

TERRITORY OF RESEARCH ON  
SETTLEMENTS AND ENVIRONMENT  
INTERNATIONAL JOURNAL  
OF URBAN PLANNING

24

# Urban acupuncture & art-infoscape

2



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

Federico II University Press



fedOA Press

Vol. 13 n. 1 (JUNE 2020)  
e-ISSN 2281-4574

## Table of contents/Sommario

### Editorial/Editoriale

Multi-scalar design practices in contemporary city / <i>Pratiche di progettazione multiscalare nella città contemporanea</i> Antonio ACIERNO	7
---	---

### Papers/Interventi

Landscape architecture, architectural landscapes, improving the built landscape/ <i>Architetture nel paesaggio, paesaggi di architetture, migliorare il paesaggio costruito</i> Claudio ZANIRATO	19
An integrated didactic experiment, oriented from the Diagram to the Design to the Plan/ <i>Un esperimento didattico integrato e orientato dal Diagramma al Progetto al Piano</i> Piero PEDROCCO	31
Canal-Oriented Development: Integrating an urban canal front with the city/ <i>Sviluppo canal-oriented: integrare i canali urbani con la città</i> Dutta SOUMYADEEP, Sarkar SANGHAMITRA	47
The Persian Glimpse/ <i>Lo sguardo persiano</i> Silvia CATTIODOURO	67
Travelling along the coast. The revelation of the Sicilian war architectures/ <i>Itinerari lungo la costa. la rivelazione delle architetture belliche siciliane</i> Alice PALMIERI	81
Urban and social regeneration: the case of Monterusciello Agro-City/ <i>Rigenerazione urbana e sociale: il caso di Monterusciello Agro-City</i> Roberto GERUNDO, Renata LOPEZ, Livia RUSSO	95
Introduction to perceptions mapping: the case of Salerno, Italy/ <i>Introduzione al perceptions mapping: il caso studio di Salerno, Italia</i> Domenico PASSARELLI, Vincenzo A. COSIMO, Giuseppe CARIDI	107
Infoscape for the Phlegraean Fields: digital technologies for the knowledge and enhancement of the Park's Archaeological sites/ <i>Un infoscape per i Campi Flegrei: tecnologie digitali per la conoscenza e la valorizzazione dei siti archeologici del Parco</i> Alessandra PAGLIANO, Greta ATTADEMO, Annalisa PECORA, Caterina BORRELLI	121

### Sections/Rubriche

<b>Book reviews/Recensioni</b>	141
<b>Events, conferences, exhibitions/ Eventi, conferenze, mostre</b>	145
<b>Studies, plans, projects/ Studi, piani, progetti</b>	155

Events, conferences,  
exhibitions

**Keramikos 2020 al Museo Duca di Martina di Napoli: il Mediterraneo dal punto di vista dell'artista**

di Francesca PIROZZI

Pensare al Mediterraneo, non tanto come spazio fisico delimitato dalle sue antichissime rive, ma come topografia dello spirito e come oggetto di un confronto in scultura, vuol dire in qualche modo rifarsi a quello spirito mediterraneo che, come scriveva l'intellettuale-artista Albert Camus, «anima la lunga tradizione del cosiddetto pensiero solare in cui, dai Greci, la natura è sempre stata equilibrata al divenire»<sup>1</sup> e nel quale «l'assolutismo storico, nonostante i suoi trionfi, non ha mai cessato di urtarsi all'esigenza invincibile della natura umana di cui il Mediterraneo, dove l'intelligenza è sorella della luce cruda, serba il segreto»<sup>2</sup>. E non a caso per Camus l'artista è colui che meglio di chiunque altro può elaborare una riflessione aperta, libera e vera sul *Mare nostrum*, essendo capace di gettare lo sguardo oltre le gabbie della ragione e di liberare le idee dalla logica dell'utile e dai pregiudizi del sapere, per approdare a un pensiero che sia tutt'uno con il sentimento e nel quale si riveli l'intima parentela dell'essere umano con il mondo.

