, alle esposizioni temporanee legate alla raccolta della Fondazione Longo o, ancora, ai

²⁶ Cfr. F. Lamanna, *Gli artisti e l'università: il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza di Roma*, Roma 1999; S. Lux, *Museo Laboratorio di Arte Contemporanea: MLAC index 2000-2012*, Roma 2012; I. Schiaffini, *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza di Roma*, in "Titolo", 2015, pp. 13-18. Ringrazio la collega Ilaria Schiaffini per la bibliografia e le indicazioni fornite.

²⁷ Sul concetto si veda M. Cassella, *La "terza missione" dell'Università: cos'è, come si valuta (con un'appendice sulle biblioteche)*, in "Biblioteche oggi: trends", 2, 2017; R. Frondizi, *La terza missione delle università. Strategia, valutazione e performance*, Torino 2020.

²⁸ *Arte Contemporanea a Cassino. La collezione dell'Associazione Longo e la raccolta dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*, a cura di B. Corà, Cassino 2012; *Luoghi del Contemporaneo a Cassino. Arte Condivisa 1971-2017*, a cura di C. Toschi, Cassino 2017; *Museo Facile. Medioevo/Contemporaneo*, a cura di I. Bruno-G. Orofino, Cassino 2017; I. Bruno-L. Palermo, *UNI.Ar.Co, la Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale*, in "Il Capitale Culturale", pp. 321-335. Il mio ringraziamento va in questo caso a Luca Palermo, collega storico dell'arte dell'Università di Cassino, anche per le indicazioni bibliografiche.

progetti di *public engagement* con la città, volti a tradurre quanto fatto nelle aule e nei laboratori universitari in programmi culturali di larga e reale fruizione.

Per fare ritorno a Teramo, sembra il caso di menzionare *A tutto DAMS!* (Fig. 7) un progetto didattico ideato, organizzato e promosso dal 2023 al 2025 appunto dal DAMS, uno dei due corsi di laurea attivati nel Dipartimento di Scienze della Comunicazione²⁹. Nel pieno rispetto dello spirito del DAMS, il progetto tiene unite varie anime della sfera artistica, come le arti visive, la musica, la danza, il teatro, la letteratura e la fotografia. Sebbene tutte le attività siano state concepite e provate all'interno del Museo universitario, gli eventi hanno avuto poi luogo materialmente nel cuore della città di Teramo, nel 2023 nello spazio espositivo di Via Nicola Palma e nella sede dell'Azienda per il Diritto agli Studi Universitari/ADSU, nel 2024 all'interno della Pinacoteca Civica. Insieme, le due iniziative hanno contribuito a riportare l'attenzione su una serie di situazioni e di realtà da lungo tempo in attesa di un'adeguata valorizzazione. Il discorso vale per il murale di Sandro Melarangelo nella sede dell'ADSU, datato 1978 e raffigurante *Le lotte del Vomano* (Fig. 8), o per due significativi nuclei custoditi nei depositi della Pinacoteca Civica, l'uno centrato su schizzi e tempere del pittore Cesare Averardi (1875-1939), l'altro su fotografie di scena di Pasquale De Antonis (1908-2001). In queste, come d'altronde in altre occasioni, il museo dell'università di Teramo ha offerto una dimostrazione plastica della capacità di proporsi in termini positivi e pratici, da un lato, nei percorsi formativi e didattici di vari insegnamenti, a cominciare naturalmente dagli artistici, dall'altro di entrare nel vivo dei gangli cittadini, attraverso le dinamiche di *public engagement* e di *lifelong learning*, garantendo un continuo aggiornamento delle conoscenze e competenze³⁰.

Conclusioni

Il Museo dell'Università di Teramo è una realtà giovane, eppure già strutturata, capace di interpretare in modo valido e originale una serie di modelli museologici già esistenti e sperimentati con successo. Radicato nel territorio, integrato nella vita accademica, proiettato verso l'esterno, il Museo può consolidare nei prossimi anni il proprio ruolo come luogo di formazione, ricerca, sperimentazione e dialogo tra saperi e linguaggi. In un momento in cui i musei universitari stanno ridefinendo la propria funzione, oscillando tra conservazione e innovazione, il caso di Teramo rappresenta un esempio significativo di come sia possibile costruire anche in tale contesto una piattaforma culturale sostenibile e di qualità.

²⁹ La manifestazione *A tutto DAMS!* si è svolta con la collaborazione della Direzione regionale Musei Abruzzo, del Comune di Teramo, della Fondazione "Venanzo Crocetti" di Roma, dell'Associazione Culturale "Teramo Nostra" e della Fondazione "Luigi Spezzaferro".

³⁰ R. Frondizi, *La terza missione ...*, 2020, in part. pp. 140-141.



Fig. 8. Sandro Melarangelo, *Le lotte del Vomano*, Teramo, Azienda per il Diritto allo Studio Universitario.

“Aren't they lovely?”. Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti

STEFANIA ZULIANI

Ormai da più di cinquant'anni *l'Institutional Critique* interroga e a volte inquieta i luoghi e le pratiche del sistema dell'arte, alimentandone i discorsi e mettendone in luce, non senza qualche inevitabile complicità, le dinamiche profonde e le ragioni non dichiarate. Né movimento né stile, la *Critica Istituzionale* è un metodo, un modo di guardare e di prendere posizione rispetto alle logiche che governano il funzionamento di quello che Arthur Danto in un seminale intervento del 1964 ha definito the *Artworld*¹. Un mondo, quello dell'arte, in continua trasformazione, soggetto a bruschi scossoni e a radicali, a volte repentini, rivolgimenti (è, per esempio, ancora valido il paradigma della Global Art discusso da Hans Belting negli anni Dieci di questo secolo?)², una rete di rapporti e di forze di cui da sempre gli artisti sono non soltanto protagonisti o vittime, ma anche intelligenti analisti. Decostruttori, persino. E' questo il ruolo, comunque ambiguo, che hanno scelto di interpretare nelle loro opere e azioni Ascher, Broodthaers, Buren, Haacke, Rosler, tra gli iniziatori *dell'Institutional Critique*³, un'esperienza che secondo una parte consistente della storiografia è nata all'indomani della rivelazione, avvenuta nel 1969, di *étant donné*, la perturbante installazione *site specific* realizzata da Duchamp al Philadelphia Museum, resa pubblica per volontà dell'artista soltanto dopo la sua morte⁴. A partire da quella data si sono succedute generazioni di artisti a vario titolo riconducibili all'*Institutional Critique*⁵ che hanno dato vita ad opere performance e progetti capaci di affrontare con strumenti sempre aggiornati l'analisi del museo, primo oggetto (e soggetto) di indagini e di eretico racconto a cui si sono via via aggiunte anche le

¹ A. Danto, *The Artworld*, in “*The Journal of Philosophy*”, vol. 61, no. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

² H. Belting, *From World Art to Global Art: View on a New Panorama*, in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, a cura di H. Belting-A. Buddensieg-P. Weibel, Cambridge, Ma/London 2013, pp.178-185.

³ Per un primo inquadramento dell'*Institutional Critique* attraverso i documenti si veda *Institutional Critique: An anthology of artists' writings*, a cura di A. Alberro-B. Stimson, Cambridge-London 2009.

⁴ H. Foster-R. Krauss-Y.A. Bois-B.H. Buchloh-D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2004), trad. it. di E. Grazioli, Bologna 2006 p. 499.

⁵ Una puntuale ricostruzione del dibattito critico che ha interessato la definizione e la storicizzazione dell'*Institutional critique* e sulle sue differenti stagioni è stata proposta da S. Taccone, *La critica istituzionale. Il nome e la cosa*, Verona 2022.

altre istituzioni espositive e le diverse figure (mecenati, collezionisti, critici, curatori, mercanti...) che intervengono nel sistema dell'arte. Quello dell'*Institutional Critique* si è così andato definendo come un campo di indagine allargato e in costante espansione da cui non poteva certo rimanere esclusa l'istituzione universitaria, che con le sue collezioni, frutto di consapevoli politiche di acquisizione e di precise prospettive epistemologiche, occupa in effetti uno spazio peculiare all'interno di quello che Tony Bennet ha chiamato *The Exhibitionary Complex*⁶. L'arte contemporanea, che negli atenei italiani è non solo materia, ormai ben consolidata, di ricerca e didattica, ma sempre di più anche patrimonio da acquisire e commissionare, esporre e conservare, può dunque assumere anche nei musei universitari un ruolo critico specifico, proponendosi come un possibile strumento di indagine e di interpretazione, persino di risignificazione, delle eteroclite collezioni accademiche. Per la varietà di contenuti e per la singolarità dei percorsi di acquisizione, queste rappresentano un terreno particolarmente fertile per progetti artistici che vogliano produrre uno spostamento, o addirittura un rovesciamento di prospettiva nella lettura delle raccolte, raccogliendo di fatto la lezione metodologica e l'intenzione, comunque politica, dell'*Institutional Critique*. I musei universitari di offrono dunque come luogo e contesto privilegiato per l'intervento di artisti interessati non solo a dialogare con le collezioni (di opere, di reperti, di oggetti scientifici, di esseri viventi) ma intenzionati piuttosto a rimettere in discussione le ragioni, le ideologie sottese al gesto, al gusto collezionistico accademico per rivelarne il non detto, portando allo scoperto le contraddizioni e smascherando, quando necessario, le dissimulate ambizioni che possono aver determinato le committenze o guidato gli stessi processi di acquisizione. Perché anche dietro le donazioni in apparenza più innocenti può nascondersi una spietata spinta predatoria, una violenza sottaciuta che merita di essere portata alla luce.

“Per l'Università mi sembra un buon momento di avvicinarsi a Thérèse Bonney”: Andrea Fraser all'University Art Museum di Berkeley

Quando nel 1992 l'UMA-University Art Museum (ora Berkeley Art Museum) dell'Università della California ha chiesto ad Andrea Fraser di immaginare un intervento curatoriale che riguardasse le collezioni permanenti del museo, non poteva non sapere che stava esponendosi a qualche rischio. Fraser, artista e docente alla School of the Arts and Architecture alla UCLA di Los Angeles, è infatti tra le figure più note e luminose della seconda stagione dell'*Institutional Critique* e fin dagli anni Ottanta accompagna la sua sempre rigorosa e affilata pratica artistica e, quindi, critica – va ricordata almeno la seminale performance *Museum Highlights: A Gallery Talk*, realizzata nel 1989 al Philadelphia Museum of Art – con un costante e lucidissimo lavoro teorico che, lo ha sottolineato Pierre Bourdieu, si muove con intelligenza tra *Revolu-*

⁶ T. Bennet, “The Exhibitionary Complex”, in Idem, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, 1995.

“Aren't they lovely?”. Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti



Fig. 1. «I just don't like eggs!» Andrea Fraser on collectors, collecting, collections, Installation view dell'opera “Aren't they lovely?” 1992, Fondazione Antonio Dalle Nogare, 2024. Ph. Jürgen Eheim Fotostudio.

*tion and Revelation*⁷. Il lavoro che l'artista statunitense conduce senza mai nascondersi dietro l'impersonalità del linguaggio, scegliendo piuttosto di mettere in gioco il proprio stesso corpo e la propria biografia, è insomma «a specific political act capable, by way of avenues appropriated and altered for its own purpose, of having an effective impact on the artistic field»⁸. Inevitabile, quindi, che anche nel suo incontro con la prestigiosa collezione dell'università di Berkeley l'artista abbia scelto non di riscriverne nello spazio gli indiscussi (e discutibili) tesori ma di indagarne i significati e i moventi, affrontando una ricerca dagli esiti del tutto imprevisi: «When I went into that project, - ha ricordato in una recente intervista - I assumed that patrons, collectors and donors always had the power in these situations in relation to museums. What I found in this case was the opposite»⁹.

Ed è davvero sorprendente quello che Fraser ha scoperto e mostrato in *Aren't they lovely?*, l'opera presentata dal 27 giugno al 13 settembre 1992 all'University Art Museum di Berkeley, (Fig. 1) un'installazione di testi e di oggetti che è stata ripresa nell'am-

⁷ P. Bourdieu, *Foreword: Revolution and Revelation*, in A. Fraser, *Museum Highlights. The writing of Andrea Fraser*, a cura di A. Alberro, Cambridge-London 2007, pp. xiv-xv.

⁸ P. Bourdieu, *Foreword...*, 2007, p. xv.

⁹ A. Lovric, *Ethical Practice: An Interview with Andrea Fraser*, in “Berlinartlink”, Nov. 5, 2024 <https://www.berlinartlink.com/2024/11/05/andrea-fraser-interview-fondazione-antonio-dalle-nogare/>

bito della prima, importante retrospettiva italiana dell'artista proposta nel 2024 dalla Fondazione Antonio delle Nogare a Bolzano¹⁰. Il progetto realizzato a Berkeley è stato il risultato del minuzioso lavoro di ricerca d'archivio che l'artista aveva condotto sulla donazione di Thérèse Bonney e sul processo che l'aveva preceduta, di cui Fraser ha ricostruito attraverso lettere e documenti le diverse, e spesso complesse, fasi, sottolineando le logiche di potere che hanno condizionato l'acquisizione di una collezione frutto e testimonianza di una vita intensa e per molti versi unica. Thérèse Bonney, infatti, è stata davvero una donna e un'intellettuale singolare: divulgatrice, fotografa, giornalista, persino spia per l'Office of Strategic Services degli Stati Uniti durante la seconda guerra mondiale, Bonney, che era nata nel 1894 a Syracuse, New York, dopo essersi laureata a Berkeley nel 1916 ed aver frequentato le più prestigiose università americane, alla fine degli anni Dieci si era trasferita a Parigi per completare gli studi alla Sorbonne. Nell'allora vivacissima capitale francese aveva avuto modo di conoscere e frequentare il milieu artistico e creativo, documentando e promuovendo a livello internazionale il design francese, di cui tra gli anni Venti e Trenta aveva diffuso l'immagine attraverso l'agenzia di comunicazione che lei stessa aveva fondato. Come giornalista, Bonney aveva successivamente seguito le vicende del secondo conflitto mondiale e i suoi reportage fotografici hanno contribuito a far conoscere negli Stati Uniti la realtà di quanto stava accadendo in Europa in quei terribili anni. Insomma, una figura tutt'altro che convenzionale eppure a lungo dimenticata¹¹. E questo nonostante Bonney, di cui peraltro lo Smithsonian conserva oltre 4000 scatti, fosse ben decisa a lasciare traccia della propria esperienza di scrittrice e fotografa attraverso la conservazione delle opere e dei tanti oggetti che aveva collezionato nel corso degli anni, una raccolta eterogenea, fatta di capolavori – tra gli altri, un importante Renoir – e di memorabilia dal valore esclusivamente sentimentale che avevano trovato collocazione e senso nelle stanze senza riscaldamento della casa in cui Bonney viveva a Parigi. Da qui, a partire dal 1962 l'anziana signora aveva iniziato a inviare lettere, tanto vivaci quanto accurate, ai responsabili dell'università di Berkeley, ateneo a cui aveva deciso di affidare il compito di garantire la trasmissione della propria intensa vita di studiosa e di intermediaria tra gli Stati Uniti e la Francia. Il museo universitario, interessato soprattutto al dipinto di Renoir e a qualche altra opera di riconosciuto valore presente nella collezione di Bonney, non sembrava però particolarmente disposto ad accontentare la potenziale donatrice, che in cambio del lascito chiedeva in realtà soltanto di ricevere un po' di cura – un'assicurazione sanitaria, una dimora più confortevole... – per attenuare i disagi di una difficile e solitaria

¹⁰ *I just don't like eggs*, a cura di A. Viliani con V. Pavesi, 13 aprile 2024- 22 febbraio 2025, Fondazione Antonio Dalle Nogare, Bolzano. La retrospettiva attraverso un'ampia selezione di opere e progetti che vanno dalla fine degli anni Ottanta al presente, ha sottolineato in particolare l'analisi condotta da Fraser "on collectors, collecting, collections". Desidero ringraziare Andrea Viliani e il personale della Fondazione per la disponibilità a condividere il materiale relativo al progetto *Aren't they lovely?*

¹¹ Soltanto di recente la biografia e la produzione di Bonney hanno trovato giusta attenzione. Cfr. C.M. Riley, *Thérèse Bonney, the Bonney Service and the Business of Syndicated Photography, 1922–45*. In "History of Photography", 48(1), 2024, pp. 16–42. Della stessa autrice è in uscita per la California University Press la monografia *Thérèse Bonney and the Power of Global Syndicated Photography*.

