

TERRITORIO DELLA RICERCA
SU INSEDIAMENTI E AMBIENTE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI CULTURA URBANISTICA

14

**se i vuoti non
si riempiono**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI NAPOLI FEDERICO II
CENTRO INTERDIPARTIMENTALE L.U.P.T.

Vol. 8 n. 1 (GIUGNO 2015)

print ISSN 1974-6849, e-ISSN 2281-4574

Direttore scientifico / Editor-in-Chief

Mario Coletta *Università degli Studi di Napoli Federico II*

Condirettore / Coeditor-in-Chief

Antonio Acierno *Università degli Studi di Napoli Federico II*

Comitato scientifico / Scientific Committee

Robert-Max Antoni *Seminaire Robert Auzelle Parigi (Francia)*
Rob Atkinson *University of West England (Regno Unito)*
Tuzin Baycan Levent *Università Tecnica di Istanbul (Turchia)*
Roberto Busi *Università degli Studi di Brescia (Italia)*
Sebastiano Cacciaguerra *Università degli Studi di Udine (Italia)*
Clara Cardia *Politecnico di Milano (Italia)*
Maurizio Carta *Università degli Studi di Palermo (Italia)*
Pietro Ciarlo *Università degli Studi di Cagliari (Italia)*
Biagio Cillo *Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)*
Massimo Clemente *CNR IRAT di Napoli (Italia)*
Giancarlo Consonni *Politecnico di Milano (Italia)*
Enrico Costa *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (Italia)*
Giulio Ernesti *Università Iuav di Venezia (Italia)*
Concetta Fallanca *Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria (Italia)*
José Fariña Tojo *ETSAM Universidad Politecnica de Madrid (Spagna)*
Francesco Forte *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*
Anna Maria Frallicciardi *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*
Patrizia Gabellini *Politecnico di Milano (Italia)*
Adriano Ghisetti Giavarina *Università degli Studi di Chieti Pescara (Italia)*
Francesco Karrer *Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia)*
Giuseppe Las Casas *Università degli Studi della Basilicata (Italia)*
Giuliano N. Leone *Università degli Studi di Palermo (Italia)*
Francesco Lo Piccolo *Università degli Studi di Palermo (Italia)*
Oriol Nel.lo Colom *Universitat Autònoma de Barcelona (Spagna)*
Eugenio Ninios *Atene (Grecia)*
Rosario Pavia *Università degli Studi di Chieti Pescara (Italia)*
Giorgio Piccinato *Università degli Studi di Roma Tre (Italia)*
Daniele Pini *Università di Ferrara (Italia)*
Piergiuseppe Pontrandolfi *Università degli Studi della Basilicata (Italia)*
Amerigo Restucci *IUAV di Venezia (Italia)*
Mosè Ricci *Università degli Studi di Genova (Italia)*
Ciro Robotti *Seconda Università degli Studi di Napoli (Italia)*
Jan Rosvall *Università di Göteborg (Svezia)*
Inés Sánchez de Madariaga *ETSAM Universidad Politecnica de Madrid (Spagna)*
Paula Santana *Università di Coimbra (Portogallo)*
Michael Schober *Università di Freising (Germania)*
Guglielmo Trupiano *Università degli Studi di Napoli Federico II (Italia)*
Paolo Ventura *Università degli Studi di Parma (Italia)*



Università degli Studi Federico II di Napoli

Centro Interdipartimentale di Ricerca L.U.P.T.
(Laboratorio di Urbanistica e Pianificazione Territoriale)
“R. D’Ambrosio”

Comitato centrale di redazione / Editorial Board

Antonio Acierno (*Caporedattore / Managing editor*), Teresa Boccia, Angelo Mazza (*Coord. relazioni internazionali / International relations*), Maria Cerreta, Antonella Cuccurullo, Candida Cuturi, Tiziana Coletta, Pasquale De Toro, Irene Ioffredo, Gianluca Lanzi, Emilio Luongo, Valeria Mauro, Ferdinando Musto, Raffaele Paciello, Francesca Pirozzi, Luigi Scarpa

Redattori sedi periferiche / Territorial Editors

Massimo Maria Brignoli (*Milano*); Michèle Pezzagno (*Brescia*); Gianluca Frediani (*Ferrara*); Michele Zazzi (*Parma*); Michele Ercolini (*Firenze*), Sergio Zevi e Saverio Santangelo (*Roma*); Matteo Di Venosa (*Pescara*); Antonio Ranauro e Gianpiero Coletta (*Napoli*); Anna Abate, Francesco Pesce, Donato Viggiano (*Potenza*); Domenico Passarelli (*Reggio Calabria*); Giulia Bonafede (*Palermo*); Francesco Manfredi Selvaggi (*Campobasso*); Elena Marchigiani (*Trieste*); Beatriz Fernández Águeda (*Madrid*); Josep Antoni Báguena Latorre (*Barcellona*); Claudia Trillo (*Regno Unito*)

Responsabile amministrativo Centro L.U.P.T. / Administrative Manager LUPT Center

Maria Scognamiglio

Direttore responsabile: Mario Coletta | print ISSN 1974-6849 | electronic ISSN 2281-4574 | © 2008 | Registrazione: Cancelleria del Tribunale di Napoli, n° 46, 08/05/2008 | Rivista cartacea edita dalle Edizioni Scientifiche Italiane e rivista on line realizzata con Open Journal System e pubblicata dal Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II.

se i “vuoti” non si riempiono /if “voids” do not fill

sommario

Sommario/ Table of contents

Editoriale/Editorial

Dall'*horror vacui* alla *recreatio urbis*. Libere considerazioni su “I vuoti”, con particolare riferimento a quelli “urbani”; rendiconto di una interrotta sperimentazione rigenerativa/ *From horror vacui to recreatio urbis. Free thoughts on “voids”, with particular reference to urban empty spaces; report on a broken off regenerative experimentation*