È a partire da questa premessa che il curatore della biennale di scultura ceramica contemporanea *Keramikos 2020*, Lorenzo Fiorucci, d'intesa con la direttrice del Museo Duca di Martina di Napoli, Luisa Ambrosio, e con la direttrice del Polo Museale della Campania, Anna Imponente, ha selezionato e invitato ventisei artisti contemporanei – tra cui quattro maestri del Novecento omaggiati in una autonoma sezione: Muky, Giuseppe Pirozzi, Clara Garesio e Franco Summa – a presentare al pubblico il proprio personale punto di vista sul tema Mediterraneo «in una poliritmia di linguaggi ed espressioni che non solo attualizzano la ceramica come mezzo, ma ne esaltano la versatilità operativa»<sup>3</sup>, anche attraverso il colloquio con le preziose collezioni storiche del museo della Villa Floridiana che ospita la rassegna dal 20 dicembre 2019 al 15 marzo 2020.

Fig. 1 - Franco Summa, *Korai, maiolica, 2015.*



Dotata di un'indole indipendente, coraggiosa e capace superare le costruzioni artificiali (i *décors* camusiani) del proprio tempo, la ceramista poetessa Muky (V.B.) ha vissuto l'esperienza artistica e quella esistenziale con il piglio di una curiosa esploratrice, tanto delle geografie mentali quanto di quelle terrestri, pur conservando un profondo legame con la penisola italiana proprio in virtù di quella bellezza e di quel «sigillo di civiltà» che cultura mediterranea ha alimentato per millenni.

Avvicinatasi alla ceramica nel vivace clima artistico romano dei primi anni Cinquanta, Muky approda a Faenza – eleggendola poi a propria residenza – proprio in conseguenza del crescente interesse per l'arte del fuoco e qui collabora con lo scultore ceramista Domenico Matteucci, che diviene suo compagno di vita e d'arte. Tuttavia i suoi orizzonti si estendono ben oltre la dimensione della provincia e Muky continua a coltivare affinità elettive con intellettuali e artisti d'ogni provenienza e ambito creativo, facendo del proprio salotto manfredo un vero e proprio cenacolo culturale. Grazie agli scambi continui e alla non comune vivacità intellettuale recepisce con grande sensibilità lo spirito dei tempi e fa delle sue opere la testimonianza puntuale di un pensiero critico sottile e autonomo, che dalla dimensione astratta della parola – Muky affianca la poesia alle arti visive – confluisce in quella materica della forma plastica. Ne sono esempio i suoi *Presepi contro*, eseguiti dal 1989 quasi ogni anno e acquisiti in buona parte alla collezione permanente del Museo della Campana di Rovereto. Realizzate in ceramica e altri materiali e titolate con versi poetici, queste opere si offrono al pubblico come riflessione sull'oggi, come protesta contro le deleterie distorsioni dei sistemi capitalistici e come denuncia dell'assurda violenza dei conflitti e monito di pace per tutta l'umanità. Guerra, povertà, sopraffazione, crimini contro il patrimonio ambientale e culturale... sono messi in scena dall'artista attraverso improbabili diorami popolati da oggetti simbolici, al centro dei quali l'immane icona del Gesù Bambino riassume le sofferenze di tutti gli innocenti, facendo scaturire un grido di dolore per tutte «le tragedie che si ripetono e si moltiplicano»<sup>4</sup>.