“Aren’t they lovely?”. Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti

vecchiaia. Andrea Fraser ha sottolineato questo punto nel testo di presentazione del suo progetto: «*She didn’t want to sell the collection, because it was part of her life, she was devoted to it. She was trying to negotiate with the university for some kind of support. [...] She was an incredible woman with an extraordinary life, and at the end of her life, she was reduced to this stuff that she’d accumulated by the university that is celebrating her, but they’re really just exploiting her. It wasn’t just the university, it was also the museum that had just been created. That was not at all what I expected to find*»¹². Di questa vicenda ha dato conto l’opera *Aren’t they lovely?*, un’installazione - una mostra, a tutti gli effetti - del lascito Bonney in cui Fraser ha proposto insieme alle opere d’arte e di design effettivamente acquisite - 55 in tutto quelle accettate dal museo - tutti quegli oggetti, circa un centinaio, egualmente donati dalla anziana collezionista e che però non sono mai entrati ufficialmente nel patrimonio dell’università, rimasti senza essere neppure inventariati nei depositi, conservati all’interno di scatole di cartone, anch’esse messe in mostra da Fraser. Accanto e insieme a questi oggetti dallo statuto ambiguo - sono o non sono parte della collezione del museo? -, la mostra presentava i documenti relativi alla donazione che l’artista aveva trovato negli archivi dell’UMA. Si tratta di estratti della corrispondenza intercorsa dal 1962 al 1978 tra la collezionista e i rappresentanti dell’istituzione, dell’atto di donazione delle sue proprietà mobili all’università sottoscritto il 12 gennaio del 1978 da Bonney, che sarebbe morta subito dopo all’ospedale americano di Parigi, alcuni brani delle comunicazioni interne del museo e la nota che riportava la classificazione con cui erano stati catalogati gli oggetti ricevuti, divisi in 6 categorie, da quelli di tipo A «of highest interest to the Museum» a quelli di tipo F «of no interest to the University, essentially souvenirs, little financial value». Come introibo alla mostra, Fraser aveva scelto il testo di presentazione ufficiale del lascito che nel 1985 apriva il calendario istituzionale della Berkeley per celebrare la conclusione della lunga vicenda legale che aveva finalmente portato nel 1984 al perfezionamento della donazione. Si tratta di uno scritto breve e dal tono encomiastico in cui venivano soprattutto esaltati la generosità e i meriti esemplari di quell’alumna nei confronti della quale, in realtà, l’istituzione accademica si era mostrata davvero poco sensibile in vita. E anche in morte, perché nel progetto di Fraser ha trovato posto infine il documento del 1990 in cui veniva deliberata la decessione da parte dell’università e, quindi, del suo museo, di sette dipinti di Raoul Dufy appartenenti al lascito, contravvenendo così al desiderio tante volte espresso (ma ingenuamente non tradotto da Bonney in vincolo legale all’atto della donazione) di conservare nella sua interezza la collezione come eterna testimonianza della propria vita. Nell’opuscolo che accompagnava *Aren’t they lovely?*, in cui è stata pubblicata in sequenza cronologica una scelta dei testi utilizzati come didascalie e testi esplicativi nell’esposizione, Fraser ha voluto evidenziare come la vicenda del lascito Bonney abbia rappresentato l’occasione di riflettere sulla funzione esercitata dal museo, il cui compito è di trasformare ciò che è «*essentially bourgeois domestic culture into legiti-*

¹² A. Lovric, *Ethical Practice...*, 2024.



Fig. 2. «I just don't like eggs!» Andrea Fraser on collectors, collecting, collections, dettaglio dell'opera «Aren't they lovely?» 1992, Fondazione Antonio Dalle Nogare, 2024. Ph Stefania Zuliani.

*mate public culture»*¹³ attraverso un lavoro di spostamento fisico e concettuale che di fatto comporta la modifica del significato degli oggetti, del tutto astratti dal contesto di origine. Una discontinuità fra il prima e il dopo che in effetti non si era del tutto realizzata nel caso della controversa donazione di Thérèse Bonney. Rimettendo in gioco quanto era rimasto escluso dall'acquisizione ufficiale, portando cioè a conoscenza del pubblico tutte quelle cose che era state abbandonate nel limbo indefinito dei depositi, lontano dalla luce e dai visitatori (Fig. 2), Fraser ha voluto proporre una riflessione sulle modalità e sul valore ideologico dell'operazione di legittimazione che compie il museo e, in particolare, il museo universitario, che non solo impone in maniera perentoria stabili modelli epistemologici e rigorose tassonomie, come del resto accade in tutte le istituzioni museali, ma che attraverso la dichiarata (e presunta, almeno nel caso di Bonney) valorizzazione delle figure dei propri alumni intende fornire esempi di comportamento per il corpo studentesco. Con il suo progetto, Andrea Fraser ha messo in crisi questo modello, evidenziando le contraddizioni e i retroscena ben poco edificanti di una politica di acquisizione che lungi dall'essere neutrale è soprattutto intenzionata ad affermare il proprio potere, discriminando secondo criteri non dichiarati ciò che appartiene alla sfera culturale pubblica da ciò che è invece estraneo. Un potere che, lo

¹³ A. Fraser, s.t., in *Aren't they lovely?*, catalogo della mostra p. 26, ora anche in A. Fraser, *Museum Highlights...*, 2007, pp. 140-144

“Aren't they lovely?”. Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti sappiamo, è stato determinante nell'orientare la costituzione e l'uso delle collezioni universitarie, delle quali oggi è necessario affrontare, magari con gli strumenti dell'arte, le incongruenze e le ombre.

Collezioni da (non) dimenticare: *Molti* di Antonio Biasiucci

Ottenuti modellando il gesso direttamente sul volto degli “esemplari umani” da catalogare in ossequio ad una crudele antropometria di matrice positivista, i calchi facciali di cui è stato orgoglioso responsabile Lidio Cipriani, docente di antropologia a Firenze e promotore nel 1938 del Manifesto della razza, appartengono senza dubbio a quello che alla fine del secolo scorso è stato definito *Dissonant Heritage*¹⁴. Una categoria ampia, questa individuata da Tunbridge e Ashworth, che comprende tutte quelle diverse espressioni del patrimonio culturale, materiale e immateriale, che ai nostri occhi appaiono ormai scomode, imbarazzanti persino, perché frutto di violenza, generate da guerre, da conflitti o da teorie ignobili, un'eredità che rappresenta un problema e, allo stesso tempo, un'opportunità per le istituzioni museali in quanto la conservazione, e ancor più la valorizzazione, di oggetti monumenti e reperti segnati dalla brutalità dei gesti e dei pensieri di chi li ha creati o selezionati richiede un particolare sforzo di contestualizzazione storica come pure una riflessione etica che, senza cadere in facili anacronismi e rapide censure, ne disinnesci il portato violento o predatorio. Un compito certo non agevole eppure necessario, specialmente quando questo patrimonio «discusso»¹⁵ è parte di collezioni universitarie che per loro vocazione sono orientate innanzitutto alla formazione e alla ricerca. Rispetto ai calchi facciali di Cipriani, acquisiti nel corso del Ventennio fascista da molti musei e atenei italiani (Firenze, Bologna, Padova e Napoli), in anni recenti si è mostrata sempre più urgente la necessità di trovare nuove soluzioni espositive, a riprova dell'interesse, finalmente sempre più diffuso anche in Italia, nei confronti dei processi di decolonizzazione delle istituzioni museali e, più complessivamente, del patrimonio storico e artistico. Le soluzioni adottate dai principali musei universitari riguardo all'esposizione della serie dei calchi di Cipriani appaiono molto diseguali e non sempre del tutto risolte¹⁶, rese talvolta incerte dalla stratificazione dei contenuti comunicativi: colpisce, ad esempio, che sul sito dell'Università Federico II

¹⁴ J.E. Tunbridge-G. J. Ashworth, *Dissonant Heritage: The Management of the Past As a Resource in Conflict*, Chichester 1996. Cfr. anche gli atti del seminario tenutosi all'Università di Bologna nel 2021 dal titolo *Dissonant Heritage. Concepts, Critiques, Cases*, a cura di P. Battilani-M.G. Belcastro-D. Kowalski-T. Nicolosi, Bologna 2024. In questa pubblicazione, disponibile online (DOI 10.60923/uech2024-1), è tra l'altro oggetto di attenzione proprio la collezione di calchi di Cipriani: N. Jiks, *Cast Out of Context: Unveiling Dissonance in Scientific Collections*, *ivi*, pp. 17-28. Su questi temi cfr. anche M.P. Guermandi, *Decolonizzare il patrimonio. L'Europa, l'Italia e un passato che non passa*, Roma 2021, in part. pp. 125-139.

¹⁵ Di “*contested heritage*” ha parlato T. Ratz. *Interpretation in the house of terror, Budapest in Cultural tourism in a changing world: Politics, participation and (re)presentation*, a cura di M. K. Smith-M. Robinson, Clevedon 2006.

¹⁶ Sull'uso e il significato etico ed estetico dei calchi prodotti da Cipriani e sulla loro attuale situazione espositiva si veda F. Mazzucchelli, *Volti del colonialismo. I calchi facciali dell'antropologia fisica di inizio*

nella pagina di presentazione del Museo di Antropologia la collezione dei calchi venga definita semplicemente «suggestiva» mentre, con l'obiettivo di mettere in luce la logica coloniale e razziale sottesa a questa serie, la più recente visita virtuale del museo ha utilizzato l'intelligenza artificiale per restituire diritto di parola ad alcuni dei calchi facciali in esposizione¹⁷. In ogni caso, va sottolineato che non è per niente semplice riscrivere correttamente nello spazio e nel racconto i calchi antropometrici, oggetti che ponendosi al confine tra scienza e arte, corpo e immagine, rappresentano davvero un caso particolarmente complesso di «*Difficult Heritage*»¹⁸, una sfida comunque necessaria per i musei, universitari e non solo, che nella visione e nel pensiero degli artisti possono ancora una volta trovare una risorsa preziosa. Lo conferma il lavoro con il quale Antonio Biasiucci (Dragoni, 1961), artista e fotografo tra i più apprezzati della sua generazione, ha voluto dare nuova intensità e diverso segno ai volti fermati in gesso da Cipriani.

Biasiucci, alla cui personalissima ricerca sulla luce e sull'ombra le Gallerie d'Italia di Torino hanno dedicato nel 2024 una imponente retrospettiva¹⁹, ha infatti scelto di rileggere attraverso la fotografia i volti africani imprigionati dal gesso, facce ridotte in calco senza sguardo, maschere truccate di vita per forza di tassonomico colore. Quei volti l'artista li ha incontrati, insieme ad altri reperti e relitti oggetto di alcuni scatti confluiti nel libro *Res*²⁰, all'interno degli antichi musei scientifici dell'Università Federico II e, grazie al suo visionario occhio fotografico, ha saputo ridare a quelle maschere inquietanti riconoscibile unicità riportandone i profili alla nettezza senza compiacimenti del bianco e del nero (Figg. 3 e 4). Grazie alle sue immagini profonde, a quella che l'artista stesso ha definito una «fotografia antropologica finalizzata a descrivere la storia degli uomini: una fotografia che cerca di andare al di là di un contesto, di un luogo, per isolare dei soggetti essenziali»²¹, non vediamo più una teoria di calchi allineati come trofei sulla parete del museo, ora i volti delle donne e degli uomini africani sono una moltitudine di differenze (*Molti*, 2009) che si sottrae alla frontalità, allo sguardo diretto che cerca solo facili conferme. Nell'allestimento realizzato dall'artista al Museo Madre di Napoli nel 2009 all'interno della collettiva *Barock* (Fig. 5), o nei sotterranei delle Terme di Caracalla (2017), i volti li vediamo infatti a terra, li intuiamo attraverso l'acqua raccolta in vasche quadrate di metallo che non riflettono la luce, che sono molto distanti del mare in una stanza immaginato da Pino Pascali. Immerse nell'ombra e nel silenzio, le fotografie dei calchi che Biasiucci ha realizzato e stampato con cura e

novecento come corpi e come oggetti della memoria in *La memoria degli oggetti*, a cura di M. Giancotti-L. Marfé-P. Violi, Milano-Udine 2023.

¹⁷ <https://www.museiscienzenaturaliefisiche.it/it/musei/museo-di-antropologia.html>
<https://www.museiscienzenaturaliefisiche.it/images/Lumi/Tour%20Virtuale%20Museo%20Antropologico-audio&video&image.html> (consultati il 10 agosto 2025).

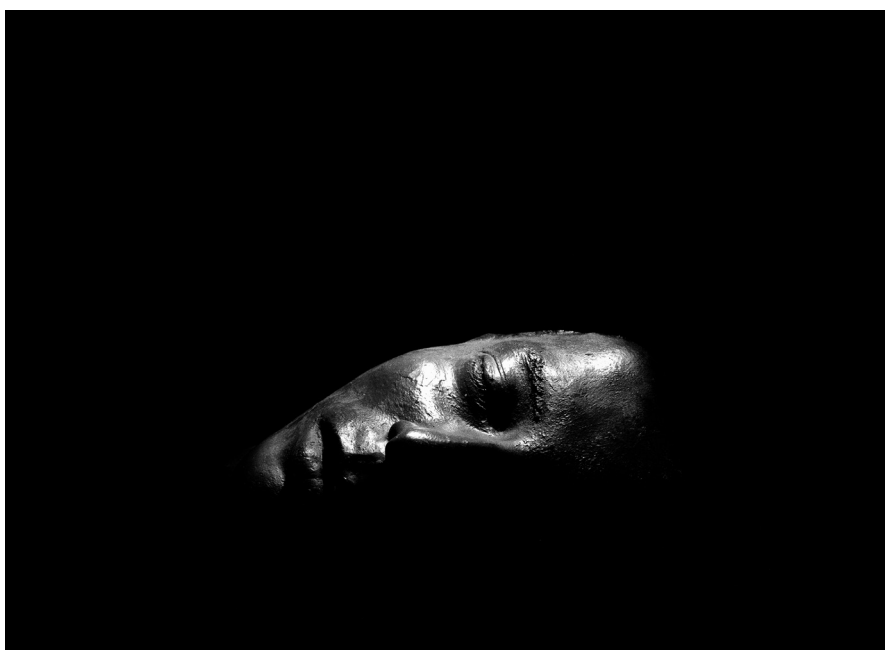
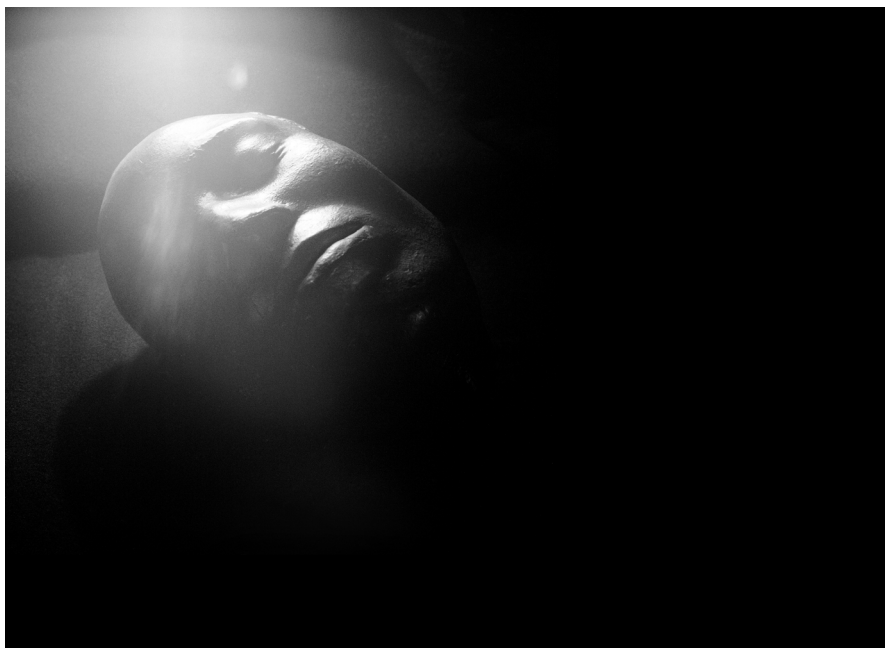
¹⁸ S. Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London 2009.

¹⁹ Antonio Biasiucci, *Arca*, a cura di R. Koch, 27 giugno 2024- 6 gennaio 2026, Gallerie d'Italia, Torino.

²⁰ Antonio Biasiucci, *Res. Lo stato delle cose*, Roma -Lugano 2004. Tra i musei universitari della Federico II oggetto di interpretazione, oltre al Museo di Antropologia, quello di Anatomia e di Zoologia.

²¹ La dichiarazione dell'artista è citata in *Barock. Arte, Scienza, Fede e Tecnologia nell'età contemporanea*, catalogo della mostra a cura di E. Cicelyn-M. Codognato, Milano 2009, p. 141.

“Aren't they lovely?”. Le collezioni dei musei universitari attraverso lo sguardo degli artisti



Figg. 3 e 4. Antonio Biasiucci, *Molti* 2009. Courtesy dell'artista



Fig. 5. Antonio Biasiucci, *Molti*, installation view (dettaglio), *Barock*, Museo Madre Napoli 2009. Courtesy dell'artista

pazienza scrupolosa ci parlano di vite abbandonate, di insensate e anonime morti per acqua. La sofferenza, che è la matrice segreta dei calchi, qui non si cancella, si dichiara piuttosto nella sua attualità, è fatto e denuncia, soprattutto ci chiama in causa, non ci fa distogliere lo sguardo ma lo dirige verso il basso, a terra, riportandoci alla concretezza del nostro essere qui ed ora. Molto meglio di un pannello didascalico o di un'animazione in 3D, l'opera di Antonio Biasiucci ci aiuta insomma a vedere il passato e il presente, è un invito, poetico e mai didascalico, alla conoscenza e alla responsabilità. Conoscenza e responsabilità che danno senso, direzione e valore ai percorsi intrecciati del museo, dell'arte e della ricerca e che l'università deve, nelle sue aule come nelle sue sale espositive, continuare ad alimentare. Con coraggio e libertà.

Arte contemporanea e territorio: la Collezione dell'Università degli Studi della Basilicata

MARIADELAIDE CUOZZO

La Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università della Basilicata è una raccolta recente, tuttora *in fieri*, costituita da opere di artisti italiani del ventesimo e ventunesimo secolo dislocate, secondo un criterio di collezione diffusa, nelle tre sedi regionali dell'Ateneo tra Potenza e Matera¹.

Il primo nucleo della collezione può farsi risalire al 1992, quando, nell'ambito delle celebrazioni organizzate per il decennale della fondazione dell'Università, vennero acquisiti alcuni dipinti di artisti lucani allora viventi; in quella circostanza tuttavia non c'era ancora l'intenzione di dare avvio a una vera e propria collezione d'arte universitaria². Solo dopo un lungo intervallo temporale e dopo l'istituzione, nel 2003, dell'insegnamento di Storia dell'arte contemporanea, ha iniziato a configurarsi un progetto coerente di collezione universitaria dedicata in prevalenza alle più rilevanti personalità artistiche del territorio, progetto che dal 2019 si sta concretizzando tramite richieste di donazione rivolte ad artisti individuati dall'istituzione in base a criteri storico-critici e qualitativi, in stretta connessione con la ricerca, la didattica e le iniziative di 'terza missione' portate avanti nell'Ateneo nel settore della storia dell'arte contemporanea.