Mario COLETTA

Interventi/Papers

Teoria e prassi dei “vuoti urbani”/ <i>Theory and practice of “urban voids”</i> Anna Maria FRALLICCIARDI, Marcello D'ANNA	23
La rigenerazione urbana e i processi di dismissione del patrimonio immobiliare pubblico e militare in Italia/ <i>Urban regeneration and processes of dismissal of public/military real estate in Italy</i> Francesco GASTALDI, Federico CAMERIN	45
Spazi aperti, tra governo e progettazione del paesaggio/ <i>Open spaces, between government and landscape planning</i> Michele ERCOLINI	59
Borghi antichi abbandonati: “nuovi vuoti” nelle città metropolitane. Il caso di Genova/ <i>Abandoned ancient villages: “new empties” in the Metropolitan Cities. The case of Genoa</i> Francesca PIRLONE, Ilaria SPADARO	75
Le aree della stazione di Mestre: dal miglioramento funzionale a opportunità di rigenerazione urbana/ <i>The railway station areas of Mestre: from the functional improvement to the urban renewal</i> Lucio RUBINI	89
“Vuoti urbani” e “suoli liberi” per la qualità ecologica. La rigenerazione post-sismica nel Comune dell'Aquila/ <i>Urban empty spaces and green fields for the ecological quality. The post-earthquake regeneration in the city of L'Aquila</i> Bernardino ROMANO, Serena CIABÒ, Lorena FIORINI, Alessandro MARUCCI, Francesco ZULLO	103
Rigenerazione urbana complessa attraverso processi informali/ <i>Urban complex regeneration of empty spaces through informal processes</i> Alicia GÓMEZ NIETO	117
Riempire di creatività. La creatività temporanea negli spazi in abbandono/ <i>Filling the gap with creativity. Creative class and temporariness in vacant and abandoned land.</i> Flavia DE GIROLAMO	129
Vuoti urbani e riuso sostenibile: l'ex Preventorio a Pozzuoli e Piazza Mercato a Napoli/ <i>Empty spaces and sustainable reuse: the ex Hospital in Pozzuoli and Piazza Mercato in Naples</i> Stefania PALMENTIERI	139
Aree dismesse “post urbane” e vocazioni sinergiche contestualizzanti? / <i>Brownfield sites: urban crisis and their possible synergies with the context</i> Piero PEDROCCO, Giulia DE PACE	155

Aree dismesse nel governo locale e metropolitano: la città industriale di Colleferro (Roma)/ <i>Brownfields in the local and metropolitan government: the company town of Colleferro (Rome)</i> Francesco FORTE, Francesco RUOCCO	167
Riempire le infrastrutture e i vuoti urbani: tipologie di aree verdi/ <i>Filling infrastructures and urban voids with nature: green areas typology</i> Paolo CAMILLETTI	183
Riempire i vuoti con le infrastrutture verdi/ <i>Filling voids with green infrastructure</i> Antonio ACIERNO	193

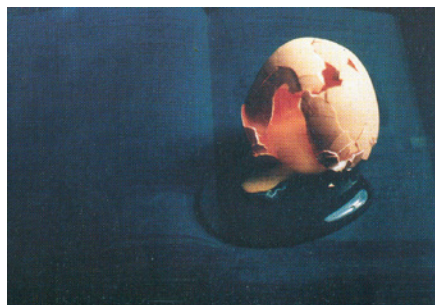
Rubriche/Sections

Recensioni/Book reviews	215
Mostre, Convegni, Eventi/Exhibitions, Conferences, Event	243
Studi, Piani e Progetti/Studies, Plans and Projects	257

Eventi, Convegni,
Mostre

GIOVANNI DE NOIA Fotografo, Pittore e Letterato

di Tiziana COLETTA

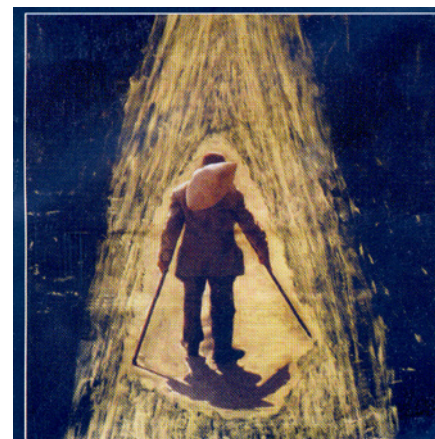


Giovanni De Noia è un artista poliedrico dai molteplici interessi; nato come fotografo ha privilegiato ritrarre volti, personaggi, oggetti ed atteggiamenti comportamentali della sua terra. Quel Sannio Beneventano che lo ha spinto a curiosare le radici recondite del suo essere sede di antichissime civiltà, inducendolo ad approfondirne le frequentazioni ed a vagliare i processi trasformativi che hanno caratterizzato la sua storia sociale, artistica e culturale.

Da uomo di cultura, da autentico intellettuale, si è calato nell'arte della rappresentazione con tre angolazioni convergenti : 1) la fotografia, che dall'originaria dimensione del documentarier si è progressivamente spostata sul territorio dell'emozionale; 2) La pittura, che dalle tendenze figurative dell'immaginato si è traslata verso l'astratto dell'immaginabile e 3) la letteratura, che muovendosi nelle trincee della critica d'arte ha saputo coniugare le consonanti estetiche con quelle etiche, coprendo un arco temporale che dalla concretezza dei significati è andata a spostare l'attenzione sull'immaginario del significante.

Il suo essere artista innovativo si concentra prioritariamente sulle attitudini manifestate nel ritrovare un felice punto di incontro nelle tre coordinate del suo eterogeneo operare, intrecciando i percorsi del letterato, del fotografo e del pittore.

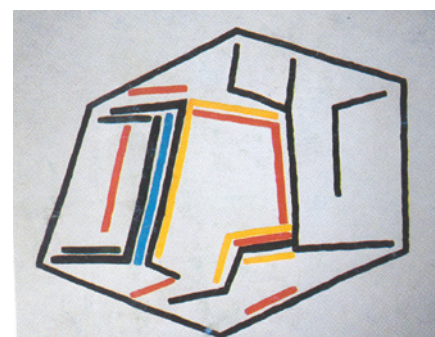
Il suo primo autorevole riconoscimento, in qualità di fotografo d'arte, lo persegue a Viterbo, presso l'Università degli studi della Tuscia, dove, da una commissione concorsuale presieduta da Pier Paolo Pasolini, persegue il primo premio. Era il 1975 ed il percorso artistico di Giovanni De Noia aveva già preso a manifestarsi in una immagine non più documentaria ma espressiva di una ricerca aperta alla rappresentazione pittorica sincronica di due momenti spazio temporali colti in una sintesi concettuale del tutto innovativa: una foto in bianco e nero di un libro aperto sulla quale si sovrappone l'immagine a colori di un uovo dal guscio infranto, colto nella fase di spargimento del suo liquido policromatico. Interno ed esterno, spirito e corpo, immaterico e materico si compenetrano suggerendo all'artista insoliti stimoli compositivi che aprono il ciclo della "Fotostereocromia", approccio tecnico di sua invenzione che lo impegnerà per l'ar-