Nell'opera recente (2018) *Terra chiama luna* il riferimento al cammino dell'umanità, all'esodo delle popolazioni, alla migrazione come metafora di cambiamento e di crescita personale è esplicitato da una serie di formelle di varie argille

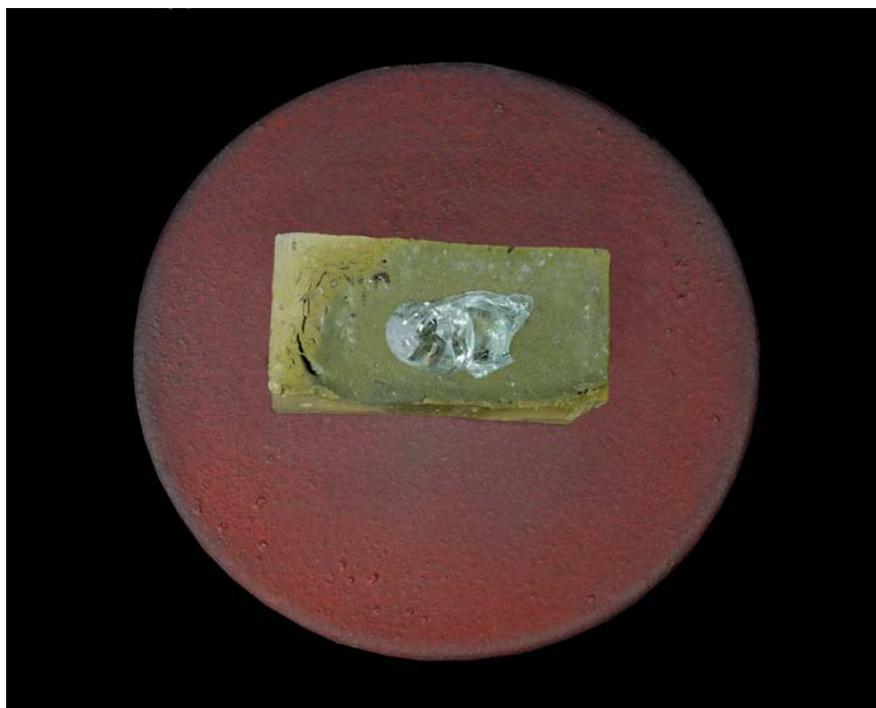


Fig. 2 - Muky, 2020, ceramica, cristallo, legno, 2019, foto Pino Valgimigli.



Fig. 3 - Clara Garesio, *Elpís*, terracotta dipinta con smalti policromi e ingobbi, ferro, 2019.

disposte a pavimento sulle quali sono impresse orme umane. Il richiamo al Mar Mediterraneo, in quanto principale scenario contemporaneo dei “viaggi della speranza”, risulta immediato e profondamente toccante, con tutte le implicazioni emotive che ne derivano, a partire dal dramma delle morti in mare fino alla disperazione per la disumanità e l’ipocrisia dei discorsi della politica: «lutti e sciagure» che – come dice Muky – fanno “tremare” il suo cuore.

Nella stessa lunghezza d’onda si colloca l’opera *2020*, presentata dall’artista a *Keramikos 2020* e accompagnata da poche righe esplicative dell’autrice:

*il piedistallo nero denota il lutto politico attuale  
sopra poggia la circonferenza del globo inondata di sangue ribollente  
il mattone vetusto sta ad indicare la distruzione degli immobili nazionali  
in alto un enorme cristallo puro simbolo dell’occhio di Dio benedicente: 2020.*

Come i suoi *Presepi contro*, anche quest’opera è concepita con una logica compositiva che procede per addizione di elementi primari – una base quadrata, un piatto, un mattone d’argilla cotta, un cristallo – nei quali forma, materia e colore assumono valenza simbolico-concettuale, in modo del tutto analogo alle sue poesie ermetiche, dove poche calibrate parole compongono brevissime frasi attraverso cui Muky esprime con lapidaria immediatezza il suo «mondo avvolto dal dubbio»<sup>5</sup>. Inoltre, come le opere della serie di Rovereto, anche *2020* può considerarsi un “unicum di poesia, ceramica e spiritualità”, in quanto alla ricerca estetica si sovrappone l’urgenza del messaggio religioso: il richiamo alla Divina Provvidenza, all’occhio di Dio che tutto vede, come monito al risveglio delle coscienze in considerazione che ogni umano pensiero o azione siano osservati, piuttosto che come vana speranza o appello a un risolutivo intervento soprannaturale. Muky assume così il tema mediterraneo come *exemplum* di una condizione umana planetaria e l’argilla si conferma per lei – come scrive in una poesia del 2016 dedicata alla terra – la materia che più di ogni altra sa esprimere il senso del ricostruire e del rinascere.