Dagli anni Duemila la vocazione territoriale della collezione, già *in nuce* nelle opere acquisite nei primi anni Novanta, ha rispecchiato una scelta precisa, mirata ad allargare alla dimensione pubblica la conoscenza dell'arte lucana novecentesca e contemporanea; un ambito pochissimo frequentato dagli studi ma che alla prova dell'indagine si

¹ A Potenza, i Campus di via Nazario Sauro e di Macchia Romana; a Matera, il Campus di via Lanera.

² Negli ultimi anni un interesse crescente degli studi verso i musei e le collezioni d'arte delle università ha generato vari convegni e pubblicazioni. Lo spazio qui concesso non consente una puntuale ricognizione a riguardo; mi limito quindi a citare alcuni casi: *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures*, a cura di L. Magnani-L. Stagno, Genova 2016, volume frutto del convegno *La valorizzazione del patrimonio culturale delle Università: i beni artistici e architettonici* (Genova, 2014); *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, a cura di C. Giometti-D. Pegazzano, Firenze 2021, nato dall'omonimo convegno (Firenze, 2017); *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, a cura di P. Dragoni-R.P. Ladogana-C. Piva, Macerata 2025, che deriva dai due convegni *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane* (Cagliari, 2023), a cura del direttivo CUNSTA; *Collezioni e musei storico-artistici universitari: riflessioni su problemi e prospettive* (Macerata, 2023), a cura di P. Dragoni-M. Sabatini-E. Corradini.



Fig. 1. Allestimento dei dipinti (da sin.): Nicola Pavese, 1991, *Omaggio alla Basilicata*, acrilico su tavola; Luigi Guerricchio, 1991, *Il Maggio di Accettura*, olio su tavola; Antonio Masini, 1990-1991, *La fuga di Isabella Morra*, olio su tela; Mauro Masi, 1990-1991, *Prometeo*, olio su tela; Potenza, Università degli Studi della Basilicata, Campus di via Nazario Sauro, 1992.

rivela ricco di personalità significative e situazioni interessanti. Alcuni artisti lucani del Novecento, partecipi dell'emigrazione intellettuale dalle province del Sud verso centri come Napoli, Roma, Firenze, Milano, e inizialmente presenti nel contesto espositivo e critico italiano del loro tempo, sono stati in seguito quasi completamente dimenticati o ricordati solo a livello locale; dunque la sfida che si affronta oggi è innanzitutto quella di recuperarne la memoria, tentando di reinserirli nel quadro storico-artistico nazionale³. La scelta territoriale si lega pertanto alla ricerca storica ed è ben lontana da qualsivoglia asfittico 'localismo', intendendo invece ricondurre la storia dell'arte della regione a quella del resto d'Italia e riannodarsi a distanza con quanto si volle fare, come già accennato, in occasione del decennale del giovane Ateneo, fondato nel 1982 come risposta pubblica alla devastazione portata nella regione dal sisma del 1980⁴. Per volontà del primo rettore, lo storico Cosimo Damiano Fonseca, vennero allora acquisiti e collocati in permanenza all'ingresso dell'Aula Magna della prima sede universitaria potentina – un complesso di edifici degli anni Cinquanta, ex sede dell'ENAOLI⁵, in via Nazario Sauro – quattro dipinti di grandi dimensioni (Fig. 1) commissionati agli

³ Sugli artisti lucani del Novecento si veda G. Appella, *Arte del Novecento in Basilicata. Da Joseph Stella a Giacinto Cerone 1896-2004*, Policoro 2015; si veda inoltre M. Cuozzo, *Dentro e oltre il 'luogo'. Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in *Potenza Capoluogo (1806-2006)*, II, Edizione Speciale per il Bicentenario di Potenza Città Capoluogo, a cura di L. Calabrese-A. D'Andria-R. Piro-L. Restaino, Santa Maria Capua Vetere 2008, pp. 955-973.

⁴ Sulla storia dell'Università della Basilicata vedi A. Lerra, *L'Università degli studi della Basilicata: per un profilo storico*, Potenza 2021.

⁵ Ente Nazionale Assistenza Orfani Lavoratori Italiani, istituito nel 1948 e soppresso nel 1977.

artisti Luigi Guerricchio, Antonio Masini, Mauro Masi e Nicola Pavese e ispirati alla storia e alla cultura della Basilicata, coerentemente con i principi enunciati dal rettore Fonseca: «Una Università, come questa della Basilicata, che in sintonia con gli orientamenti contenuti nella legge istitutiva, ha privilegiato accanto ai fini primari – la ricerca e la didattica – uno stretto raccordo tra il suo potenziale di scienza e di conoscenza e la società regionale sino a dare allo slogan “Una Università per lo sviluppo” il valore di manifesto ideologico e di preambolo programmatico, non poteva non assumere nel suo patrimonio culturale ed etico il retaggio delle civiltà che lungo il corso dei secoli si sono succedute e stratificate sul suo territorio diventandone anima, pensiero, ritualità, gestualità, religiosità, in una parola “identità di un popolo”»⁶.

Soprattutto Guerricchio, Masi e Masini rappresentano una generazione che fu partecipe di una fase nodale della storia della Basilicata, tra il secondo dopoguerra e gli anni Settanta, in cui la regione generò al suo interno e attrasse dall'esterno forze intellettuali accomunate dall'interesse per il Mezzogiorno⁷, tra le quali personalità influenti come Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Leonardo Sinisgalli, Manlio Rossi-Doria, Ernesto de Martino. Decisivi furono i rapporti che gli artisti lucani di questa generazione stabilirono in particolare con Scotellaro e Levi, che spesso li seguirono come critici d'arte e che costituirono per loro degli esempi anche sul piano politico⁸. Scotellaro, nonostante la sua breve esistenza, lasciò un segno culturale indelebile, così come Levi, che dopo il confino lucano per antifascismo e la pubblicazione nel 1945 di *Cristo si è fermato a Eboli*, restò una presenza costante in Basilicata, diventando un referente fondamentale per l'intellettualità e gli artisti del luogo. Tra questi, spicca Luigi Guerricchio⁹, formatosi nelle Accademie di Napoli e Brera, molto legato a Levi¹⁰, a Scotellaro e agli ambienti del neorealismo italiano del dopoguerra e della critica di sinistra, da Guttuso a De Micheli, da Fortini ad Appella¹¹. A lui è dedicata, unico artista lucano, un'intera sezione, accanto a quella di Levi, dei Musei Nazionali di Matera, sede di Palazzo Lanfranchi, le cui collezioni sono state recentemente sottoposte a un completo riallestimento¹². L'opera in collezione universitaria, intitolata *Maggio di Accettura* in riferimento all'omonima festa,

⁶ C.D. Fonseca, *Una Università per lo sviluppo. I segni di Luigi Guerricchio, Mauro Masi, Antonio Masini, Nicola Pavese*, Roma 1991, p. 7.

⁷ Su questo momento storico centrale per l'arte lucana si veda ad es. M. Cuozzo, *Dentro e oltre il 'luogo'...*, 2008, pp. 959 e segg.

⁸ Sui rapporti fra Scotellaro e gli artisti lucani si veda G. Appella, *Scotellaro e le arti figurative*, in *Scotellaro trent'anni dopo*, atti del convegno, Matera 1991, pp. 98-102. Vedi anche, recentemente, M. Cuozzo, *Un dialogo ininterrotto: Rocco Scotellaro e le arti figurative*, in Ministero della Cultura, Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Rocco Scotellaro, *Artisti del Novecento per Scotellaro. La collezione d'arte del Comune di Tricarico*, a cura di C. Biscaglia-M. Cuozzo, Matera 2024, pp. 27-47.

⁹ Matera, 1932-1996.

¹⁰ Sui rapporti tra Levi e Guerricchio si veda M. Cuozzo, *Eredità di uno sguardo. Su Carlo Levi e Luigi Guerricchio*, in *Memoria e attualità di Carlo Levi*, a cura di M. Cuozzo, Potenza 2025, pp. 269-303; <https://bup-books.sharepress.it/omp/index.php/bup/catalog/book/978-88-31309-41-7>.

¹¹ Per una ricostruzione analitica della biografia di Guerricchio e delle esposizioni cui partecipò, completa di antologia critica, rinvio a *Luigi Guerricchio. Opere dal 1953 al 1996*, catalogo della mostra, a cura di G. Appella, Roma 1999.

¹² Il nuovo allestimento delle collezioni del museo si è inaugurato nell'ottobre 2024; la collezione Guerricchio è stata curata da chi scrive, la collezione Levi da Daniela Fonti e la collezione D'Errico da Stefano Causa.



Fig. 2. Luigi Guerricchio, 1991, *Il Maggio di Accettura*, olio su tavola, Potenza, Università degli Studi della Basilicata, Campus di via Nazario Sauro.

appartiene al periodo tardo dell'artista, quando, superata una precedente fase avanguardista di matrice espressionista, egli approdò a un neorealismo dagli accenti popolari e a una voluta *naïveté*, scegliendo soggetti legati alla cultura antropologica locale con il dichiarato intento di salvaguardarne la memoria (Fig. 2).

Appartengono alla medesima generazione e al medesimo *milieu* culturale pure Antonio Masini¹³, che dedicò il dipinto *Isabella Morra* in collezione, dalle risonanze picassiane e boccioniane, alla sfortunata vicenda della poetessa cinquecentesca di Valsinni, e Mauro Masi¹⁴, compagno di liceo di Scotellaro, che nel suo *Prometeo* venato di influssi avanguardisti puntò l'indice sulle trasformazioni del paesaggio agrario lucano nell'epocale incontro-scontro con la modernità industriale e tecnologica.

Dopo questo episodio, per quasi tre decenni non si sono acquisite altre opere fino a quando nel 2019, anno dell'elezione di Matera a Capitale Europea della Cultura, l'allora rettrice Aurelia Sole approvò la proposta di chi scrive, scaturita da un precedente contatto con la Fondazione Cittadellarte - Pistoletto, di invitare Michelangelo Pistoletto a donare un suo *Terzo Paradiso* per il nuovo Campus universitario di Matera, che si inaugurava in quello stesso anno, richiesta che fu da lui generosamen-

¹³ Calvello (PZ), 1933 - Potenza, 2018

¹⁴ Potenza, 1920 - Roma, 2011.

te accolta. Dopo diverse ipotesi, tra i vari materiali propostigli per la realizzazione dell'opera, Pistoletto scelse la cartapesta, *medium* di antica tradizione appulo-lucana nel cui impiego scorse l'opportunità di tradurre il segno-concetto del *Terzo Paradiso* in materia plasmata dalle mani dell'artigiano, così che la ricerca artistica contemporanea e la cultura artigianale locale divenissero, coerentemente con il senso dialettico del *Terzo Paradiso*, polarità in dialogo tra di loro. L'opera rappresenta, quindi, una particolare fusione tra arte e artigianato e tra dimensione culturale internazionale e locale, declinando in modo originale il legame con il territorio che costituisce il tratto caratterizzante della collezione¹⁵. Pistoletto stabilì che la cartapesta fosse realizzata con fogli di giornale lasciati a vista, un materiale da lui utilizzato, com'è noto, fin dagli anni Sessanta, con l'intento di attualizzare il messaggio artistico potenziandone le valenze comunicative e di compartecipazione sociale. L'esecuzione della grande opera *site-specific*¹⁶ venne affidata a due maestri artigiani materani, Raffaele Pentasuglia e Massimo Casiello, già esperti nella costruzione del sontuoso 'Carro della Bruna' in cartapesta variopinta che percorre la città ogni due luglio in occasione della festa della Madonna della Bruna, per poi venire ritualmente distrutto dalla folla. La scultura, le cui ultime fasi di costruzione sono state compiute *in situ*, dando vita per alcuni giorni a una sorta di *performance* sotto gli occhi curiosi di studenti e docenti, è stata installata nell'atrio del padiglione principale del Campus, dove è sospesa in alto tramite cavi in acciaio, spiccando sulle superfici bianche dell'edificio razionalista progettato nel secondo dopoguerra dall'architetto materano Emanuele Plasmati¹⁷ (Fig. 3). Nel medesimo ambiente è stato posizionato un pannello informativo. L'installazione, inaugurata personalmente da Pistoletto¹⁸, accompagnato dalla moglie Maria Pioppi, ha reso l'Ateneo una delle ambasciate del *Terzo Paradiso*, partecipe annualmente del *Rebirth Day* organizzato dalla Fondazione Cittadellarte - Pistoletto¹⁹.

Nel 2021 e nel 2024 sono state accolte due cospicue donazioni da parte dell'artista leccese di nascita, ma lucano d'adozione, Salvatore Sebaste²⁰, pittore, scultore e incisore di formazione bolognese che vive e opera a Metaponto dagli anni Cinquanta ed è stato tra i protagonisti storici della fase di risveglio culturale attraversata in quel periodo dalla Basilicata. Sebaste, i cui lavori si radicano profondamente nella cultura del territorio appulo-lucano, è stato nella regione uno dei pochi artisti della generazione post-leviana ad avere optato per un linguaggio non figurativo. La sua prima donazione consta di ventitré pittosculture astratto-organiche componenti il ciclo *MatematicArte*, dedicato alla scienza matematica dall'antichità alla contemporaneità. I bassorilievi, protetti da plexiglass e fissati a parete tramite cilindri metallici, sono stati installati anch'essi in

¹⁵ Su quest'opera e la sua genesi rinvio al mio *Michelangelo Pistoletto, artista "paradisiaco": una nuova opera e un'intervista inedita*, in "Studi di Scultura", n.2, dicembre 2019, pp. 187-197.

¹⁶ L'opera misura cm 500 x 250 x 35.

¹⁷ Nato nel 1948 come brefotrofo, dal 1952 l'edificio divenne ospedale cittadino, funzione che svolse a lungo prima di essere convertito, con opportuni adattamenti, a Campus universitario.

¹⁸ Il 25 ottobre 2019.

¹⁹ Cfr. <https://terzoparadiso.org/rebirth-day>

²⁰ Novoli di Lecce, 1939.

permanenza nel Campus di Matera, dove accendono con il loro vivido cromatismo gli ambienti che introducono all'Aula Magna (Fig. 4). Anche in questo caso si è posto un pannello informativo accanto alle opere; inoltre si è prodotto un catalogo in forma sia cartacea che digitale, con introduzione della rettrice e altri scritti istituzionali, un testo critico di chi scrive e schede delle opere, disponibile in *open access* sul sito della casa editrice universitaria BUP-Basilicata University Press²¹.

Un catalogo redatto con analoghi criteri ha accompagnato, nel 2024, pure la seconda donazione dell'artista²², consistente in due serie di opere: *NutriMenti*, composta da ventiquattro pittosculature, e *Tellus*, costituita da quattordici acquerelli. I due cicli, entrambi legati alla storia della Basilicata, sono stati questa volta distribuiti tra le sale e le stanze del Rettorato nel Campus di Macchia Romana a Potenza, dove sono stati allestiti con le stesse modalità seguite per la donazione precedente. Il ciclo *NutriMenti* è ispirato ai ritrovamenti paleobotanici nel sito archeologico di Pantanello, presso Metaponto, dai cui scavi emersero resti alimentari ben conservati, rivelatori delle colture praticate dai coloni magnogreci e dunque della loro dieta, basata prevalentemente su vegetali, frutta e legumi. Ciascuna opera è dedicata a uno degli alimenti ritrovati, parti vere dei quali sono inglobate nella *haute pâte* cromatica e materica insieme ad altri inserti oggettuali (Fig. 5). La serie *Tellus* comprende invece lavori astratto-gestuali realizzati nel 1980, ognuno dei quali è riferito a uno dei paesi lucani che vennero maggiormente danneggiati dal terremoto di quell'anno.

Tra le due donazioni di Sebaste si è interposta nel 2023 l'acquisizione per il Campus di Macchia Romana delle opere di altri cinque artisti: Carla Viparelli, Giovanni Dell'Acqua, Franco Di Pedè, Giulio Orioli e Nino Tricarico, tutti lucani a eccezione di Carla Viparelli, napoletana ma attiva anche in Basilicata, con uno studio a Maratea. Ognuno di loro ha donato all'Ateneo un dipinto creato *site-specific* oppure scelto in relazione allo spazio destinato a ospitarlo. Il Campus di Macchia Romana, progettato nel 1984 dagli architetti dello studio Pica Ciamarra Associati, ha locali funzionali ma per la maggior parte poco adatti all'esposizione di opere d'arte, a causa dei soffitti piuttosto bassi; fanno eccezione gli ambienti di rappresentanza e di raccordo, tra i quali la *hall* al piano terra dell'edificio che ospita ai piani superiori l'Aula Magna e il Rettorato. Si è dunque scelto di collocare le opere nella *hall*, utilizzando gli spazi parete quadrati al di sopra degli ascensori e lungo la scalinata che conduce all'Aula Magna (Fig. 6). Ciascuna opera è stata dotata di un cartellino con i relativi dati informativi. Dei cinque dipinti quattro sono astratti, richiamando in certo modo la connotazione scientifico-tecnologica del polo didattico di Macchia Romana: *Finestra* di Di Pedè²³, pioniere in Basilicata dell'astrattismo geometrico fin dai primi anni Sessanta; *Ritmocromie* di Dell'Ac-

²¹ Salvatore Sebaste. *MatematicArte*, Potenza 2020; <https://bup-books.sharepress.it/omp/index.php/bup/catalog/book/978-88-31309-03-5>

²² Salvatore Sebaste. *NutriMenti*, Miglionico 2023.

²³ Matera, 1937.



Fig. 3 Michelangelo Pistoletto, 2019, *Terzo Paradiso*, cartapesta su struttura in legno, Matera, Università degli Studi della Basilicata, Campus di via Lanera.