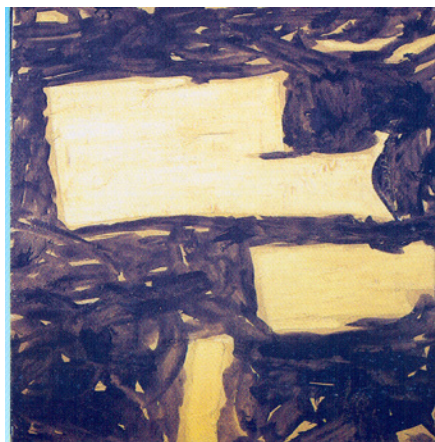


co temporale di un decennio denso di feconda produttività, nel corso del quale maturerà progressivamente la decisione di trasferire la sua attenzione ad una raffigurazione astratta con impiego di colori acrilici e tecniche miste mirate a catturare singolari effetti luminosi attraverso l'accostamento delle tinte matriciali ispirate ai nuovi corsi del postimpressionismo inaugurato dal Cézanne.

Alla fase iniziale della sua "Fotostereocromia" appartengono le opere "Spazio – Tempo" ed alcune "Senza Titolo" del 1976 riepiloganti le prime sperimentazioni degli incroci fotografici di "La Schedina" e dell'opera "L'abosto" premiata a Viterbo. "La Schedina" propone sostanzialmente l'immagine di una prototipale scheda del Totocalcio Italiano tagliata antesi sul fondo nero di un'anonima foto notturna: un incontro insolito di bianco – nero e seppia contenutisticamente allusivo di attese e speranze nel buio di un presente crepuscolare. Tra le opere "Senza titolo" ne emergono due per particolare espressività metaforica: la prima prospetta un cavallino giocattolo di colore rosso vivace su un fondo grigio verde attraversato quasi diagonalmente da una binario ferroviario senza origine e senza conclusione, una sorta di termometro degli umori di chi si accinge ad una partenza avvolta da nebulose incognite nella quale il giocattolo esprime la persistenza festosa di una indelebile memoria infantile; la seconda mette a stridente confronto l'effigie accesa cromatica di tre peperoni (rosso, verde e giallo brillante) e di un arancio tagliato a metà, con il groviglio delle armamentazioni meccaniche interne ad un'auto dal portellone anteriore aperto. Anche in tale raffigurazione il simbolismo del confronto tra colore ed opacità, tra interno ed esterno, tra naturale ed artificiale torna immediato, compendiando una sintesi di sensazioni emotive spazio temporali nella quale l'oggetto si connota come soggetto per dare senso a riflessioni che procedono oltre la semplice contingenza di due nature morte a colloquio.

L'immagine più espressiva della "Fotostereocromia" raffigura una rosa che si proietta su una superficie grigio verdina attraversata da un ferro spinato; la composizione, datata 1975, sembra esemplificare l'avvio della ricerca di Giovanni De Noia, conclusiva di un ci-





clo e di apertura ad uno successivo, meno realistico ma più stimolante in quanto l'artista non trasmette solo una sua emozione poetica, ma invita l'osservatore a riconoscersi in nuove ed alternativi proposte di autonoma significanza.

E' in questa fase che l'artista si pone e pone ad altri una pioggia di interrogativi su come e su cosa orienta i suoi itinerari l'arte contemporanea e la cultura letteraria che ne illumina il procedere.

Ad accogliere tali interrogativi, spesso inquietanti, sono i periodici "Benevento". "Segnali", le riviste d'arte "La rosa necessaria" (edita a Benevento), "L'Involucro" (edita a Siracusa) e "Risk Arte Oggi" (edita a Milano) che accolgono i suoi scritti ed alcune sue opere, alle quali si accompagnano le sistematiche collaborazioni al "Giornale d'Italia" ed i saggi monografici pubblicati in autonomia o a corredo delle sue mostre di fotografia e pittura ("La voce del figurale. Linguaggio e metalinguaggio delle arti visive" e "Scrivere & Scavare. Le cronologie di Donatello nelle Iconografie di Benevento", edizioni "Il Chioostro", Benevento 2001).

Tra i suoi impegni di intellettuale e critico d'arte si ascrive la sua partecipazione alla commissione scientifica, patrocinata dall'Amministrazione Provinciale di Benevento, per la selezione e catalogazione degli artisti operanti in territorio sannita.

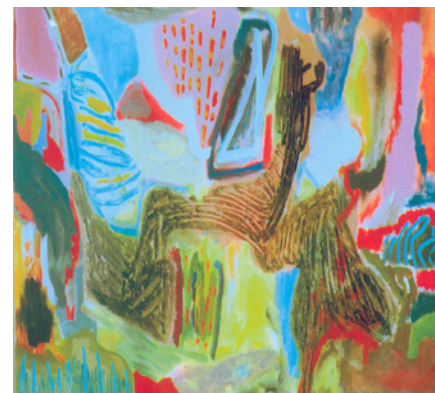
La sua produzione pittorica, a decorrere dagli anni '80 dello scorso secolo attraversa un itinerario aperto a progressive innovazioni: nel 1983 passa alla ricerca cromo-tonale (fondata su uno studio di valori timbrici progressivamente perseguibili attraverso un gioco di collage-decollage), tramite la quale perviene alla "Grafogramma" (disegni astratti a pennarello su fogli acetati manipolati a guisa di una matrice per la successiva stampa fotografica); segue nel 1986 la sperimentazione della "Cromogramma" che adizione alla precedente esperienza il perseguimento di effetti tridimensionali attraverso sovrapposizioni studiatamente movimentate di acetati a colori su fotocopie in bianco e nero dei medesimi soggetti. Delo 1878 - 88 sono le sperimentazioni della cosiddette "Pittosculture", perseguitate attraverso la sovrapposizione di forme ritagliate in motivi di astratta decorazione riecheggianti linguaggi tardo barocchi su un piano di truciolato preventivamente verniciato. Negli anni '90 subentrano le esperienze di "Monocromatismo" che prefigurano l'azzeramento dei colori attraverso soggetti in movimento risaltanti sulla staticità atonale dei fondali. Una ulteriore elaborazione di tale ricerca conduce l'artista alla redazione del "Manifesto Nero", che contrassegna la sua esposizione "Personale" intitolata "Il Significato del Significato" nello splendido scenario del chiostro romanico di Santa Sofia in Benevento, sede del Museo del Sannio, nel luglio del 1993, dove i dipinti vengono linearmente accostati tra loro su fondale nero sì da configurare una sorta di pellicola fotografica avente a contenuto una sequela di immagini astratte predisposte a sortire una armonica compostezza.