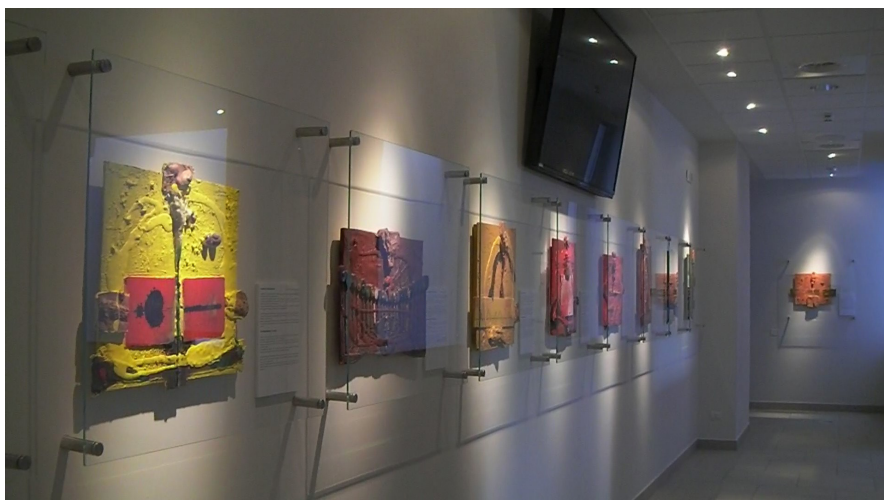


Fig. 4. Allestimento della serie di pittosculture di Salvatore Sebaste, 2010-2014, *MatematicArte*, tecniche miste su tavola, Matera, Università degli Studi della Basilicata, Campus di via Lanera, 2021.

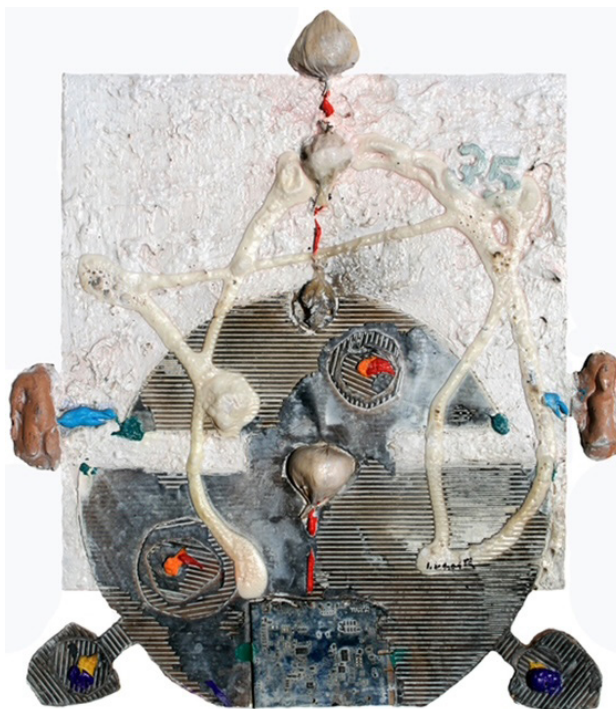


Fig. 5. Salvatore Sebaste, 2020, *Aglia* (dalla serie *NutriMenti*, 2018-2022), tecnica mista su tavola, Potenza, Università degli Studi della Basilicata, Campus di Macchia Romana.

qua²⁴, di matrice *optical* come l'intera produzione dell'artista dagli anni Settanta a oggi; *La parabola del cerchio* di Orioli²⁵, con inserzioni alfabetiche, numeriche e oggettuali che rinviano a un personale cifrario concettuale; *L'emozione del tempo* di Nino Tricarico²⁶, che volge il linguaggio astratto in lirismo esistenziale. L'unico dipinto figurativo è *Parole in colonna* di Carla Viparelli²⁷, allegoria fondata su di un gioco di parole polisemico, secondo una consuetudine propria di questa pittrice di formazione filosofica. Per inaugurare le donazioni è stato organizzato l'evento pubblico *Cinque artisti per l'Università*²⁸ ed è stato stampato un pieghevole informativo con fotografie delle opere e brevi testi.

Nell'intento di allargare alla collettività, secondo i principi della 'terza missione', la conoscenza della collezione d'arte universitaria, dal 2019 a oggi si è sempre voluto

²⁴ Matera, 1952.

²⁵ Nova Siri (MT), 1945-2025.

²⁶ Potenza, 1938.

²⁷ Napoli, 1959.

²⁸ 6 Febbraio 2023, Aula Magna del Campus di Macchia Romana, Potenza.



Fig. 6. Allestimento dei dipinti (da sin.): Giovanni Dell'Acqua, 2019, *Ritmocromie*, tecnica digitale e acrilico su tela; Franco Di Pele, 1980, *Finestra*, acrilico su tela; Giulio Orioli, 2022, *La parabola del cerchio*, tecnica mista su tavola; Potenza, Università degli Studi della Basilicata, Campus di Macchia Romana, 2023.

comunicare le acquisizioni a un pubblico ampio, coinvolgendo negli eventi inaugurati la stampa locale giornalistica e televisiva, la comunità universitaria e scolastica, istituzioni come la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio e la Direzione Regionale Musei Nazionali della Basilicata, oltre agli artisti donatori. Manifestazioni nazionali cui l'Ateneo aderisce, come *Università svelate* e la *Notte Europea dei ricercatori e delle ricercatrici*, promosse dal Ministero dell'Università e della Ricerca, e come le Giornate del FAI, offrono occasioni importanti per organizzare visite guidate alla collezione aperte a tutti e gratuite, coinvolgendo in qualità di guide laureati, dottorandi e dottori di ricerca.

Un ausilio indispensabile a livello organizzativo e comunicativo è fornito dai prorettori al *public engagement* e alla comunicazione, con i loro collaboratori, e dal responsabile degli spazi dell'Ateneo, ma naturalmente è anzitutto fondamentale, perché la collezione viva e continui a crescere, l'appoggio del rettore o della rettrice in carica, cosa che dal 2019 a oggi si sta verificando e di cui è un segno recente anche l'istituzione nel 2024 di una delega rettorale alla *Valorizzazione del patrimo-*

nio artistico dell'Ateneo, «con funzioni connesse all'arricchimento del patrimonio, alla sua catalogazione e alla sua fruizione sia attraverso la comunicazione digitale sia attraverso attività espositive»²⁹. La delega, che riconosce di fatto la rilevanza della collezione d'arte per la comunità universitaria e la collettività, comporta un incoraggiamento e un impegno a portare avanti quanto iniziato, sia sollecitando altre donazioni, sia realizzando una catalogazione digitale delle opere e un sito internet dedicato (attualmente in corso di progettazione), sia formalizzando a livello statutario la fisionomia e gli scopi della collezione, dotandola di un Comitato scientifico e, in prospettiva, aderendo a organizzazioni di raccordo tra collezioni storico-artistiche universitarie.

Nella convinzione che l'arte nel contesto pubblico costituisca un vettore di cultura tanto più considerevole in quanto aperto a tutti, l'obiettivo che ci si pone è rendere la collezione una realtà sempre più rappresentativa, costantemente collegata alla ricerca in tutti i suoi gradi³⁰ e alla didattica anche *object-based*³¹ e finalizzata tanto alla conoscenza e alla valorizzazione del patrimonio artistico universitario già esistente, quanto al suo incremento, continuando a porre un'attenzione particolare, ma non necessariamente esclusiva, all'arte novecentesca e contemporanea del territorio lucano e più in generale del Meridione.

Un ulteriore passo in questa direzione sarà l'acquisizione nell'anno in corso di nuove opere la cui donazione all'Ateneo è stata già formalizzata dagli autori o dai loro eredi e che verranno presto ad aggiungersi alle settantuno opere che costituiscono attualmente la collezione. Si tratta di lavori sia di artisti non più in vita, quali i coniugi Maria Padula³² e Giuseppe Antonello Leone³³, esponenti storici dell'arte lucana e campana novecentesca; sia di autori viventi, come gli incisori della Grafica di via Sette Dolori di Matera, Vittorio Manno³⁴ e Angelo Rizzelli³⁵, testimoni e interpreti della fase 'eroica' della cultura materana tra il secondo dopoguerra e gli anni

²⁹ La delega, di cui è stata investita chi scrive, è stata istituita il 4 luglio 2024 dal Rettore attualmente in carica, Ignazio Marcello Mancini.

³⁰ Un ruolo importante ai fini della ricerca svolgono le numerose tesi di laurea, e in alcuni casi di dottorato, inerenti al patrimonio artistico e agli artisti contemporanei della Basilicata.

³¹ I corsi di Storia dell'arte contemporanea per il Corso di Laurea Magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte comprendono parti monografiche sull'arte in Basilicata dall'Ottocento alla contemporaneità, continuamente aggiornate alle nuove ricerche condotte in quest'ambito. Inoltre tutti i corsi del medesimo insegnamento, compresi quelli di base per i CdL triennali in Studi Umanistici e Operatore dei Beni Culturali, prevedono, oltre a viaggi di studio fuori regione, anche visite alla collezione d'arte universitaria, sopralluoghi in musei del territorio e incontri seminariali con artisti e operatori culturali.

³² Montemurro (PZ), 1915 - Napoli, 1987. La biografia, redatta da chi scrive, di questa notevole figura di pittrice, scrittrice e militante femminista, è stata presentata dall'Università della Basilicata al bando pubblico *L'Italia delle donne*, emanato nel 2024 dal Dipartimento Pari Opportunità della Presidenza del Consiglio dei Ministri, risultando tra le 20 vincitrici.

³³ Pratola Serra (AV), 1917 - Napoli, 2016.

³⁴ Squinzano (LE), 1939.

³⁵ Andrano (LE), 1940.

Arte contemporanea e territorio: la Collezione dell'Università degli Studi della Basilicata

Settanta, e il pittore Nicola Filazzola³⁶, del quale l'Università ha organizzato una mostra nel 2024³⁷. Con l'opera della più giovane fra i donatori, la pittrice Maria Ditaranto³⁸, la collezione si apre anche alle generazioni successive, di cui intende intercettare gli esiti più interessanti.

³⁶ Ferrandina (MT), 1947.

³⁷ *Nicola Filazzola per l'UNIBAS*, a cura di E. Acanfora-M. Cuozzo-M. Ferrandina, Università degli Studi della Basilicata, Campus di Matera, 13 maggio-11 giugno 2024. Mostra e catalogo realizzati nell'ambito del Progetto PNRR *Tech4You*, Progetto Pilota 4.1.2.

³⁸ Putignano (BA), 1968.

Il MUACC Museo delle arti e delle culture contemporanee dell'Università degli Studi di Cagliari: l'istituzione del museo e la collezione permanente*

SIMONA CAMPUS, RITA PAMELA LADOGANA

L'istituzione del Museo

Il MUACC - Museo delle arti e delle culture contemporanee dell'Università degli Studi di Cagliari è stato inaugurato il 15 aprile del 2022 sulla base di un progetto finalizzato innanzitutto alla valorizzazione e alla conservazione del patrimonio storico-artistico dell'Ateneo e al contempo proiettato verso la creazione di un luogo d'incontro tra l'espressione artistica e le multiformi storie culturali del tempo presente. Per la sede è stata scelta e appositamente restaurata un'ala del Palazzo dei Marchesi di Quirra – noto anche come Palazzo Cugia-Nieddu, dal nome delle famiglie proprietarie che si sono succedute nel corso dei secoli – garantendo particolare attenzione all'eliminazione di ogni barriera architettonica e alla piena accessibilità.

Il Museo si ispira ai principi promossi da ICOM (International Council of Museums) e alle riflessioni sulla specificità dei musei universitari, fondando la propria identità sulla vocazione alla ricerca, sull'impegno nella didattica e sulla diffusione della conoscenza, intesa come strumento di partecipazione e trasformazione sociale. Un ruolo centrale ricopre la collaborazione costante con altre istituzioni, sia pubbliche che private, occasione indispensabile per la crescita del Museo all'insegna dello scambio e della condivisione. Durante la fase di progettazione - cominciata nel 2019 in sinergia tra la rettrice Maria Del Zompo e la cattedra di Storia dell'arte contemporanea - è stato individuato quale obiettivo prioritario la necessità di rendere fruibile il patrimonio dell'Ateneo per renderlo accessibile non solo ai docenti e agli studenti ma anche alla più ampia comunità scientifica e al pubblico eterogeneo che si avvicina all'arte. Nello specifico, la collezione permanente di arte contemporanea raccoglie opere acquisite a partire dall'iniziativa di Corrado Maltese, docente all'Università di Cagliari dal 1957 al 1969,

* La prima parte intitolata "Istituzione del museo" è a cura di Rita Pamela Ladogana; la seconda dal titolo "Le collezioni d'arte contemporanea dell'Università degli Studi di Cagliari" è a cura di Simona Campus.

e comprende un *corpus* databile a partire dal secondo dopoguerra, che si distingue per l'importante testimonianza storica rappresentata offrendo uno spaccato significativo dell'arte contemporanea in Sardegna dalla ricerca di ambito informale alle tendenze dell'arte cinetica e programmata. Nel tempo la raccolta si è ampliata e continua oggi a crescere per lo più attraverso nuove donazioni, attratte dalla capacità del museo di intessere rapporti con il territorio e di rafforzare la sua identità attraverso il legame con la comunità. Un caso significativo per il MUACC è la generosa donazione, risalente al 2020, dell'artista Italo Antico (Cagliari, 1934), che ha arricchito le collezioni permanenti con lavori di grande pregio: dipinti, sculture, gioielli e manufatti tessili. Nell'aprile del 2022, con l'apertura al pubblico, il Museo ha promosso l'esposizione delle opere presentando l'intero corpus acquisito che ha i caratteri di una raccolta antologica, restituendo lo sviluppo dell'intero percorso della ricerca di Antico lungo un arco cronologico che dal 1958 si estende fino al 2017. Nella stessa occasione è stata esposta anche una selezione del nucleo storico delle collezioni d'Ateneo di età contemporanea, a partire dal quale è stato concepito lo stesso progetto museale.

Nella missione della nuova istituzione culturale ricoprono un ruolo fondamentale le mostre temporanee: rispondono anzitutto all'esigenza di mantenere alta e costante l'attenzione agli aspetti dello studio e della ricerca e sono volte all'approfondimento di contenuti che interagiscano con le collezioni permanenti, intessendo rimandi e corrispondenze tra le opere e le esperienze degli artisti, col proposito di inglobarle in un discorso multidisciplinare sul contemporaneo. Le mostre sono occasione fondamentale per rendere il museo un luogo dinamico di confronto, di scambio e di integrazione culturale in continua evoluzione. Dal 2022 al 2025 si è sviluppato un programma pluriennale di esposizioni realizzato in collaborazione con la Galleria Gramma_Epsilon di Atene, curato da Simona Campus – curatrice responsabile del MUACC dal 2021 – e da Paolo Cortese (Fig. 1; Fig. 2a; Fig. 2b). Il progetto ha mirato a restituire alla storia culturale del Novecento e del XXI secolo le ricerche artistiche delle donne. Si è concentrato in particolare sulle autrici che hanno gravitato attorno alla pratica curatoriale di Mirella Bentivoglio. Dopo le due antologiche dedicate rispettivamente a Franca Sonnino (Roma, 1932) e a Francesca Cataldi (Napoli, 1944)¹ – entrambe legate sul piano umano e culturale a Maria Lai – la terza esposizione, dal titolo “Books as Art”, è stata concepita come una grande collettiva dedicata ai libri d'artista². I lavori, datati dalla fine degli anni Sessanta fino al 2024, sono stati studiati e presentati tenendo conto della loro dimensione concettuale, formale e materica (Fig. 3).

Oltre alla ricerca, un posto di rilievo nella missione del MUACC ricopre la didattica. Le attività del museo coinvolgono attivamente gli studenti sia nei progetti espositivi sia in percorsi laboratoriali, offrendo loro l'opportunità di mettere in pratica le cono-

¹ *Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio / Thread, Sign, Space*, catalogo della mostra a cura di S. Campus - P. Cortese, Pistoia 2023; *Francesca Cataldi. Carnet de mon voyage*, in *Francesca Cataldi. Carnet de mon voyage*, catalogo della mostra a cura di S. Campus - P. Cortese, Cagliari-Atene 2024.

² *Books as Art. I libri, le artiste*, in *Books as Art*, catalogo della mostra a cura di S. Campus - P. Cortese, Cagliari-Atene 2025.



Fig. 1. Installation view della mostra *Franca Sommino. Il filo, il segno, lo spazio.*

Simona Campus, Rita Pamela Ladogana



Figg. 2a e 2b. Installation view della mostra *Francesca Cataldi. Carnet de mon voyage*.



Fig. 3 Installation view della mostra *Books as Art. I libri, le artiste.*

scienze acquisite e di sviluppare competenze legate al mondo curatoriale e alle professioni museali. Nel corso dei suoi tre anni di vita il museo per gli studenti si è affermato non soltanto come spazio dedicato alla formazione ma anche come luogo di confronto e di dialogo; un luogo nel quale condividere esperienze, idee e prospettive. Il MUACC ospita, inoltre, attività seminariali, conferenze e public programs per diffondere i risultati della ricerca scientifica e al contempo sostenere un dibattito aperto, plurale, inclusivo.

Un'importante occasione di aggiornamento e di crescita culturale ha rappresentato l'organizzazione, in stretta collaborazione con la Cunsta (Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'arte) e con l'Università di Macerata, del convegno annuale dell'associazione dedicato al tema dei musei universitari italiani che custodiscono patrimoni storico-artistici. Le due giornate di studi si sono svolte nel settembre del 2023 tra il MUACC e l'Aula Magna del Rettorato cagliaritano, grazie all'ospitalità del Magnifico Rettore, professor Francesco Mola, che ha patrocinato l'evento. Le relazioni presentate si sono confrontate con realtà molto eterogenee rispecchiando la varietà e la complessità del sistema di musei e delle collezioni nelle nostre università; una diversificazione che senza dubbio ne costituisce la specificità e la forza. È emersa una significativa panoramica sugli orientamenti metodologici e sulle soluzioni concrete messe in atto in diversi contesti. Al contempo, sono affiorate le non poche criticità relative soprattutto

ai problemi di gestione e le difficoltà che quotidianamente si incontrano nel cercare di conciliare le esigenze delle realtà museali con le politiche di ateneo. Si è configurata un'opportunità significativa per individuare il filo rosso che accomuna queste realtà senza mortificarne le specificità e per riflettere sull'importanza di metterle a sistema valutando possibili interventi di natura strutturale e non occasionale, rintracciando modalità di valorizzazione condivise. Per il MUACC, una delle sfide più concrete, condivisa con molti musei universitari, è il desiderio di diventare una realtà museale a 360 gradi, in costante dialogo con la città e con il territorio. Ciò richiede la consapevolezza delle difficoltà legate al mantenere l'equilibrio tra questa aspirazione e la vocazione primaria del museo, che non deve mai essere tradita: la ricerca e la didattica." Gli esiti del convegno sono confluiti nel 2025 nella pubblicazione degli atti che comprendono anche gli interventi del convegno tenutosi a Macerata nel 2025, organizzato sempre sotto l'egida della CUNSTA³. La tappa cagliaritano e quella maceratese si inseriscono nella cronologia dei numerosi appuntamenti organizzati dalle università italiane negli ultimi quindici anni per riflettere sulla valorizzazione, la conservazione e la musealizzazione dei patrimoni degli atenei; occasioni sempre più numerose a testimonianza della consapevolezza sempre più corale del ruolo strategico che ricopre il patrimonio culturale negli atenei. Sono stati fatti importanti passi in avanti in termini di confronti e relazioni proficue a partire dalla nascita della rete dei musei universitari promossa dall'Università di Modena e Reggio Emilia nel 2012, per proseguire con il convegno a Genova del 2014, focalizzato su arte e architettura, con l'appuntamento di Firenze nel 2017 sul patrimonio degli Atenei, con le giornate di studi di Trieste nel 2023 incentrate sui temi della catalogazione e della valorizzazione dei beni universitari, per arrivare all'ultimo convegno di Palermo del maggio 2025 occasione strategica per fare un primo bilancio del cammino fatto e per rinsaldare ulteriormente la rete.

Le collezioni d'arte contemporanea dell'Università degli Studi di Cagliari

Afferiscono attualmente alle collezioni d'arte contemporanea dell'Università degli Studi di Cagliari due principali raccolte: la genesi della prima coincide con la presenza in Ateneo di Corrado Maltese - docente di Storia dell'arte medievale e moderna dal 1957 al 1969 e Preside della Facoltà di Lettere durante i movimenti del Sessantotto - cui seguono gli sviluppi determinatisi negli anni successivi con il contributo di Marisa Volpi Orlandini, Gillo Dorfles, Salvatore Naitza e Maria Luisa Frongia; la seconda, costituita dal corpus delle opere di Italo Antico, è stata acquisita nel 2021 per donazione da parte dello stesso artista.

³ *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, atti di convegno a cura di P. Dragoni-RP. Ladogana-C. Piva, "Economia vs. Cultura? Quaderni della Sezione di Beni culturali "Massimo Montella". Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo (Università di Macerata)", n. 9, Macerata 2025.

Formatasi per stratificazione critica, la raccolta “storica” rappresenta una testimonianza diretta dei processi di innovazione artistica in Sardegna nel secondo Novecento e della loro proiezione in un orizzonte nazionale e internazionale, configurandosi come esito di una rete di relazioni tra docenza universitaria e sistema dell’arte. Il suo valore risiede nelle prerogative specifiche delle opere che vi appartengono e nel loro essere espressione di una stagione particolarmente fertile, segnata dalla consapevole e ricercata apertura della scena artistica sarda alle istanze e ai linguaggi protesi verso le neoavanguardie, contestuali e funzionali al superamento di una tradizione sentita ormai come anacronistica⁴. Lungo un asse di riferimento che rende manifesta la sintesi di pensiero estetico e militanza, la raccolta restituisce un percorso che dal neorealismo muove verso l’astrazione informale, fino alle ricerche cinetiche e programmate, con attenzione specifica, oltre che al rapporto arte-società, alle teorie della percezione, alla semiotica dell’immagine e alle ibridazioni verbo-visive.

Al principio di questo percorso può individuarsi la figura di Foiso Fois⁵, che negli anni Cinquanta è personalità già affermata dentro e fuori i confini regionali. Nell’ambito del complesso dibattito sul realismo, Fois porta i valori resistenziali e l’attenzione, radicata nella sua storia personale e familiare, alle problematiche che investono il mondo del lavoro. L’impegno sociale impronta le sue opere pittoriche così come la produzione grafico-incisoria, trovando riscontro nelle tre xilografie della raccolta universitaria. *La Mattanza* del 1954, il cui soggetto viene affrontato anche nel grande dipinto appartenente ai Musei Civici di Cagliari⁶, i *Pescatori* e *La morte del compagno*, datate 1955, abbandonano ogni inclinazione al segno e al tono per risolversi nel contrasto tra parti in piena luce e parti in ombra, in un incastro di superfici che amplificano il contenuto civile e traducono in morfologia visiva la militanza artistica.

All’esempio di Fois guardano, negli anni immediatamente successivi, coloro che, a Cagliari, si rendono protagonisti di esperienze incentrate intorno al sorgere di diversi gruppi, a partire da «Studio 58», momento aurorale di un attacco al sistema che si sarebbe fatto via via più organizzato con la costituzione del “Gruppo di Iniziativa”, del “Centro di Cultura Democratica” e con la relativa redazione di manifesti in cui la chiarezza ideologica dell’opera viene postulata nei termini di responsabilità pubblica⁷.

Le ricerche degli allora giovani e giovanissimi artisti promotori di questi gruppi sono oggetto di partecipata attenzione da parte di Maltese, che ne accompagna le riflessioni e le istanze, tenendo conferenze e promuovendone le mostre, anche negli spa-

⁴ S. Campus, *Una stagione di confronti e partecipazione. Dal secondo dopoguerra agli anni Settanta: protagonisti e opere dell’arte in Sardegna nelle collezioni museali e universitarie tra Cagliari e Nuoro*, in *La Sardegna medievale moderna e contemporanea. Storia e materiali*, a cura di R. Martorelli-R. Ladogana-A. Pasolini-S. Campus-M. Salis, Sassari 2021, pp. 139-151.

⁵ S. Naitza, *Foiso Fois*, Ilisso, Nuoro 1989.

⁶ *La Collezione Sarda 1900–1970. Guida all’esposizione permanente*, a cura di A.M. Montaldo, Cagliari-Nuoro 2003.

⁷ S. Naitza, *Arte e democrazia – Sardegna 1958/73*, Cagliari 1977; S. Campus, *Una stagione di confronti e partecipazione...*, 2021, pp. 139-151.

zi universitari, come nel caso della personale di Gaetano Brundu⁸, allestita nel 1967 nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere, dopo il rientro dell'artista da Parigi, dove aveva soggiornato per un biennio grazie ad una borsa di studio ottenuta proprio su indicazione dello storico dell'arte. Di poco precedente il soggiorno francese è il dipinto *Leone I*, datato 1963, emblematico della produzione di Brundu e di una raccolta che riflette in maniera diretta prossimità, dialogo e confronto. Si tratta della prima opera pittorica dedicata da Brundu all'icona del "baffo" leonino, divenuto nel tempo una "firma-segno" polisemantica, ideogramma simbolico di una lotta condotta sotto il segno della cultura e della contaminazione tra arte, letteratura e politica⁹.

Da quella temperie provengono direttamente anche le opere presenti in collezione di Tonino Casula, fondatore, nel 1966, del "Gruppo Transazionale"¹⁰, insieme a Ermanno Leinardi, Italo Utzeri e Ugo Ugo; una sequenza che muove da *Mattatoio*, del 1963, di matrice ancora segnico-gestuale, per giungere alle "Transazioni" del 1966-1967 - tra le quali il polimaterico *Transazione EU/1* - e documenta l'approdo ad una grammatica della percezione in cui iterazioni di forme geometriche e materiali industriali decostruiscono e demistificano la retorica della visione, coinvolgendo l'osservatore in processi simbolico-cognitivi.

Nello stesso anno 1966 in cui prende avvio la ricerca transazionale di Casula, Mauro Manca¹¹ - nel 1957 vincitore del Premio Sardegna con il dipinto *L'ombra del mare sulla collina*, che di fatto aveva segnato l'ingresso del non figurativo nella storia dell'arte isolana, e dal 1959 direttore dell'Istituto d'Arte di Sassari - firma l'opera *Senza titolo*, realizzata a gessetto su carta, emblematica della sua produzione matura. Attraversati differenti stadi di sperimentazione da mettersi in relazione alla lezione delle avanguardie esperite a Roma - città in cui si era trasferito una prima volta nel 1938 e successivamente alla fine del secondo conflitto mondiale - Manca elabora un Informale gestuale-materico sul quale si innestano iconografie preclassiche, segni di un "primitivismo" che non attiene però a culture lontane ed esotiche ma scava nell'ancestrale per proiettarsi nella contemporaneità.

La memoria archetipica che si fa materia totalmente contemporanea si ritrova a fondamento delle ricerche di Maria Lai e Costantino Nivola, artisti ormai pienamente riconosciuti nel panorama internazionale degli studi, le cui opere in collezione possono essere individuate come paradigmatiche di progettualità, significativamente differenti da quelle finora descritte, tese a riscrivere un'eredità di storie che, radicate in Sardegna, si proiettano in una dimensione universale.

Maria Lai, il cui portato è stato ampiamente indagato dalla critica recente attraverso autorevoli mostre e pubblicazioni, è rappresentata dal dipinto a china acquerellata *Sasso in riva al mare*, datato al 1965. Il riferimento cronologico assume in questo caso grande

⁸ S. Naitza, *Brundu*, TEA, Cagliari 1990.

⁹ S. Campus, *Interazioni di immagini e parole alle origini del rinnovamento artistico in Sardegna nel secondo Novecento*, in *Arte contemporanea in Sardegna (1957-2017)*, a cura di M. Deiana-L. Giusti-E. Manca, Arezzo 2017, pp. 236-247.

¹⁰ G. Murtas, *Gruppo Transazionale*, Cagliari 1995.

¹¹ G. Altea-M. Magnani, *Mauro Manca*, Nuoro 1994.

rilevanza, in quanto ascrivibile a quel frangente che coincide, per Lai, con l'elaborazione di un nuovo orizzonte creativo, che si fa letteralmente immagine. Si staglia, in questo orizzonte, il sasso la cui eco proviene dal magistero di Arturo Martini e attraverso la metafora di Maria Pietra, mutuata da Salvatore Cambosu, prelude alla nascita delle opere più iconiche dell'artista, dalle sculture di pane ai "telai" e ai "libri cuciti"¹². Di Nivola, che dalla fine degli anni Trenta risiede stabilmente negli Stati Uniti, si annovera, invece, nel patrimonio universitario, un bassorilievo in terracotta del 1971 riconducibile al ciclo delle "Piscine", molto simile al coevo esemplare presente nelle collezioni dei Musei Civici di Cagliari¹³. La composizione zenitale mostra i corpi nudi che affollano lo spazio "liquido", accompagnati da un'iscrizione causticamente ironica: *L'aroma dell'arrosto in Sardegna attrae come le mosche gli Dei e pederasti*. La critica al turismo di massa, alla speculazione, alla riduzione a stereotipo della cultura agro-pastorale diventa satira morale di una certa modernità, rendendo esplicita quella sensibilità per il destino del paesaggio e per la memoria comunitaria che ricorre nelle riflessioni dello scultore.

Il nucleo "storico" delle collezioni - che comprende, oltre a quelle sopra citate, numerose altre opere, anche di artisti non originari della Sardegna, tra i quali si citano soltanto Giulio Turcato, Ugo Sterpini, Pietro Cascella - è stato arricchito nel 2021, come si accennava, dalla donazione di Italo Antico, anch'egli tra gli esponenti del rinnovamento artistico isolano, dagli anni Settanta stabilmente trasferitosi a Milano. Datati tra il 1958 e il 2017, i dipinti, i manufatti tessili, i gioielli e sculture fatte oggetto di donazione sono stati accuratamente selezionati per testimoniare tutte le fasi della ricerca dell'artista¹⁴, caratterizzata da studio, rigore e sperimentazione. Cifra espressiva privilegiata e distintiva di Antico sono le sculture in acciaio inox: con l'acciaio inossidabile vengono indagate le potenzialità, le direzioni, le tensioni e le espansioni della linea e del segno in rapporto allo spazio. Inizialmente, le sculture riflettono l'interesse per il movimento, analizzato attraverso linee che si intersecano, in una continua variazione di dinamiche. Successivamente, assumono una sempre più spiccata inclinazione all'essenzialità e al ritmo ascensionale. Spesso le sculture poggiano su basi anch'esse in acciaio, altre volte si innestano sulla pietra, che è sempre una pietra sarda, a voler sottolineare come sia possibile coniugare l'arte con la natura, la contemporaneità con l'identità, in un connubio che le rende perfettamente coerenti con la missione del MUACC, il Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee nei cui spazi sono esposte (Figg. 4 e 5). Un museo che proietta la storia dell'arte e la storia dell'Ateneo in una prospettiva nuova, in linea con i valori di partecipazione, apertura al territorio e coinvolgimento della comunità, nei quali si riconosce e per i quali opera costantemente¹⁵.

¹² S. Campus, *Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai*, in "OBLIO. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca", anno II (2012), n. 8, Roma 2012; S. Campus, *Parlare dopo un lungo silenzio è cosa giusta. Finito e infinito nella poetica di Maria Lai*, in *Maria Lai. Presepi e Via Crucis: silenzio e vuoto di uno stupore*, atti del seminario di studi a cura di I. Ferrelli-A. Oppo, Cagliari 2021.

¹³ *La Collezione Sarda 1900-1970...*, 2003.

¹⁴ S. Campus, *Di mare e d'acciaio. L'opera di Italo Antico 1955/2005*, catalogo della mostra, Cagliari 2005.

¹⁵ S. Campus, *Il MUACC Museo delle arti e delle culture contemporanee dell'Università degli Studi di Cagliari. Dall'Ateneo alla comunità*, in *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane...*, 2025.

Simona Campus, Rita Pamela Ladogana



Fig. 4 Le opere della donazione Italo Antico in esposizione al MUACC Museo delle arti e delle culture contemporanee dell'Università degli Studi di Cagliari.



Fig. 5 Uno scorcio dell'allestimento del MUACC, con opere di Italo Antico e Tonino Casula.

Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea - MLAC della Sapienza di Roma: dalle mostre alla collezione¹

YASMIN RIYAHİ, MARTINA ROSSI

Un museo eccentrico

«Il Museo Laboratorio non è e non potrà mai essere un museo, non avendo spazi per ospitare collezioni permanenti. Ma è appunto un laboratorio e di un laboratorio ha l'agilità e l'efficienza. I suoi spazi sono stati vivamente apprezzati da tutti gli artisti invitati, che non di rado ne sono stati stimolati a produrre opere appositamente concepite»². In questo modo si esprime Maurizio Calvesi, secondo illustre direttore del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, quando nel 1999 traccia la storia, allora decennale, dello spazio espositivo della Sapienza Università di Roma.

Se è pur vero che ancora oggi il MLAC si contraddistingue per la sua natura prettamente laboratoriale, nei suoi 38 anni di attività ha composto una propria collezione di oltre un centinaio di lavori, donati sia da artiste e artisti di fama internazionale, sia da giovani promesse, alternatisi nel palinsesto espositivo. La raccolta, dunque, nascendo dalla sedimentazione delle mostre che si sono succedute dalla fondazione del MLAC a oggi, ci parla indirettamente della storia del museo, delle scelte espositive e curatoriali portate avanti dai diversi direttori e direttrici, e di una costellazione di attività ed eventi multidisciplinari che lo hanno animato nel tempo.

D'altra parte, riprendendo le fila di quanto affermato da Calvesi, il MLAC è un museo eccentrico, che non espone la sua collezione permanente, presentandosi ancora saldamente come uno spazio di sperimentazione. Risulta dunque opportuno chiedersi come la raccolta venga valorizzata, non disponendo di spazi destinati all'esposizione permanente, e cosa questa ci riferisce del museo stesso e dell'istituzione ospitante. Il MLAC difatti sorge nel cuore della Città Universitaria di Marcello Piacentini, all'interno del Palazzo del Rettorato, al primo piano del foyer dell'Aula Magna. Un luogo, dunque, privilegiato per esprimere il rapporto tra l'arte contemporanea e l'università

¹ Le due autrici hanno collaborato all'ideazione dell'intero contributo, e hanno poi diviso la scrittura. Martina Rossi ha firmato il primo e il terzo paragrafo, Yasmin Riyahi il secondo e il quarto.

² M. Calvesi, *Premessa*, in *Gli artisti e l'università. Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza di Roma* a cura di F. Lamanna, Roma 1999, p. 9.

Sapienza, ponendosi in una linea di congiunzione immaginaria con la statua della Minerva di Arturo Martini, collocata davanti alla facciata dell'edificio, e al celebre affresco di Mario Sironi che riveste la parete principale dell'Aula Magna stessa.