Il suo ciclo di sperimentazioni prosegue fino alla formulazione di un manifesto sul "Formalismo Informale" in cui la sua vis poetica cerca un approdo in un ragionamento filosofico nel quale sviluppare la dialettica di ambiziosi quanto discutibili confronti tra la ragione critica e l'intuizione estetica nella produzione artistica futuribile, entro ed oltre le esperienze dominanti della "Transavanguardia".

“L’Invisibile – Visibile” chiude, nel 1994, il ciclo delle sue esperienze di ricerche alternative, per trovare un nuovo definitivo ancoraggio sulle “Forme” che Maurice Denis poneva a fondamento delle sue letture critiche: l’arte come manufatto legato alle sue autonome espressività non segrecate nella strettoia dei significati che la rendono schiava di circostanze, eventi e politiche sudditanze, mascherate da scenari ideologici che ne esaltano la “ragione sociale”.

E’ quanto chiaramente emerge da un saggio che Giovanni De Noia pubblica su “Risk – Arte Oggi” dal significativo titolo: “Considerazioni controcorrente. E’ possibile definire ancora l’Arte?”.

Il curriculum di Giovanni De Noia, artista non accademico, appare oltremodo ricco per le qualificate esposizioni personali e collettive che lo hanno visto protagonista presente nelle più prestigiose gallerie nazionali e regionali, per i lusinghieri riconoscimenti ottenuti dalla critica anche internazionale, per le opere stabilmente ospitate sia in musei provinciali, regionali e nazionali che in autorevoli collezioni private ed in cenacoli universitari, oltre che per gli autorevoli contributi forniti alla saggistica artistico letteraria che mettono ad immediato confronto le logiche deduzioni del suo pensiero scientifico con le stimolanti immagini del suo linguaggio poetico ispirate dall’accadibile più che dall’accaduto.





Leoncillo, San Sebastiano bianco, 1963, terracotta smaltata, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma

L'arte in ceramica. Significati e valenze dal passato alla contemporaneità

di Francesca PIROZZI

«Creta, creta mia, materia mia artificiale,
ma carica per metafora di tutto ciò che ho visto, amato,
di ciò a cui sono stato vicino,
delle cose che ho dentro, con cui, in fondo, mi sono,
volta per volta, identificato.»
Leoncillo Leonardi, Piccolo diario (1957-1964)

Le classificazioni teoriche di arti maggiori e minori, figurative e decorative, pure e applicate, mostrano tutta la loro insufficienza interpretativa e metodologica quando si tratta di leggere e di valutare la lunga e complessa vicenda della ceramica: un'arte millenaria, che è stata patrimonio di pressoché tutte le civiltà, esprimendone e veicolandone forme, idee, gusti, simboli e miti, tanto da potersi affermare che la sua storia compendi in sé il cammino dell'umanità.

Le proprietà della materia prima, la sua facilità di manipolazione e di reperibilità, da cui l'agile producibilità e l'economicità del manufatto ceramico, unitamente al valore simbolico della terra-creta, la cui lavorazione, attraverso le fasi di modellazione e cottura, evoca il dominio dell'artefice sugli elementi primari della natura, richiamando significati ancestrali, come quelli presenti in tutte le cosmogonie in relazione all'origine della vita da una massa d'argilla, hanno fatto sì che la ceramica si prestasse da sempre alla più ampia funzionalità sociale e rituale. Ciò le ha consentito di registrare nel tempo le "mutazioni antropologiche" dell'ambiente in cui è venuta a trovarsi con maggiore puntualità rispetto ad altre modalità artistiche, spesso ritenute più nobili, non di rado assommando in un unico manufatto le più svariate valenze di natura strumentale, decorativa o espressiva, così da incarnare quel felice equilibrio tra arte e tecnica che Lewis Mumford (*Arte e tecnica. Cultura del simbolo e cultura dello strumento*, Milano, Comunità, 1961) individua come l'apice dello sviluppo di qualsiasi civiltà. Pensiamo, ad esempio, ai canopi fittili etruschi, che travalicano la mera funzione di vasi cinerari, per essere al contempo ritratti idealizzati del defunto e viatico per l'aldilà, oppure ai bracieri antropomorfi usati dagli Aztechi durante i cerimoniali, che nel raffigurare le sembianze e le prerogative attribuite alla divinità, ne evocano la presenza. O ancora, alla pittura vascolare classica, nella quale - come osserva Giulio Carlo Argan (*Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965) - la semplice figurazione di un evento produce uno slittamento cognitivo dalla natura dell'oggetto in quanto suppellettile alla sua facoltà di raccontare un segmento di vita reale o, addirittura, un mito. Nondimeno alcuni oggetti della contemporaneità, come le ceramiche di Gio Ponti disegnate a partire dagli anni Venti per la Richard Ginori o quelle di Ettore Sottsass prodotte dal marchio Memphis negli Ottanta, sono dotati, al di là della loro funzione domestica, di un particolare pregio estetico e si rivelano altresì capaci di suscitare emozioni empatiche, oltre che di testimoniare lo spirito e lo stile della propria epoca, tanto da potersene considerare come autentiche icone.

Questo perché il prodotto ceramico, pur accompagnando da sempre i comportamenti e gli usi del vivere quotidiano, ha spesso assecondato nell'artefice anche un'esigenza espressiva di significato, e, soprattutto, si è prestato a far emergere quella naturale inclinazione alla ricerca del bello, che William Morris considerava manifestazione della gioia nel lavoro. In tal senso, la produzione ad impasto d'argilla, nelle sue molteplici varianti, ha sempre rappresentato nella storia un sorta di "terra di mezzo" tra i territori della tecnologia, dell'artigianato e dell'arte, nella quale in ogni epoca sono state spese le migliori energie di maestri ceramisti, alchimisti, tecnici, designer e di una moltitudine di artisti, i quali ne hanno valorizzato le enormi, e ancora non del tutto esplorate, potenzialità, in un proficuo connubio tra approccio prometeico e orfico, ovvero tra la tendenza alla rivelazione dei principi di natura attraverso la tecnica e quella allo svelamento poetico della bellezza, per realizzare un unicum in cui l'arte riprende contatto con il mondo degli umani e coi destini della quotidianità e la perizia artigianale levita alle alte sfere del puro pensiero.

Ma accanto alla ceramica che aspira all'elevazione di un tenore di vita tanto spirituale quanto pratico e si esprime nell'ambito di produzioni destinate all'uso o all'ornamento, vi è poi da sempre – prima ancora della modellazione dei primi contenitori, l'uomo paleolitico plasma figurette antropomorfe in argilla – una produzione figulina con finalità puramente artistiche, che si configura come scultura o pittura attraverso il medium ceramico e che si basa sulla primordiale consonanza dell'uomo con la terra, con implicazioni che da tecniche si fanno simboliche e filosofiche. La volontà dell'intelletto di vincere la materia e di vivificarla con la propria idea si manifesta, infatti, con libertà e immediatezza nella scelta della materia fittile in quanto mezzo oltremodo versatile, attraverso il quale l'artefice sperimenta la propria abilità fabbrile in un'infinita varietà di metodi e risultati: plasmando forme e tracciando segni e colori sulla superficie, con effetti che spaziano dalla straordinaria lucentezza dei lustri metallici alla opacità della terra e degli ingobbi. Ciò ha esercitato nel tempo una costante ed irresistibile attrazione per tutti quegli artisti che hanno sentito come irrinunciabile l'aspirazione a scavalcare gli steccati del proprio territorio disciplinare, ora propriamente pittorico, ora squisitamente scultoreo, e a forzare i confini delle categorie convenzionali tra le arti sperimentando una quarta dimensione della scultura, attraverso l'integrazione di forma, materia e colore.

È, infatti, infinita la lista dei maestri che hanno operato in questo ambito incursioni più o meno prolungate, arricchendo il proprio bagaglio di esperienza e conoscenza e portando all'arte figulina un prezioso contributo di idee e innovazione. In particolare, lungo tutto l'arco del Novecento si assiste in Italia ad una straordinaria fioritura della ceramica d'arte: artisti, fabbriche e botteghe avanzano una tale quantità e qualità di proposte espressive da consentire alla ceramica italiana del XX secolo la promozione ad un ruolo di pari dignità con le altre arti e tale aspetto costituisce un primato nazionale assoluto nel più ampio contesto internazionale coevo, dal momento che esso è registrabile solo in minima parte in altri paesi, dove la pur alta qualità delle produzioni artistiche ceramiche è legata essenzialmente al nome di una manifattura, ad artisti isolati o a siti e periodi

circoscritti. Questo singolare incremento del numero e del livello delle espressioni artistiche che utilizzano la materia ceramica si realizza non solo grazie al lavoro dei maestri ceramisti e delle manifatture locali, sensibili alle influenze delle contemporanee correnti dell'arte tout court, quanto grazie al contributo di architetti, designer ed artisti provenienti da ambiti accademici o d'avanguardia, i quali scelgono questo campo come area di sperimentazione del proprio ingegno creativo. Accade così che la ceramica sia partecipe a pieno titolo ai principali movimenti artistici del XX secolo, al punto che alcune tra le più alte espressioni di specifici momenti della storia dell'arte italiana contemporanea, come ad esempio l'Art Nouveau, il Déco, il Futurismo e l'Informale, siano rinvenibili proprio in questo settore.

Il tema della ceramica nell'arte si aggancia, peraltro, alla vexata quaestio del rapporto gerarchico tra espressioni artistiche di diversa natura e del secolare pregiudizio di inferiorità delle arti applicate o decorative, tra cui la ceramica, rispetto alla pittura e alla scultura. Infatti, nel contesto ampio e differenziato delle arti plastiche e pittoriche la ceramica è stata a lungo considerata ingiustamente un ambito minore, sia pure eccellente, ma comunque accessorio rispetto ad altre espressioni della creatività umana ritenute più pure in virtù della loro estraneità, non solo, da legami troppo profondi con la prassi materica, ma anche da qualsivoglia fine utilitaristico responsabile in qualche modo di limitare i gradi di libertà dell'idea estetica, e questa "arrogante barriera" teorica tra il mestiere del ceramista e la professione dell'artista ha spesso relegato ad una zona d'ombra la produzione artistica in ceramica, compromettendone le effettive possibilità di valorizzazione conoscitiva.

Nel Novecento tale pregiudizio appare in teoria superato con il riconoscimento da parte della critica della parità degli esiti del lavoro creativo che utilizza la materia ceramica nei confronti di altre modalità artistico-espressive, e quindi della scultura fittile, rispetto ad altri mezzi plastici, e dell'oggetto d'arte in ceramica, in tutto il suo orizzonte di possibilità inventive, di forme e di registri di superficie, sia nell'aspetto di unicum, sia in quello di opera di design. Tuttavia, a tale traguardo teorico non corrisponde una effettiva equiparazione nella ricerca e nell'attività espositiva e museografica, cosicché la ceramica artistica italiana - ampiamente conosciuta e considerata in molti paesi europei, negli Stati Uniti e in Oriente - permane relegata nel nostro paese al backstage dell'arte contemporanea, tenuta in poco conto dagli operatori della cultura delle arti figurative e valorizzata solo all'interno di contesti locali di tradizione in seno a iniziative generalmente ignorate dal grande pubblico, tanto che può ritenersi ancora per molti versi attuale quanto osservava Carlo Ludovico Ragghianti nel 1952, in un articolo dedicato alle arti decorative in Finlandia, lì dove, lodando le numerose iniziative di esposizioni di arti applicate nei paesi scandinavi, deplorava il coevo contesto italiano, «dove iniziative come quelle della Triennale di Milano, che sono grandi rassegne non soltanto del gusto moderno, ma anche dell'economia e della funzionalità d'uso, vengono ancor poco apprezzate dal grande pubblico, il quale invece di solito preferisce a queste rassegne la frequentazione snobistica di mostre di artisti antichi e moderni, che per loro impenetrabilità agli incolti non mutano sostanzialmente il basso livello del pubblico

gusto» (Arti decorative in Finlandia, in «seleArte», n. 2, 1952, p. 60).