Tra didattica aperta e sperimentazione: la fondazione del MLAC

Nelle premesse alla fondazione del MLAC già ravvisiamo le ragioni di alcune scelte espositive e poi collezionistiche portate avanti dalle diverse direttrici e direttori, che riguardano la volontà di avvicinare didattica universitaria e pratica museale. Difatti, la storia del Museo Laboratorio è stretta a doppio filo con quella del fu Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza, inserendosi nel solco degli insegnamenti venturiani. Come è noto, è proprio Lionello Venturi a «introdurre scandalosamente il dibattito e lo studio dell'arte contemporanea all'università»³ dal 1945 in poi, e a collaborare a lungo con Palma Bucarelli per inverare il principio di “scuola museo” all'interno della Galleria Nazionale di Arte Moderna, così che la didattica uscisse dalle sole aule universitarie per approdare nello spazio espositivo. Nello Ponente prosegue la lezione del maestro, rivestendo la prima cattedra di storia dell'arte contemporanea della Sapienza dal 1974. Uno dei principi fondamentali da lui sostenuti è quello della “didattica aperta”, volta ad affiancare allo studio del passato la conoscenza diretta dei fenomeni attuali, per verificare sulla realtà le metodologie scientifiche proposte a lezione. Ponente esorta gli studenti e le studentesse a non perimetrare il loro studio al manuale, ma li invita a visitare le mostre in città e gli studi d'artista, per rompere quel limite di incomunicabilità fra i giovani studenti e gli artisti viventi. Per questo motivo, nel maggio del 1979, promuove il convegno *Al Vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*⁴, dove questi hanno l'occasione di presentare in Sapienza la loro attività, istaurando con studenti e studentesse un vivace dibattito; da questo stesso spirito derivava anche la mostra *Linee della ricerca artistica in Italia: 1960-1980*⁵, tenutasi a Palazzo delle Esposizioni tra il febbraio e l'aprile del 1981, in cui il professore insiste sulla necessità di rompere l'isolamento dell'università italiana ed entrare in contatto con il presente. L'eredità di Ponente è raccolta da Simonetta Lux, già curatrice del primo convegno *Al Vivo* e, nel 1982, della seconda edizione dell'incontro con gli artisti in Sapienza⁶. Contestualmente a questa seconda conferenza, gli spazi dell'Istituto di Storia dell'Arte si animano delle opere degli artisti, fra cui ricordiamo Sergio Lombardo, Carla Accardi, Cesare Tacchi, Emilio Vedova, Luca Maria Patella. La parola “Laboratorio” viene utilizzata pubblicamente per la prima volta in tale occasione da Angiola Maria Romanini, allora direttrice dell'Istituto, che nei saluti istituzionali prefigurava le pratiche espositive e collezionistiche che avrebbero successivamente caratterizzato il MLAC: «Direi

³ *Gli artisti e l'università...* a cura di F. Lamanna, Roma 1999, p. 18.

⁴ *Al Vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, a cura di S. Lux, Roma 1981.

⁵ *Linee della ricerca artistica in Italia: 1960-1980*, catalogo della mostra a cura di N. Ponente, Roma 1981.

⁶ *Al Vivo, 2: generazioni a confronto. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, a cura di S. Lux, Roma 1983.

che nell'apertura della didattica alla ricerca c'era già in germe l'idea del laboratorio che assume ora fra noi una nuova dimensione: laboratorio in atto. L'opera dell'artista lavora insieme a colui che la studia [...] Non più solo il museo come conservazione e nemmeno come presentazione, ma museo come laboratorio, come scuola, luogo di incontro, atto stesso della ricerca e noi lo vediamo oggi concretizzato: scuola come laboratorio, laboratorio di arte contemporanea»⁷. L'ultimo atto delle premesse al museo è la mostra *1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*⁸ tenutasi nel 1985 nel Palazzo del Rettorato, in cui si mette a fuoco l'identità architettonica e artistica dell'istituzione. In quell'occasione il Rettore Antonio Ruberti annuncia di voler destinare quegli stessi spazi espositivi, messi a disposizione dell'Istituto di Storia dell'Arte dopo un recente restauro, alle mostre di arte contemporanea. Ancora oggi in quei luoghi sorge il MLAC, che, dal 1987, continua a proporre in maniera sistematica iniziative culturali di carattere interdisciplinare, con gli artisti chiamati non solo a esporre le loro opere, ma a intervenire direttamente, insieme ai docenti e agli esperti, in conversazione con il pubblico (Fig. 1). L'offerta è variegata ed eterogenea, dalle mostre ai convegni, dai concerti alla presentazione di cataloghi, proiezioni, letture di poesie, promozione di restauri, senza circoscrivere l'interesse a un'unica tendenza, restituendo così la molteplicità dell'arte visiva contemporanea, nazionale e internazionale, senza presupporre l'esistenza di una collezione.



Fig. 1. Alberto Carlo Macchi, 2022, Veduta della mostra “Mario Giacomelli tra pittura e fotografia”, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea.

⁷ *Al Vivo*, 1983, p. 31.

⁸ *1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra a cura di E. Coen-S. Lux, Roma 1985.

La collezione come riflesso delle politiche culturali

In un articolo del 1994, apparso sulle pagine di “la Repubblica”, si parla del MLAC come dello «strano museo fondato senza nemmeno un quadro»⁹. In effetti, sin dai suoi principi statutari, il museo non si è interessato alla conservazione di opere, ma si è proposto esclusivamente come luogo di incontro tra l'artista, il ricercatore e lo studente. Ciò esprime la volontà della fondatrice e prima direttrice, Simonetta Lux, di mettere in crisi il concetto tradizionale di museo, non ritenendo fondamentale l'idea di possedere opere, da cui sarebbe potuta derivare una staticità non in linea con l'approccio laboratoriale dell'istituzione. Scrive la stessa Lux nel 1993: «Il Museo [...] non ha carattere patrimoniale; l'oggetto, l'opera è il risultato dell'elaborazione di un processo vitale. Ciò che conta non è il possesso dell'opera come feticcio, poiché non è necessario possedere l'oggetto fisicamente per conoscere e capire»¹⁰. Precedentemente, anche Giulio Carlo Argan in *Al Vivo* osservava come l'iniziativa fosse davvero nuova poiché promuoveva un'attività critica sul contemporaneo legata alla ricerca scientifica e volutamente disimpegnata dal mercato¹¹.

Queste intenzioni, fortemente difese già dalla costituzione del museo, non hanno tuttavia impedito, come si è già accennato, alla progressiva costituzione di una collezione, composta da più di 170 opere di varia natura, tra disegni, dipinti, sculture, installazioni, fotografie. Una varietà che già evidenzia l'origine della raccolta, testimonianza dell'eterogenea ricerca svolta all'interno del MLAC, e del felice rapporto dialettico tra artisti e artiste e l'istituzione. Come comprovano i documenti d'archivio, la collezione non è il risultato di una politica di acquisizione condotta dai vari direttori, ma si compone di sole donazioni degli artisti che hanno partecipato alle attività museali. Fra queste possiamo distinguere tre categorie:

Una prima tipologia è legata alle committenze del MLAC, che invita e finanzia artisti e artiste a realizzare lavori *ex-novo* in occasione delle mostre che li vedono protagonisti; la politica del museo non li vincola a lasciare l'opera in collezione, ma sono gli autori che scelgono a loro discrezione se farla convogliare nella raccolta permanente. Tra i casi più significativi la mostra *2022: la Sapienza fotografata*¹² che presentava due committenze promosse dall'Università. La prima è del 1985, curata da Piero Berengo Gardin, in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario del complesso piacentiniano, che si rivolgeva a nomi protagonisti della fotografia italiana: Paola Agosti, Gabriele Basilico, Gianni Berengo Gardin, Mario Cresci, Franco Fontana, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice. Nel 2022, una selezione di quelle immagini viene messa in mostra in dialogo con la nuova committenza, con sette autori incaricati, come nella prima occasione, di

⁹ G. Rebecchini, *Università, un laboratorio per l'arte. Lo strano museo fondato senza nemmeno un quadro*, in “La Repubblica”.

¹⁰ S. Lux-M. Massaioli-I. Venafro, *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea in I musei dell'Università La Sapienza*, a cura di M. Barbanera-I. Venafro, Roma 1993, pp. 317-326.

¹¹ G.C. Argan, in *Al Vivo*, ..., 1983

¹² *La Sapienza fotografata: 1932-2022*, catalogo della mostra a cura di I. Schiaffini, Milano 2024.

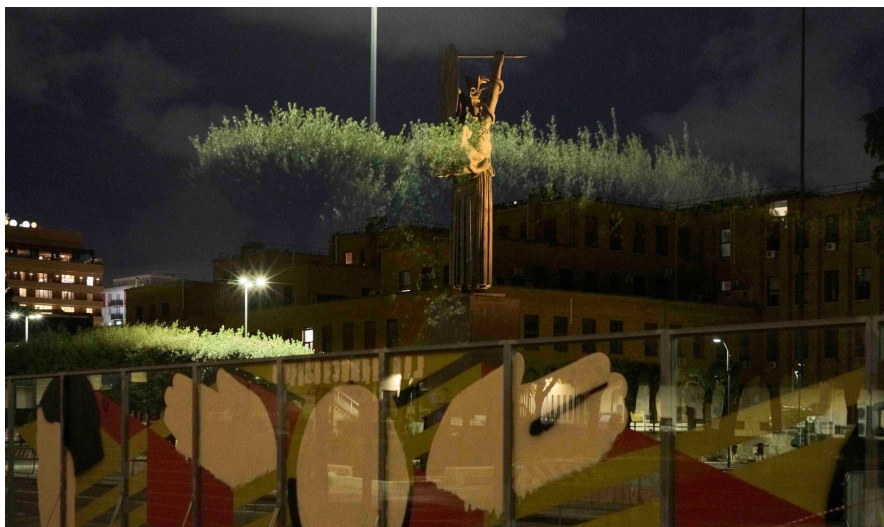


Fig. 2. Massimo Siragusa, 2022, *Scorcio sulla città universitaria di notte*, stampa su carta, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea.

interpretare la vita della città universitaria nei suoi diversi aspetti: Caimi&Piccinni, Alessandro Imbriaco, Andrea Jemolo, Annette Schreyer, Massimo Siragusa, Valentina Vannicola e Riccardo Venturi. Questi lavori sono ora in collezione MLAC, tra cui le architetture disabitate e metafisiche nelle visioni notturne di Massimo Siragusa (Fig. 2), o i ritratti delle figure cardine della vita della Sapienza, dal portiere alla Magnifica Rettore di Annette Schreyer. Un altro esempio è legato alla committenza a Marina Paris di un lavoro sugli edifici della città universitaria, con la particolare attenzione che l'artista ha dedicato alla Scuola di Matematica di Gio Ponti per la mostra *Micro_Zone 2022* (26 aprile - 12 maggio 2022), di cui ancora resta traccia nella collezione del museo con una stampa donata dall'artista.

Una sottocategoria delle committenze del MLAC riguarda le opere *site-specific*. Coerentemente con l'invito a interagire con lo spazio espositivo e con la sua natura laboratoriale, infatti, alcuni artisti hanno deciso di concepire dei lavori appositamente per lo spazio del museo. Queste opere risiedono ancora al MLAC, non tanto come donazione, ma come vera e propria testimonianza del processo di elaborazione che si è sviluppato al suo interno. Il caso di Luca Maria Patella è particolarmente emblematico in tal senso. L'artista, che aveva già partecipato ai convegni *Al Vivo 1 e 2*, nel 1993 è presente al museo con la mostra *Duchamp dis-enamled (The Wrong & The Right Beds, Monumentali)*¹³. In questa circostanza permette agli studenti di seguire i processi di ideazione e

¹³ Luca Patella: *Duchamp dis-enamled (The wrong & the right beds, monumentali)*: due maxiletti paradossali (nello spazio onirico), un saggio psicoanalitico, una videocomputer animation, una speranza rimossa, una



Fig. 3. Riccardo Lodovici, 1994, *Veduta della mostra "Luca Maria Patella, Duchamp dis-enamled (The Wrong & The Right Beds, Monumentali)*, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea.

produzione di un suo lavoro: la mostra si compone infatti dei due maxilette paradossali progettati appositamente per il museo all'interno dei laboratori di falegnameria dell'Ateneo (Fig. 3), costituendo la versione monumentale dei suoi *Letti proiettivi*. Questi, unitamente al video prodotto per la mostra, sono ora custoditi nella collezione permanente del MLAC, insieme ai progetti espositivi del lavoro.

Una terza tipologia comune nella pratica collezionistica del MLAC è legata a opere che non sono state commissionate dal museo, ma donate dagli artisti o dai loro eredi come tributo dopo l'esposizione. Caso esemplare è quello di Franco Nonnis, i cui eredi contattano Calvesi nel 1994 per donare due collage dell'artista firmati con Alfredo Giuliani (Fig. 4) e un dipinto del 1962¹⁴, già esposti nella mostra *Franco Nonnis pittore scenografo* nel 1991¹⁵. La valorizzazione di queste opere passa anche attraverso la disponibilità al prestito per altre importanti esposizioni, come è accaduto nel caso di *Sobre sí mismo. Franco Nonnis 1959-1965* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 2022¹⁶.

Come è ormai chiaro, la collezione è diretta espressione della storia delle mostre, e dipende prevalentemente dalle politiche curatoriali dei direttori in carica. Nel numero monografico di *Titolo* del 2015, dedicato all'arte nelle università, Ilaria Schiaffini indi-

finestra sul pianeta, catalogo della mostra a cura di G. Perretta, Roma 1994.

¹⁴ Il carteggio è custodito negli archivi del MLAC, attualmente in corso di inventariazione.

¹⁵ *Franco Nonnis pittore scenografo*, catalogo della mostra a cura di I. Venafro, Roma 1991.

¹⁶ *Sobre sí mismo. Franco Nonnis 1959-1965*, catalogo della mostra a cura di M. Farina-F. Mozzetti-G. Rebecchini, Roma 2023.



Fig. 4. Franco Nonnis e Alfredo Giuliani, 1963, *Collage poetico-visivo (l'avanguardia in vagone letto)*, uno di due pannelli di collage su cartoncino e olio su carta, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea.

viduava già quattro fasi di sviluppo del museo¹⁷ a cui ci ricollegiamo aggiornandole alle più recenti esperienze:

Gli anni della prima direzione Lux, dal 1986 al 1993. Il periodo inaugurale del museo, avviatosi con una mostra di Alberto Burri, si contraddistingue per un'attività dal taglio interdisciplinare che porta al susseguirsi di mostre incentrate sul dialogo fra arte contemporanea e altri settori della cultura, con particolare attenzione al mondo della musica d'avanguardia. A tal proposito, importante è la vicinanza al Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Evocativa di questo spirito, la mostra *Suono e segno (1950/1970)*:

¹⁷ I. Schiaffini, *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza di Roma*, in "Titolo", a. 5, n. 9, 2015, pp. 13-17.



Fig. 5. Cesare Tacchi, 1982, *De Pictura: l'elaborazione del lutto per la morte dell'arte*, matita su cartone, quattro pannelli, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea.

*nell'avanguardia italiana nel Secondo Dopoguerra*¹⁸, realizzata tra il 1989 e il febbraio del 1990. Di questa esposizione rimane una forte testimonianza nella collezione attraverso 12 lavori, fra cui segnaliamo una riproduzione di partitura di John Cage.

Nel 1993 la direzione del MLAC passa a Maurizio Calvesi, il quale coinvolge nell'attività del museo artisti ormai celebri e promesse del mondo dell'arte, affidando ciclicamente la curatela delle mostre a giovani studiosi e studiosi attivi in ambito romano, divenuti poi nomi affermati. Tra le mostre ricordiamo *Sécétaire* di Cesare Tacchi¹⁹ del 1995, di cui il museo custodisce ancora 4 pannelli di *De Pictura: L'elaborazione del lutto per la morte dell'arte* (1992) (Fig.5). Parallelamente all'attività espositiva, viene proposto un corposo programma di rassegne video, come l'appuntamento annuale del festival *Metamorfosi*, organizzato in concomitanza con la Settimana del Cinema Europeo d'Animazione. Una parte dei film d'artista, allora proiettati, sono confluiti nella videoteca del MLAC.

Nel 2000, il MLAC torna sotto la direzione Lux. Da questo momento la programmazione museale si apre ai temi della frammentazione propria del mondo digitale e ai mutamenti delle identità culturali causati dalla globalizzazione e dalla delocalizzazione. Numerose sono le mostre e gli incontri dedicati ad artisti internazionali, molti dei quali provenienti da realtà che proprio in quegli anni si stavano imponendo all'attenzione della critica d'arte occidentale. Un caso fra tutti, quello dell'artista turca Sükran Moral, che espone ripetutamente al museo e contestualmente dona due delle sue opere.

Nel 2010 la direzione del Museo Laboratorio passa a Marta Fattori e sul finire del 2012 a Giuseppe Di Giacomo. I lavori di ristrutturazione degli spazi espositivi spingono il MLAC a tradurre la sua politica culturale in eventi organizzati al di fuori della Sapienza, in collaborazione con importanti istituzioni quali il Teatro Argentina, il Teatro

¹⁸ *Suono e segno (1950-1970): nell'avanguardia del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra a cura di M. Coen-S.Lux-M. Bortolotti-F. Brook-E. Torelli Landini, Roma 1989.

¹⁹ *Cesare Tacchi: sécétaire*, catalogo della mostra a cura di A. Masi, Roma 1996.



Fig. 6. Caimi&Piccinni, 2021, *Ombrelloni dal workshop L'Archivio del Futuro. San Lorenzo, le persone e i loro luoghi*, stampa su carta, Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea.

Eliseo e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Coerentemente con questa scelta, non si registrano donazioni di opere in questa fase.

Nel marzo del 2015 il MLAC riprende l'attività espositiva nella sede rinnovata e ridimensionata dove si trova ancora oggi. A partire dal 2016, con la direzione di Claudio Zambianchi, ora direttore emerito, e quella attuale di Ilaria Schiaffini si riconferma la consuetudine a coinvolgere gli studenti e ad accompagnare le esposizioni con momenti di approfondimento che si traducono in convegni, tavole rotonde, presentazioni di libri, proiezioni ed eventi musicali²⁰. Ampio spazio viene dedicato alla proposta di giovani artisti e curatori, ma anche alla realizzazione di mostre che restituiscono nel formato espositivo ricerche condotte da studiosi e studiosi, come nei casi di *Irene Brin e la Galleria L'Obelisco*²¹ del 2015, *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza* (23 Novembre 2018 - 12 Gennaio 2019)²² che presentava per la prima il ricco patrimonio fotografico del fondatore della disciplina universitaria in Italia, punto di riferimento per le fototeche universitarie italiane di storia dell'arte per an-

²⁰ A proposito di questa ultima fase del museo, si veda in particolare I. Schiaffini-C. Zambianchi, *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, in Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, a cura di P. Dragoni-R. P. Ladogana-C. Piva, Macerata 2025, pp. 279-292.