Alla luce di tali considerazioni, appare rilevante l'iniziativa, unica in campo istituzionale, della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma che, nell'ambito della mostra La scultura ceramica contemporanea in Italia (11 marzo - 07 giugno 2015) curata da Mariastella Margozi e Nino Caruso, espone un cospicuo numero di scultori, suddivisi in tre generazioni, che, dagli anni Cinquanta ad oggi, hanno fatto ricorso alla ceramica per la realizzazione delle loro opere, controllandone l'intero iter creativo, dall'ideazione all'esecuzione manuale. Quest'ultima precisazione riveste un particolare interesse lì dove, come nell'"arte della terra e del fuoco", la produzione materiale del manufatto artistico si estrinseca attraverso un processo complesso e articolato, che richiede, oltre che un consistente apparato di materiali e strumenti, anche un patrimonio di peculiari competenze e saperi stratificati attraverso una lunga ricerca empirica. Così, in un'epoca in cui l'arte non è più un costruire oggetti, ma piuttosto un puntare il dito ad indicare, emerge in questo caso la volontà critica di porre enfasi proprio sulla genesi creativa dell'opera, circoscrivendo entro la gamma, quanto mai ampia, dei linguaggi artistici contemporanei reificati in materia ceramica, un ambito ben più ristretto, relativo all'attività di coloro che i curatori collocano nella categoria dell'"uomo faber", ovvero a quegli artisti che dispiegano il proprio ingegno nell'intero processo produttivo, dalla prima intuizione alle azioni meccaniche che conferiscono ad essa concretezza e intersoggettività. Se è vero, infatti che moltissimi artisti del secondo Novecento italiano hanno ceduto al fascino della ceramica realizzando le loro opere presso fornaci e botteghe artigiane, sull'esempio del lavoro di Picasso all'atelier ceramico Madoura di Vallauris o di Fontana alla bottega Mazzotti di Albissola, è vero altresì che dietro a molte delle realizzazioni ceramiche che partecipano alla storia artistica italiana degli ultimi sessanta anni si cela l'azione di abili maestranze, le quali hanno reso possibile la creazione di artefatti di grande suggestione e di pregevole qualità tecnica affidati alla loro maestria sotto forma di bozzetti o disegni da artisti completamente estranei alla pratica ceramica. Non così è stato per gli artisti rappresentati in questa mostra, i quali proseguono un filone artistico che affonda le proprie radici storiche in quel «fausto sposalizio fra ceramica e artisti modernissimi» realizzatosi in Italia alla fine degli anni Cinquanta ed avente la propria ragion d'essere nella scelta consapevole dell'impasto d'argilla come mezzo ideale per esprimere i nuovi linguaggi dell'arte del dopoguerra, basati sulla gestualità istintiva, sulla compartecipazione creativa del caso, sull'immagine materica e informale, oramai indipendente dalle categorie di astratto e figurativo. È in quest'epoca che si inserisce l'esperienza dell'artista italiano che, più di ogni altro, ha fatto della ceramica la sua materia d'elezione portandola alle alte vette della scultura europea del Novecento, Leoncillo Leonardi, un grande innovatore su cui si è formata tutta la prima generazione degli artisti presenti in mostra - tra cui Nino Caruso, Salvatore Cipolla, Ivo Sassi, Carlo Zauli, Nedda Guidi, Pino Castagna, Salvatore Meli, Nanni Valentini, Alessio Tasca - e al quale è dedicata, in occasione dei cento anni dalla nascita, una sala della GNAM con le opere acquisite dalla galleria tra gli anni Quaranta e Settanta. È lo stesso Leoncillo, nel 1968, a spiegare il suo modo di intendere la scultura fittile come



Nino Caruso, Palmira, 2005-06, terraglia smaltata, collezione dell'artista

alternativa all'idea tradizionale di scultura, ed il suo approccio moderno e "anti-arcaico" alla ceramica, interpretata dapprima in modo "sensibilistico-espressionista", poi, sotto l'influenza cubista, come volume cromatico in grado di tradurre la realtà percepita nell'unità di volume-luce-colore, e infine, nella sua dimensione organica, come memoria visiva del gesto creativo e dello stato d'animo che lo sottende. Sull'esempio di Martini, Fontana, Melotti e Leoncillo, le generazioni successive si appropriano a loro volta della sapienza ceramica nella quale ravvedono la possibilità di realizzare una pittura in rilievo o scultura dipinta: la terra si può manipolare, ma anche dipingere, colorare, smaltare, graffiare, incidere; si può spogliare d'ogni figurazione e d'ogni rivestimento per porre in evidenza la purezza primitiva della materia, rendendola pura e "poverista", o ancora plasmarla ad un linguaggio astratto-concettuale che privilegia le monocromie e le forme geometriche e modulari; si può pensare come pezzo unico oppure in rapporto ad una produzione seriale di qualità, senza rinunciare ad un piglio ludico o espressivo; si può, non ultimo, integrare mirabilmente con l'architettura. Nuove contaminazioni tecniche ed estetiche arricchiscono il mondo della ceramica anche negli ultimi decenni del secolo, attraverso la tendenza all'installazione, la commistione e la simulazione di materiali diversi, la contaminazione con altre tecniche, come la fotografia, e l'adozione di materie e tecnologie innovative e raffinatissime, spesso desunte da altri paesi e culture, e sempre più prosegue e si infittisce il rapporto dell'arte ceramica con il mondo iconografico di oggi. Cionondimeno, proprio mentre la figura dell'artista contemporaneo si smarrisce in un altrove di pura ideazione e l'opera si allontana dalla dimensione dell'oggetto estetico concluso e chiaramente individuabile e svanisce in un labirinto di azioni performative, concettuali, relazionali, virtuali e aperte, che confondono i singoli ruoli del trinomio opera-artista-fruitori, l'arte in ceramica continua a vivere una sorta di autonomia di costumi rispetto ad altre pratiche espressive, e questa separatezza, se da un lato la confina ad un territorio meno frequentato dal grande pubblico e dagli stessi operatori dell'arte, dall'altro ne tutela la custodia di un legame oramai non scontato con l'archetipo fondamentale del fare arte come produrre forme e le consente di rinnovare, nell'officina dell'artista faber, l'alchimia geniale dell'artefice primitivo che incarna nel proprio agire l'unità dei momenti creativi, trasponendo nell'opera intelletto, spirito e manualità.

Clara Garesio: una infinita primavera

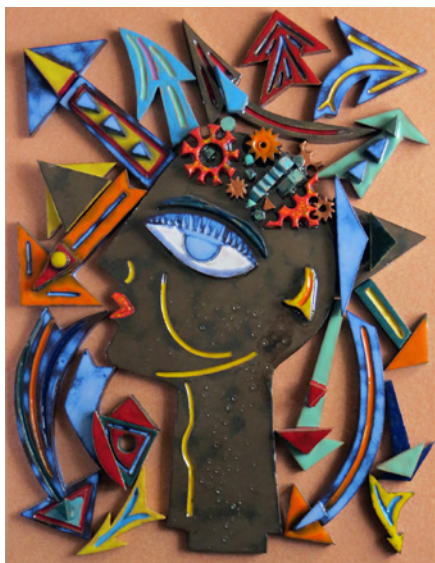
di Francesca Pirozzi

Con la mostra antologica Clara Garesio. Una infinita primavera (17 maggio – 28 giugno 2015) al Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito di Vietri sul Mare (Salerno), e con la donazione-acquisizione alla raccolta permanente della medesima istituzione museale del bassorilievo ceramico Pensieri di-versi (2010), Clara Garesio conclude un ciclo di quasi un decennio apertosi nella medesima città ceramica nel 2006, in occasione della Mostra-Premio alla Carriera dedicatale dal Museo Artistico Industriale Manuel Cargaleiro di Vietri sul Mare, nell'ambito del prestigioso appuntamento internazionale Viaggio attraverso la ceramica, curato da Enzo Biffi Gentili, e con la donazione-acquisizione dell'opera Architettura onirica alla collezione dello stesso museo, oggi ospitata nella Raccolta di Arti Applicate del Museo di Villa De'Ruggiero di Nocera Superiore (Salerno). Un ciclo che ha visto l'artista protagonista, tra Salerno e la Costa d'Amalfi, di alcune rilevanti esperienze espositive, tra le quali le mostre personali: CON-CRETA-MENTE a Villa Rufolo, Ravello, nel 2007, 1 passione, 2 mani, 3 elementi... Clara Garesio! a San Salvatore de Fondaco, Salerno, nel 2009 - entrambe a cura dalla Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino - e Approdi desiderati da Linee contemporanee, sempre a Salerno, nel 2014.

Ma il rapporto di Clara Garesio con la costiera ha origini assai più remote e risale agli anni Sessanta allorquando, la ceramista - di origini torinesi, formazione faentina e domicilio napoletano - scopre il delizioso borgo di Atrani e, ammaliata dalla bellezza tutta mediterranea, densa di storia, natura e tesori artistici, della costa amalfitana, comincia, con la famiglia, a trascorrervi regolarmente diversi periodi dell'anno, prendendovi casa e privilegiando agli ozi vacanzieri l'attività lieta e operosa nei laboratori ceramici del luogo. Ad Atrani frequenta la bottega Vissicchio, ad Amalfi il laboratorio Ceramica Fusco e quello di Laura di Santo e Alberto Sassone (ex allievo dell'I.P.I.A. per la Porcellana "G. Caselli" di Napoli, dove insegna dal 1961). Si dedica al design artigianale, rivitalizzando la tradizione con nuovi decori e soluzioni grafiche e cromatiche innovative, ma soprattutto realizza pezzi unici, dipingendo la maiolica oppure decorando la terracotta con gli smalti, con un gusto personale, disinvolto, ma accurato, che fa dei suoi manufatti, esposti nelle botteghe che allora ancora affollano le vie dei piccoli centri, degli autentici fuoriserie.

È un modo per non cedere alla malia della lontananza da argilla, pennelli e colori che la accompagna sin da bambina, dalle prime esperienze alla Civica Scuola di Arte Ceramica di Torino. Perché quello di Clara Garesio con la ceramica è un fausto e precoce sodalizio, che si reitera ogni giorno da circa settanta anni, nella gioia e nelle afflizioni, portando sempre frutti e fiori nuovi, come in "una infinita primavera" di rinascita creativa. Una rinascita che si rinnova da sempre con pochi mezzi, entro piccoli spazi di industriosità





che si intersecano a quelli domestici e familiari, coltivata con umiltà e spirito di sacrificio, come un tesoro a cui tornare appena possibile, conservandone la pura ispirazione al riparo dai clamori e dalle mode dell'arte sociale e commerciale, e invece dando forma, fuoco e colori ad un suo anelito profondo di bellezza che - per dirlo con le parole di Antonia Campi - «risponde ad un concetto personale dell'armonia, una cosa interna che ciascuno di noi ha... e che corrisponde... a Dio, alla terra, a qualcosa che credo c'è in tutti gli esseri umani e che se tutti sentissero e praticassero sarebbe un mondo delizioso!».

Reificare nella materia fittile una propria idea del bello, che rifletta l'armonia e la complessità talvolta sconcertante della natura, attraverso una pratica quotidiana che si riversa in ambiti espressivi diversi, con modalità talvolta partecipate e relazionali, è, infatti, per Clara Garesio un *modus vivendi* che contiene in se stesso la propria ragione d'essere, e dunque anche l'audacia della propria autonomia e separatezza da qualsivoglia opportunità e strategia estranea ad un personale codice valoriale. Come in una infinita primavera, Clara-Persefone ha fatto costantemente ritorno alla madre arte-Demetra, allontanandosi dagli Inferi del proprio vissuto di ansie e inquietudini e facendo rifiorire in questo ritorno il proprio universo creativo, in un tripudio di opere meravigliose che sono in chi le osserva "gioie per gli occhi", come scrive Anty Pansera.