²¹ La mostra si inserisce nel quadro delle ricerche della pubblicazione *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, a cura di V.C. Caratozzolo-I. Schiaffini-C. Zambianchi, Roma 2018.

²² Per l'occasione è stato pubblicato anche *La Fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, a cura di I. Schiaffini, Roma 2018.

tichità e consistenza; *Mario Giacomelli tra pittura e fotografia*²³ nel 2022, e, a cavallo tra il 2024 e il 2025, *Titina Maselli* promossa dalla Sovrintendenza Capitolina per il centenario della nascita dell'artista, che s'accompagnava anche di un prezioso catalogo²⁴, di un'esposizione parallela presso il Casino dei Principi di Villa Torlonia e di una giornata di studi svolta proprio negli spazi del MLAC con la mostra in corso.

Ancora la programmazione del MLAC dimostra una particolare attenzione all'approfondimento dei diversi linguaggi della ricerca artistica contemporanea, fra cui la grafica, la Street Art, l'Art Brut e la fotografia. Di quest'ultima si conserva ampia traccia nella collezione del museo come nel caso citato di *Sapienza fotografata*, ma anche per le donazioni seguite a *L'Università La Sapienza e il quartiere San Lorenzo, tra storia orale e memoria visiva*, esposizione resa possibile nel 2021 da un progetto di Terza Missione di Ateneo, condotto in collaborazione con l'ISFCI- Istituto Superiore di Fotografia di Roma. L'iniziativa si è sviluppata con un fitto programma di appuntamenti volti a valorizzare i rapporti tra Sapienza e il quartiere che ne ospita la città universitaria, tra cui il workshop fotografico *L'Archivio del Futuro. San Lorenzo, le persone e i loro luoghi* del duo fotografico Caimi&Piccinni con la partecipazione di studentesse e studenti dell'università e dell'Istituto. Il risultato del progetto è interamente pubblicato sul sito del museo, e due delle fotografie sono ora parte della collezione del MLAC (Fig. 6).

Valorizzazione

È più che lecito domandarci come si possa valorizzare una collezione che non è esposta, e raccontare la storia di un museo sfuggente alle definizioni più canoniche. Condizione imprescindibile è che il MLAC non sia soltanto luogo di presentazione di mostre e ricerche, ma che rifletta su se stesso e sulla sua storia, diventando oggetto della propria indagine. Per questo negli ultimi anni la regolare attività del museo è affiancata da un progetto di riordino, inventariazione e completamento del suo archivio documentario, reso possibile da un finanziamento dell'Ateneo, condotto da chi scrive insieme a Elisa Genovesi²⁵. I primi risultati di un lavoro ancora in corso già si ravvedono nei casi studio condotti dai borsisti che hanno collaborato nel tempo e hanno potuto consultare i materiali per le loro ricerche²⁶, anticipo della possibilità di rendere il MLAC strumento di studio delle pratiche e degli artisti che lo hanno attraversato.

Per ciò che concerne la videoteca, Francesca Gallo, vicedirettrice del museo, ha promosso con le sue collaboratrici un lavoro di inventariazione, digitalizzazione e valorizzazione del corpus di materiali; Paola Lagonigro si è occupata della stesura di un

²³ In concomitanza della mostra è stato pubblicato il volume *Mario Giacomelli pittore*, a cura di K. Biondi Giacomelli-I. Caravita-S. Giacomelli, Roma 2022.

²⁴ *Titina Maselli*, a cura di C. Crescentini-F. Pirani-I. Schiaffini-C. Terenzi-G. Tulino, Roma 2024.

²⁵ Il risultato di questo lavoro sarà oggetto di un volume di prossima pubblicazione a cura di E. Genovesi e Y. Riyahi.

²⁶ Citiamo un caso su tutti G. Rinalduzzi, *Antifascismo è anticapitalismo. Appunti da una mostra di Mauro Folci*, in "Roots&Routes", Anno XV, n°48, Maggio-Agosto 2025.

primo inventario di tutti i materiali a disposizione, da cui è stato possibile procedere con un riversamento in digitale di alcuni VHS. Contestualmente, Livia de Pinto ha coordinato per due anni un'attività legata ai Percorsi per le Competenze Trasversali e per l'Orientamento (PCTO) di alcune classi superiori di secondo grado. Il primo anno il materiale video custodito dal MLAC ha rappresentato un punto di partenza per immaginare nuove opere audiovisive con studenti e studentesse; il secondo ha visto l'aggiornamento dell'inventario e la progettazione di allestimenti per valorizzare la collezione video del museo, proseguendo l'ideale principio didattico e laboratoriale dello spazio a partire dalla sua raccolta.

Come già accennato, il sito web del museo non è semplicemente la bacheca informativa dove si annunciano mostre ed eventi, ma un vero e proprio portale di approfondimento che prosegue in digitale l'idea emersa sin dalle origini del MLAC, di uscire dalle mura per allargare la propria platea, includendo ora anche il pubblico *online*²⁷. Articoli, video, podcast e recensioni trovano spazio nel blog, a cura di tirocinanti che si interessano a specifiche questioni affrontate nel museo. La sezione dedicata ai progetti speciali custodisce contenuti digitali prodotti dal MLAC, estensione virtuale della sua collezione, come il citato workshop di Caimi&Piccini oltre al progetto *Album San Lorenzo. Modello per un archivio fotografico di quartiere* di Alessandro Imbriaco, che ha previsto la raccolta, digitalizzazione e catalogazione di dieci fondi fotografici di abitanti del quartiere, per un totale di circa trecento fotografie.

Altro modo di comunicare - e dunque più o meno indirettamente valorizzare - la collezione altrimenti inerte e più in generale la storia del museo, riguarda l'uso dei social del MLAC. Per sopperire al periodo di chiusura obbligata nei lunghi mesi di pandemia di Covid-19, Ilaria Schiaffini ha promosso il progetto *#35 anni di MLAC*, ricontattando artiste e artisti, curatrici e curatori, che hanno condiviso brevi memorie video della loro partecipazione alle attività del museo. Si è composto così un vivace mosaico di ricordi orali, sia per alcuni casi di opere che sono confluite nella collezione, come i tarocchi di Marita Liulia della mostra del 2002, presentati più nel dettaglio dalle curatrici della mostra che li vedeva protagonisti, Antonella Sbrilli e Maria Stella Bottai, sia per le opere concepite per il MLAC ma di natura prettamente effimera - in linea con lo sperimentalismo dello spazio - come il caso della *Voliera* di Andrea Aquilanti, per la mostra del 1999, raccontata dalla viva voce dell'artista stesso.

Per concludere, nel caso del MLAC è evidente che la collezione sia inscindibile dalla sua storia espositiva. Le opere che restano nella raccolta sono traccia di un processo relazionale messo in atto nel museo universitario fra lo studioso, lo studente, l'artista e il curatore, di cui la collezione registra la vivacità. Lo ravvediamo in un altro storico caso; quello dell'esposizione del gruppo giapponese Mono-ha (traducibile come "scuola delle cose") del 1989, realizzata in collaborazione con gli studenti²⁸. Come intende il suo nome, Mono-ha si caratterizza per l'inserimento nelle opere di oggetti e materiali allo

²⁷ <http://www.museolaboratorioartecontemporanea.it/>, ultima consultazione 8 agosto 2025.

²⁸ *Mono-ha. La scuola delle cose*, catalogo della mostra a cura di B. Bertozzi, 1988.

Yasmin Riyahi, Martina Rossi

stato naturale, come pietre e legni. I 12 lavori rimasti in collezione non hanno dunque un valore autonomo, ma sono il risultato del dialogo serrato tra gli artisti e gli studenti, coerentemente con gli intenti processuali della loro ricerca *site-specific*, di cui nel 2020 si è chiesto conto al MLAC per la stesura del catalogo ragionato di Lee Ufan, uno dei membri del gruppo.

Questo interscambio fra Occidente e Oriente, processualità e ricerca, teoria dell'arte e pratica espositiva trova espressione nella collezione del MLAC della Sapienza, che, seppur celata, dichiara a gran voce l'intento dialogico e laboratoriale alla base della sua istituzione.

Musei e collezioni d'arte contemporanea italiani in rete: *lo stato dell'arte e case studies**

SALVATORE ANSELMO

Negli ultimi tre decenni, il concetto di museo digitale è emerso come uno dei temi più rilevanti e discussi all'interno del dibattito culturale internazionale, riflettendo un progressivo cambiamento nel modo in cui le istituzioni museali concepiscono il proprio ruolo nella società contemporanea. Inizialmente percepito come una sperimentazione marginale o un'estensione digitale delle attività tradizionali, il museo on line ha acquisito sempre maggiore importanza grazie all'evoluzione delle tecnologie digitali, alla crescente domanda di accessibilità e, più recentemente, alle trasformazioni imposte da eventi globali come la pandemia da Covid-19¹. Quest'ultima ha rappresentato quasi un punto di svolta, rivelando con forza le vulnerabilità strutturali del sistema museale basato esclusivamente sulla presenza fisica. La chiusura prolungata degli spazi espositivi ha, infatti, imposto una rapida riconversione delle strategie comunicative e operative delle istituzioni, accelerando l'adozione di soluzioni digitali che fino ad allora erano rimaste spesso in secondo piano². Tour virtuali, mostre online, cataloghi digitali interattivi, laboratori didattici in streaming e piattaforme di realtà aumentata sono diventati strumenti imprescindibili per mantenere viva la relazione con il pubblico e per garantire l'accesso al patrimonio anche a distanza³. Un esempio significativo è rappresentato dalla Pinacoteca Civica Comunale "Michele Antonio Saverio Cancro" di Sant'Angelo Le Fratte (Pz), istituita grazie alla donazione della collezione dell'omonimo artista, di cui il museo porta il nome. Durante l'emergenza sanitaria, l'istituzione ha attivato un *virtual tour*, oggi non più in uso⁴. Contestualmente, il Piano nazionale di digitalizzazione

* Il contributo utilizza i dati emersi dall'attività esercitata nell'ambito dell'assegno di ricerca (finanziato dal PRIN 2022 PNRR - Codice U-GOV PRJ-1550) dal titolo "Tecnologia digitale per la gestione e la valorizzazione delle collezioni storico-artistiche", tutor S. Intorre, responsabile della ricerca R. Cruciata, svolto dallo scrivente presso il Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo. I dati della ricerca sono aggiornati al mese di febbraio 2025.

¹ A riguardo si veda E. Bonacini, *Musei digitali e generazione Z. Stato dell'arte e generazione Z*, in *Musei digitali e generazione Z. Nuove sfide per nuovi pubblici*, a cura di E. Bonacini, Bari 2024, pp. 80-83.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ <https://ivl24.it/tour-virtuale-al-museo-di-santangelo-le-fratte-al-tempo-del-covid-19/>

del patrimonio culturale (PND) ha fornito un quadro strategico per guidare questa trasformazione nel quinquennio 2022-2026. Nel crescente cambiamento digitale dei luoghi della cultura, il PND si configura, infatti, come uno strumento fondamentale promosso dall'Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale – *Digital Library* del M.I.C.⁵ Il Piano nasce con l'obiettivo di guidare in modo coordinato e sostenibile l'adozione di tecnologie digitali all'interno degli istituti culturali italiani, promuovendo la valorizzazione, l'accessibilità e la condivisione del nostro vastissimo patrimonio culturale in essi contenuto. Al centro della visione vi è, ovviamente, l'idea di uno spazio digitale della cultura italiana, interconnesso, partecipato e costruito sulla base di standard comuni.

Oggi la digitalizzazione del patrimonio culturale non rappresenta più un'opzione accessoria, ma costituisce ormai una condizione imprescindibile per lo sviluppo di qualsiasi progetto multimediale e interattivo in ambito museale. Essa funge da base operativa sia per l'allestimento di mostre sia per la realizzazione di strumenti di mediazione culturale capaci di arricchire l'esperienza del pubblico⁶. Applicazioni mobili, tour virtuali immersivi, realtà aumentata e contenuti accessibili on demand sono solo alcuni esempi di come la digitalizzazione consenta una fruizione più dinamica e personalizzata delle collezioni, favorendo al contempo la conservazione e la valorizzazione del patrimonio, tenendo conto del sempre più diffuso e imprescindibile processo di digitalizzazione⁷. Il digitale, vero e proprio bene comune, è quindi capace di attivare nuovi processi di conoscenza, inclusione e cittadinanza culturale costituendo così una dimensione indispensabile per la mission delle istituzioni. Il pionieristico progetto Museo Facile dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale curato da Ivana Bruno ed esteso all'arte contemporanea, ha lo scopo di rendere i contenuti dei musei accessibili a differenti tipologie di pubblico⁸. Si tratta, come nota la stessa curatrice, di un: «sistema integrato di comunicazione e accessibilità culturale che mira ad aprire il museo a tutti i tipi di pubblico. L'attenzione è rivolta soprattutto a coloro che hanno difficoltà, di qualsiasi genere, nell'utilizzo della lingua italiana»⁹. I musei d'arte contemporanea, per loro natura legati al presente e alla sperimentazione, sono, infatti, solleciti e propensi ad affrontare i cambiamenti imposti dalle nuove tecnologie e dalla complessità del mondo attuale¹⁰.

In questa sede non si propone una panoramica esaustiva di tutti i musei virtuali d'arte esistenti in Italia, ma si pone l'attenzione su un ambito circoscritto: le collezioni

⁵ <https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/>

⁶ E. Bonacini, *Musei digitali...*, 2024, p. 81. Si veda pure K. Muller, *Digital Archives & Collections. Creating Online Access to Cultural Heritage*, New York 2024.

⁷ *Ibidem*. A riguardo si consulti pure N. Bonacasa, *Cataloghi e risorse digitali per la museologia*, Palermo 2023.

⁸ Per la collezione d'arte contemporanea dell'ateneo, oggi nota come UNI.Ar.Co, si rimanda a I. Bruno-L. Palermo, *UNI.Ar.Co, la Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale, in Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Opportunità, problemi e prospettive tra ricerca, didattica e terza missione*, a cura di P. Dragoni-R.P. Ladogana-C. Piva, Macerata 2025, pp. 319-333 e I. Bruno, *infra*.

⁹ I. Bruno, *Museo facile dal Medioevo al Contemporaneo*, in *Luoghi del contemporaneo a Cassino. Museo facile Medioevo/contemporaneo*, a cura di I. Bruno-G. Orofino, Cassino-Bagheria 2017, p. 19.

¹⁰ Si veda M.R. Mancini, *I Musei d'arte contemporanea e la dimensione digitale. Una prospettiva critica*, in *Musei digitali...*, 2024, pp. 40 e segg.

d'arte e i musei di arte contemporanea italiani accessibili tramite piattaforme digitali. Obiettivo principale è l'indagine sullo stato attuale della digitalizzazione museale nel contesto italiano, con particolare riferimento alle strategie adottate dalle istituzioni culturali per affrontare la sfida della fruizione online. In questa prospettiva, vengono considerati gli strumenti utilizzati per valorizzare e rendere accessibili le collezioni contemporanee a un pubblico sempre più eterogeneo e globale. Una specifica attenzione è indirizzata anche alle raccolte di arte contemporanea conservate nei musei civici di arte moderna, opere che, pur rappresentando una componente significativa del patrimonio culturale nazionale, risultano talvolta sottovalutate. L'analisi di questi contesti espositivi consente di delineare un quadro di riferimento utile a comprendere l'eccellenza e la varietà del panorama museale italiano. Parallelamente, si riconosce il ruolo cruciale delle collezioni universitarie, le quali rappresentano una risorsa fondamentale per la trasmissione del sapere accademico. Tali raccolte, spesso poco note al grande pubblico, testimoniano l'evoluzione della ricerca e della didattica nel corso dei secoli, costituendo un patrimonio di rilevante interesse storico, scientifico e formativo indagato, peraltro, con maggiore attenzione nei due ultimi decenni¹¹. Nel 2012, alcune collezioni universitarie, comprendenti manufatti di altra tipologia, sono state riunite nella Rete Italia dei Musei Universitari¹². Pur non essendo esaustiva, l'indagine rappresenta uno strumento esplorativo utile per orientarsi tra le collezioni digitali italiane, con particolare attenzione agli strumenti di accesso, alle modalità di interazione offerte dalle piattaforme virtuali e alla qualità curatoriale delle esposizioni online. Per offrire una visione il più possibile equa e accessibile, viene adottato un criterio di classificazione basato sulle tecnologie digitali impiegate, così da restituire una panoramica articolata e rappresentativa del patrimonio museale e universitario italiano, con un *focus* su istituzioni e collezioni di particolare rilievo.

Dall'analisi dei dati, sintetizzata nell'areogramma (Fig. 1), emerge con chiarezza come le gallerie digitali rappresentino la modalità di fruizione più diffusa nei siti web museali. Esse risultano infatti presenti nella maggior parte delle piattaforme online. Tali soluzioni sono generalmente costituite da immagini ad alta o bassa risoluzione, a volte scollegate tra loro e talvolta protette da copyright, il che può impedirne il download da parte degli utenti. Tra gli strumenti digitali più frequentemente adoperati si annoverano i *virtual tour*, spesso realizzati da enti esterni all'istituzione, in particolare da piattaforme come *Google Arts & Culture*, che offrono esperienze immersive attraverso tecnologie di visualizzazione panoramica¹³. Le soluzioni online dei siti includono anche i cataloghi online, che costituiscono una risorsa scientifica per

¹¹ *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures*, atti del convegno a cura di L. Magnani-L. Stagno, Genova 2016; *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, atti del convegno a cura di C. Giometti-D. Pegazzano Firenze 2021 e *Musei e collezioni ...*, 2025.