La mostra di Villa Guariglia, presentata appunto da un testo critico di Anty Pansera, nel luogo simbolo della ceramica vietrese, dove sono custodite le preziose testimonianze di una delle stagioni più emblematiche dell'arte in ceramica del Novecento - anche in quel caso scaturita da un "innamoramento" ambientale da parte di artisti di nordica provenienza - è infatti l'occasione per celebrare Clara Garesio, ripercorrendo le tappe del suo ricco percorso artistico attraverso una selezione di pezzi unici e inediti, dislocati negli ambienti della Villa e in quelli della Torre in dialogo aperto con le collezioni permanenti. Si comincia con i vasi-scultura foggianti a lucignolo e decorati con smalti opachi screziati risalenti agli esordi a Faenza, negli anni Cinquanta, dove - sotto la guida dei maestri A. Biancini, T. Emiliani, A. Bucci, G. Liverani, in una fucina di artisti frequentata allora anche da Picasso e dalla quale usciranno grandi nomi della ceramica d'arte contemporanea (C. Zauli, N. Valentini, G. Spagnulo, G. Gaeta, A. Diato, M. Cargaleiro) - la Garesio vive una «fase creativa astratto-decorativa "avanguardista" assolutamente strepitosa» - come scrive Enzo Biffi Gentili - testimoniata da riconoscimenti prestigiosi, tra cui 1° Premio al XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza (sez. studenti) nel 1956. Si prosegue con i pezzi del periodo di Isernia (dove insegna all'Istituto Statale d'Arte, diretto dal ceramista G. Saturni) e poi con la produzione napoletana, per approdare alla Costa amalfitana, attraverso la sperimentazione di tecniche e linguaggi che spaziano dalle finissime porcellane dipinte a terzo fuoco, veri e propri capolavori di capacità tecnica e talento decorativo, alle scultopitture decorate con smalti policromi materici degli anni Settanta, alle "variazioni sul tema" dei vasi in biscuit degli Ottanta, fino all'esplosione cromatica e plastica degli anni Novanta e Duemila e alle ultimissime creazioni che rivisitano la tradizione della porcellana, nella perizia della modellazione e nell'eleganza delle precise grafie ornamentali, contaminandola con la terracotta smaltata o ingobbiata, come in un percorso circolare che recupera tutta la freschezza

e l'energia primaverile delle opere giovanili, pur nella piena maturità e padronanza del "mestiere" ceramico: «Vasi policromi che affondano la loro consistenza – formale e di decoro – in un rivisitato passato, smalti e scabrosità che giocano plasticamente con la luce, ma poi anche altre tipologie, realizzate non solo al tornio, dalle singolari, pittoriche stratificazioni, le cromie fresche ed inaspettate: a riproporre con autonomia conoscenze e competenze accumulate negli anni, l'astrattismo lirico (per ricorrere ad una riconoscibile definizione linguistica) ad intrecciarsi con figurazioni stilizzate, riecheggianti stilemi dei decenni Cinquanta/Sessanta.

La gioiosità e felicità del fare (la luminosità del nostro Sud), una magistrale sicura raffinatezza di pensiero (già ad intrecciarsi Sud e Nord) e il costante impegno/testardaggine (!?) di tanti decenni (la volitiva forza del Nord!?) si ritrovano sempre nelle sue esperienze estetiche: davvero coinvolgente la vitale energia che già sprigiona nell'intervento per il Palais des Nations di Ginevra, *In women's hands* (2013), così come nell'emozionante *Mandala di Rinascita* (2011) dove il tema del rinnovamento (del fare, dello spirito, della mente) ben testimonia, ancora, la sua ricerca e la sua efficace cifra espressiva» (Pansera, 2015).

Gioie d'argilla, nutrite dall'artefice della linfa del genio, vivificate dal fuoco e venute al mondo in una rinascenza di forme, cromie e linguaggi che già alludono al parto fecondo di Madre Natura. Ma accanto alla primavera intesa come metafora che sottende al percorso artistico di Clara Garesio, vi è poi, nell'occasione di questa mostra, una particolare assonanza delle ultime creazioni con l'iconografia stessa della rigenerazione, come si vede nei bianchi tralci di fiori finemente lavorati in porcellana, nelle mani offerenti, in terracotta smaltata, che alludono alle cure femminili, negli scenari arcadici che richiamano, nella grazia elegante e leggera, le icone popolari di Irene Kowaliska, nei voli di uccelli dipinti con smalti dai vibranti effetti divisionisti, nei vasi-albero percorsi da corsie di fiabeschi insetti punteggiati d'oro... Opere nelle quali l'artista concede ampi spazi al bianco e alle monocromie riprendendo equilibrati stilemi formali già sperimentati in fasi precedenti del proprio percorso e derogando apparentemente ad una sua cifra distintiva degli ultimi anni legata proprio alla brillantezza degli smalti e alla vitalità degli accostamenti cromatici, e invece traendo proprio dalla calibrata presenza del colore una ulteriore occasione per valorizzarne l'espressività, insieme alla forma plastica e al racconto grafico.

Una infinita primavera è, infatti, anche il titolo di una delle ultimissime creazioni dell'artista che si ispira appunto al tema classico, nel significato di rinascita e rinnovamento materiale, spirituale e mentale: un disco in porcellana bianca sul quale sono disseminati fiori acromatici, percorso da un volo di mani colorate che recano a loro volta rilievi floreali. Ritorna così un tema-simbolo assai caro all'artista, quello della mano ceramica, inaugurato già nel 2008 e da allora ricorrente nella sua produzione artistica, con l'occasione eccellente della grande opera *In women's hands*, acquisita nel 2013 dall'Unione Europea e donata da quest'ultima all'ONU per celebrare il legame ancestrale che esiste tra le donne e i principi della pace e della creatività attraverso un materiale, la ceramica, ed un simbolo, la mano, da sempre intimamente connessi



all'operatività femminile e all'espressione partecipata dell'io. Anche nell'altra opera, Demetra, che fa da pendant a quest'ultima, è ben presente - nella figura stilizzata della Grande Madre Terra circondata da voli di uccelli variopinti - il riferimento al tempo remoto delle primitive comunità matriarcali, in cui anche Dio è donna, Demetra, appunto, che è la divinità dell'unità universale, di cui sono parte tutti gli esseri viventi, e che, nel dominio delle stagioni, rappresenta la capacità di generazione, rinascita e cura della vita.

Ecco allora che il ritorno simbolico alle origini, in cui è la donna a coltivare e a plasmare la terra, e dove la pratica della ceramica si lega alla primordiale consonanza dell'essere umano con la materia argillosa, con implicazioni che da tecniche e strumentali si fanno poetiche e filosofiche, diviene una chiave di lettura per interpretare e comprendere l'opera di questa signora della ceramica del Novecento che ha da sempre vissuto l'arte del fuoco come esperienza vivificatrice della dimensione del quotidiano, riversandovi quell'esigenza espressiva di significato e quella naturale inclinazione alla ricerca del bello che sono vitali per ogni artista e che, per chiunque, rappresentano l'espressione della gioia nel proprio lavoro.