¹² E. Corradini-M. Sabatini, *Riflessioni dalla mappatura nazionale di collezioni e musei universitari storico-artistici e dalla Rete italiana dei Musei Universitari*, in *Musei e collezioni ...*, 2025, pp. 43-52.

¹³ A riguardo si veda E. Bonacini, *Musei digitali ...*, 2024, pp. 93-94.

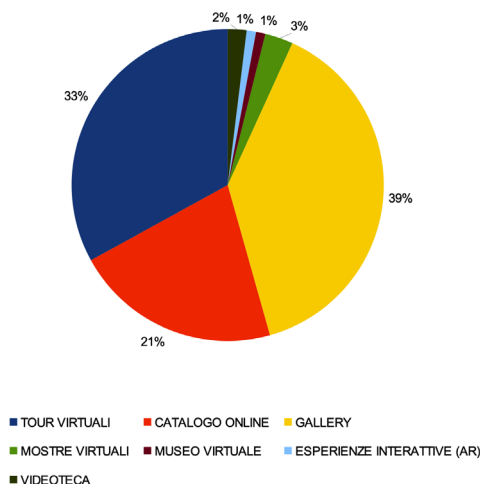


Fig. 1. Areogramma con le risorse digitali nei musei e nelle collezioni d'arte contemporanea in Italia.

la consultazione remota delle collezioni rispetto agli altri strumenti a carattere più divulgativo. Decisamente più rare, invece, risultano le mostre virtuali, intese come allestimenti espositivi progettati specificamente per l'ambiente digitale, così come i musei virtuali propriamente detti, ossia piattaforme museali esistenti esclusivamente online e prive di un corrispettivo fisico¹⁴. Parimenti limitata è, infine, la diffusione di esperienze interattive digitali, che, sebbene esistano, sono prevalentemente implementate e presenti in modalità *on-site*, ovvero concepite per un utilizzo in loco, piuttosto che in *remote access*, con l'intento di favorire la fruizione a distanza dei contenuti museali¹⁵.

Di seguito, si procederà all'analisi dei *case studies* selezionati, applicata agli strumenti digitali finora identificati, offrendo così una valutazione comparativa e contestualizzata. Il catalogo online, che a volte assume nome diverso nelle varie piattaforme e che costituisce una raccolta digitale di prodotti e servizi o risorse, è proposto dalle istituzioni culturali in modo differente: il Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea dell'Aquila (MUSPAC)¹⁶, ad esempio, espone la sua collezione permanente di opere di artisti internazionali restituendoci, oltre alle informazioni sulle opere ivi esposte, la biografia degli artisti. Maggiori filtri, invece, si individuano nel catalogo on line del Sistema Museale dell'Università di Trieste (SAMTS),

¹⁴ Sulla classificazione dei musei virtuali si rimanda a E. Bonacini, *Il Museo contemporaneo fra tradizioni, marketing e nuove tecnologie*, Roma 2011, pp. 169-171.

¹⁵ Sulle tecnologie per la fruizione remota e per la fruizione in presenza si consulti E. Bonacini, *Il Museo contemporaneo ...*, 2011, pp. 191-245.

¹⁶ <https://www.muspac.com/collezione-permanente/>

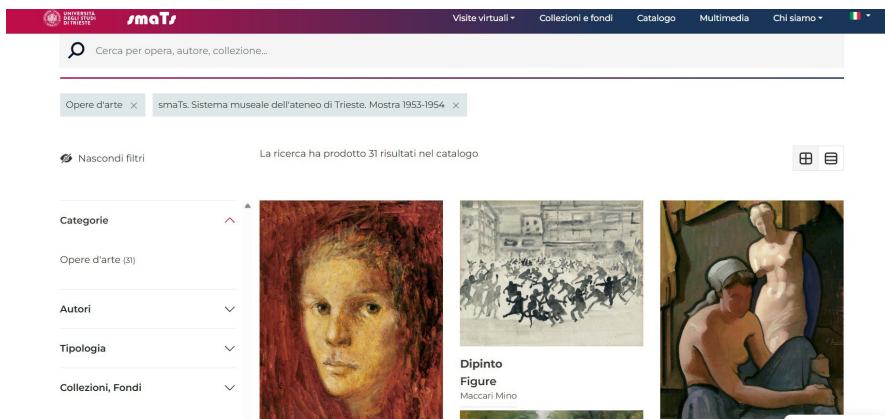


Fig. 2. Screenshot del catalogo on line del Sistema Museale dell'Università di Trieste (SAMTS).

la cui ricerca si basa su categorie, autori, tipologia, ambito culturale, collezione e fondi (Fig. 2)¹⁷. Oltre alla sezione mostre virtuali e percorsi narrativi, il sito offre la possibilità di effettuare il download dell'immagine e la lettura della scheda dell'opera. Quest'ultima è improntata secondo gli standard catalografici dell'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero¹⁸) e in una duplice versione, completa o ridotta, scaricabile anche in pdf. Utile, infine, è la possibilità del QR del materiale consultato che permette l'approfondimento delle opere attraverso l'utilizzo dello smartphone. Altre Università propongono il proprio catalogo con soluzioni diverse: il Museo-laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma (MLAC) presenta l'elenco degli artisti, disposti in ordine alfabetico, con l'opera e la relativa mostra ove essa è stata esposta¹⁹, mentre il Contemporary Sculpture Garden dell'Università di Teramo²⁰, fornisce l'elenco degli artisti non linkabile. La Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università L. Vanvitelli di Caserta (V: Ar.Co) presenta, invece, le opere digitalizzate con le principali informa-

¹⁷ https://smats.units.it/catalogo/?s_query=&cs_size=12&cs_facet_size=100&cs_lc_ldc_ldcm=smaTs. Si veda M. De Grassi, *Il sistema museale dell'ateneo di Trieste (SMATS) e l'Archivio degli scrittori e della Cultura Regionale: sviluppi e potenzialità didattiche*, in *Musei...*, 2025, pp. 63-74.

¹⁸ <http://www.iccd.beniculturali.it/>

¹⁹ <http://www.museolaboratorioartecontemporanea.it/artisti/>. I. Schiaffini-C. Zambianchi, *Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza*, in *Musei e collezioni...*, 2025, pp. 279- 292 e M. Rossi-Y. Riyahi, *infra*. A riguardo si cita pure la collezione di opere d'arte contemporanea dell'Università di Udine, accessibile dal sito (<https://arte.uniud.it/>) dove è presentata secondo il seguente ordine: opere esposte, con commento critico, biografia degli artisti e luogo di esposizione. Si veda A. Del Puppo, *Né decoro né museo: arte contemporanea all'Ateneo di Udine*, in *Musei...*, 2025, pp. 53-62.

²⁰ <https://www.csgunitem.it/catalogo-opere/>. Si veda P. Costantini, *Contemporary Sculpture Garden Unite Museum: un luogo di identità e di relazione per l'arte contemporanea*, in *Musei e collezioni...*, 2025, pp. 293-303 e P. Coen, *infra*.

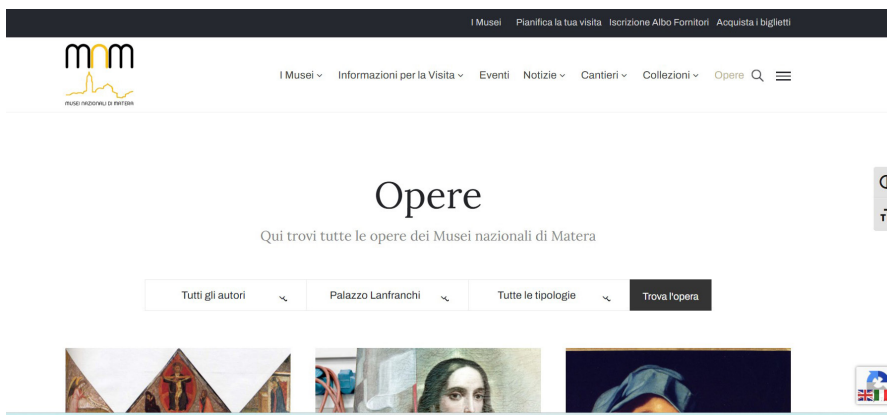


Fig. 3. Screenshot del catalogo on line, sezione arte contemporanea, di Palazzo Lanfranchi-Musei Nazionali di Matera.

zioni²¹, analogamente al Virtual Unimi Museum dell'Università di Milano (VUUM) che propone le opere acquisite, zumabili e corredate delle informazioni essenziali²². Maggiori notizie storico-critiche si individuano nelle diverse opere della collezione dell'Università di Verona²³, così come in quelle della sezione contemporanea, presso palazzo Lanfranchi, dei Musei Nazionali di Matera ove le testimonianze artistiche recano persino informazioni relative a cronologia, mostre e pubblicazioni (Fig. 3)²⁴. Degno di attenzione, infine, oltre al gigapixel del Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo di Roma (MAXXI), che consente di vedere le opere ad un'altissima definizione²⁵, si rivela il catalogo della collezione Peggy Guggenheim di Venezia. In esso le opere, consultabili secondo filtri (opera esposta, data, tipologia e collezione), risultano copiabili e le immagini scaricabili²⁶. Ad esse si associa l'elenco degli artisti linkabile con la biografia²⁷. Alcuni cataloghi on line sono, infine, gestiti da

²¹ <https://www.musa.unicampania.it/index.php/le-sezioni/artistica/elenco-opere>. Si veda pure G. Salvatori, *V.Ar.Co.: un metodo, un'esperienza progettuale tra Università e territorio*, in *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. Amirante-R. Cioffi-G. Pignatelli, Napoli 2018, pp. 235-247.

²² <https://museovirtuale.unimi.it/assets/88>. Si veda pure G. Haus-M. Mattavelli, *Il VUUM – Virtual UNIM Museum e il percorso di valorizzazione on line, on life e on site delle collezioni d'arte moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Milano*, in *Musei...*, 2025, pp. 115-124.

²³ <https://contemporanea.univr.it/opere>. Si veda J. Bianchera-M. Molteni, *La collezione di arte contemporanea dell'Università di Verona dalla raccolta privata alla fruizione pubblica e digitale*, in *Musei...*, 2025, pp.149-161 e L. Bocchino-M. Molteni, *infra*.

²⁴ <https://www.museonazionalematera.it/collezione/>.

²⁵ A riguardo si veda *Musei digitali e generazione z. Analisi dei website museali*, a cura di E. Bonacini, in *Musei digitali...*, 2024, pp. 123-125.

²⁶ <https://www.guggenheim-venice.it/arte/opere/> e *Musei digitali e generazione...*, a cura di E. Bonacini, in *Musei digitali...*, 2024, pp. 174-176.

²⁷ <https://www.guggenheim-venice.it/arte/artisti/>

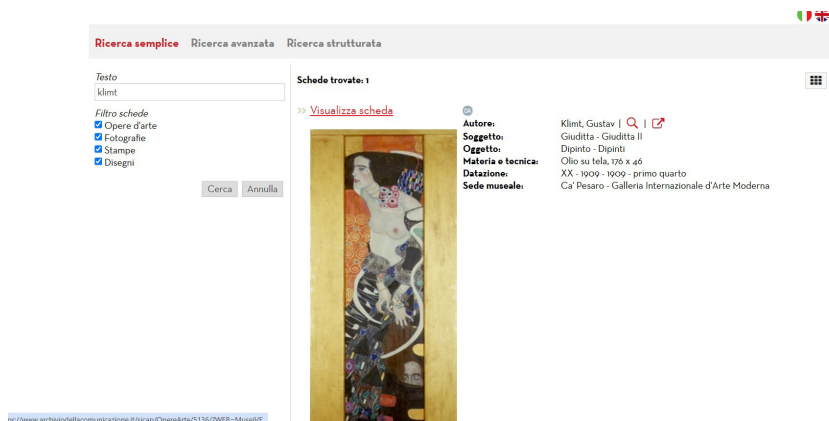


Fig. 4. Screenshot del catalogo on line della Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE)-Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia.

network, come quello della Fondazione Musei Civici di Venezia (MUVE) che riunisce 11 musei del Veneto, tra cui la Ca' Pesaro, sede della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (Fig. 4)²⁸. Nella sezione catalogo digitale, la ricerca, con filtri e testo, avviene in tre modalità: semplice, avanzata e strutturata. Le schede, in lingua originale, sono visibili in forma sintetica e risultano strutturate secondo la tipologia indicata dall'ICCD. Di considerevole utilità si rivela il network della Fondazione Torino Musei che, tra le diverse realtà, include la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino (GAM) con il suo catalogo on line²⁹.

Poche risultano le mostre virtuali di arte contemporanea sui siti web museali; tra queste, oltre a quella proposta dell'Università di Bari³⁰, menzioniamo quelle del Museo Civico (sezione contemporanea) di Taverna (Cz), istituzione che, in occasione della pandemia, ha aderito al progetto nazionale del MIBACT "La cultura non si ferma!". Nel 2021 il Museo ha proposto ben 20 eventi on line, soprattutto di arte contemporanea, e quattro mostre virtuali, organizzate nell'ambito del progetto divulgativo per l'arte contemporanea "Museo Immateriale"³¹. Raro, invece, è il museo esclusivamente virtuale che, destinando offerte diverse dal museo fisico, non è collegato ad un'organizzazione reale³². Rientra in questa tipologia il Museo Virtuale dell'Architettura Moderna di Ivrea (To) sviluppato nell'ambito di un progetto culturale che include mostre, incontri e attività di divulgazione su architettura, urbanistica e design (Fig. 5). Il sito è da sempre impegnato nella diffusione

²⁸ <https://www.visitmuve.it/>

²⁹ <https://www.fondazionetorinomusei.it/it/> e <https://www.gamtorino.it/it/collezioni/catalogo-online/>.

³⁰ A. Leonardi-M.G. Mancini-E. Bonacini, *Musei e beni culturali dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Un progetto per la valorizzazione del patrimonio di Ateneo*, in *Musei...*, 2025, pp. 354-356.

³¹ <https://www.museocivicotaverna.it/bianche-simmetrie/#more-2887>

³² La definizione è di E. Bonacini, *Il Museo contemporaneo...*, 2011, p. 170.



Fig. 5. Homepage del Museo Virtuale dell'Architettura Moderna di Ivrea.

di contenuti dedicati alle architetture olivettiane di Ivrea. Queste opere, nate dalla visione sociale e industriale di Adriano Olivetti, sono riconosciute a livello internazionale come esempi eccellenti dell'architettura moderna e razionalista del Novecento, e dal 2018 fanno parte del Patrimonio Mondiale UNESCO³³.

La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni di Novara, attraverso il proprio sito istituzionale, consente la consultazione delle collezioni civiche novaresi, includendo sia le opere attualmente esposte lungo il percorso museale, sia quelle conservate nei depositi e non ancora presentate al pubblico³⁴. Il portale propone, inoltre, percorsi tematici e strumenti interattivi finalizzati a favorire un'esperienza di fruizione critica e approfondita del patrimonio artistico cittadino (Fig. 6). Particolarmente rilevante e poco comune è l'impiego della realtà aumentata, che consente al pubblico di esaminare da vicino i dettagli delle opere e di collocarle nello spazio circostante, favorendo un'interazione immersiva. Parallelamente, le opere sonore accompagnano il visitatore attraverso suggestive ambientazioni del passato, grazie a paesaggi sonori evocativi e letture interpretative³⁵. Entrambe le soluzioni, perlopiù adottate per la fruizione in presenza, risultano condivisibili.

Infine, tra le soluzioni digitali più diffuse si annoverano i virtual tour, alcuni dei quali sono consultabili direttamente sui siti istituzionali dei musei, ad esempio il Museo d'Arte di Nuoro (MAN)³⁶, mentre altri sono accessibili tramite la piattaforma *Google Arts & Culture*, tra cui il Museo Madre- Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli³⁷.

³³ <https://www.mamivrea.it/museo/>

³⁴ <https://www.galleriagiannoni.it/it/collezione-online/>

³⁵ <https://www.galleriagiannoni.it/it/esperienze-interattive>

³⁶ <https://www.museumano.it/virtualtour/index.html>

³⁷ <https://artsandculture.google.com/partner/madre?hl=it> e *Musei digitali e generazione...*, a cura di E. Bonacini, in *Musei digitali...*, 2024, pp. 115-117.

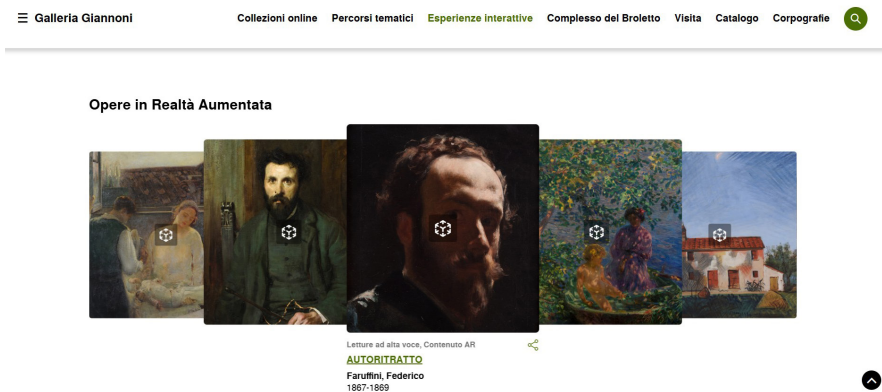


Fig. 6. Screenshot delle esperienze interattive della Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni di Novara.

Visita il nostro catalogo:



Finito di stampare nel mese di
Gennaio 2026
Presso la ditta Photograph s.r.l.- Palermo
Editing e typesetting: Michela D'Alessandro
per conto di NDF
Progetto grafico copertina: Michela D'Alessandro