È la memoria invece, nel caso di Giuseppe Pirozzi, il fulcro più sensibile e generativo di quel pensiero creativo che riflette sull’orizzonte storico e culturale mediterraneo: «memoria – come scrive Enrico Crispolti<sup>6</sup> – per accumulazione interferente e compenetrante di frammenti oggettuali vagamente allusivi in una come di fatto smemorata quotidianità d’un passato appunto reificabile attraverso la ricorrente modalità di possibili combinazioni». In tal senso, l’artista utilizza il linguaggio della scultura per esplorare i luoghi metafisici della mente nei quali gli echi delle remote origini partenopee – radicate nel mito omerico – si intrecciano a immagini frammentarie del vissuto e del bagaglio formativo personale, anche nutrito di contemplazioni giovanili alle raccolte archeologiche locali e

ai siti magnogreci. A partire da tali tracce mnemonico-iconografiche Pirozzi riproduce nel corpo della scultura l'immagine metaforica di quella condizione originaria di unità e di relazione nella diversità che ha rappresentato dall'antichità un fertile terreno per lo sviluppo delle civiltà mediterranee e della cultura occidentale e che da sola può oggi restituire senso e verità all'esistenza dell'umanità tutta.

Protagonista del processo poetico nella produzione scultorea in bronzo – alla quale lo scultore ha affidato la propria espressione creativa per la gran parte del suo percorso di ricerca –, la modellazione dell'argilla da parte dell'artista ha mutato la propria destinazione nell'ultimo decennio per dar vita a una nuova progenie di opere in terracotta, *medium* attualmente privilegiato da Pirozzi per interpretare e trasfigurare la realtà nel linguaggio dell'arte. Si tratta di un passaggio che produce inevitabili ricadute, non tanto nella grammatica compositiva o nel patrimonio visivo-immaginario adottati da Pirozzi, quanto nell'impatto emotivo e allusivo che il messaggio artistico veicolato dal mezzo ceramico produce nello sguardo dell'osservatore. Come scrive Rino Mele: «le sue terrecotte sono il livello elementare di una sintassi necessaria, il drammatico passaggio dall'inorganico all'interpretazione che il fuoco costruisce di quella radice originaria, dove la terra somiglia alla carne e ha la bocca del desiderio. Rispetto ai suoi bronzi, esse mostrano ciò che quelli eludono, la realtà profonda alla quale non possiamo sottrarci e contro cui, alla fine, la forza del tempo riconduce. Mentre i bronzi spingono verso la superficie levigata delle cose – il riflesso barocco e funebre del loro apparire – le terrecotte ci portano nella cella nascosta di ciò che desiderando temiamo, quell'intimità del delirio che ogni oggetto inutilmente nasconde<sup>7</sup>. In più, gradualmente, la produzione fittile di Pirozzi si è andata arricchendo di una sempre più significativa componente coloristica ottenuta con la tecnica dell'ingobbio, grazie alla quale l'opposizione dialettica, tipica del suo lavoro, tra luci e ombre, tra anfratti e sporgenze, tra andamenti plastici convulsi e grumosi e piani compatti e/o morbidamente distesi, è esaltata da modulazioni di delicati valori cromatici simili a naturali patinature del tempo. Ne sono un emblema le opere della serie intitolata *Preghiere*, che l'artista ha realizzato nell'ultimo lustro, con un'applicazione assidua, devota e quasi rituale alla pratica scultorea: un invito a volgere l'attenzione oltre l'io e a liberarsi dalle



Fig. 4 - Giuseppe Pirozzi, *Respiro*, terracotta ingobbata, ferro, 2019.



Fig. 5 - Mirna Manni, *Croce-via*, refrattario, ingobbio, smalto, ferro, 2019.

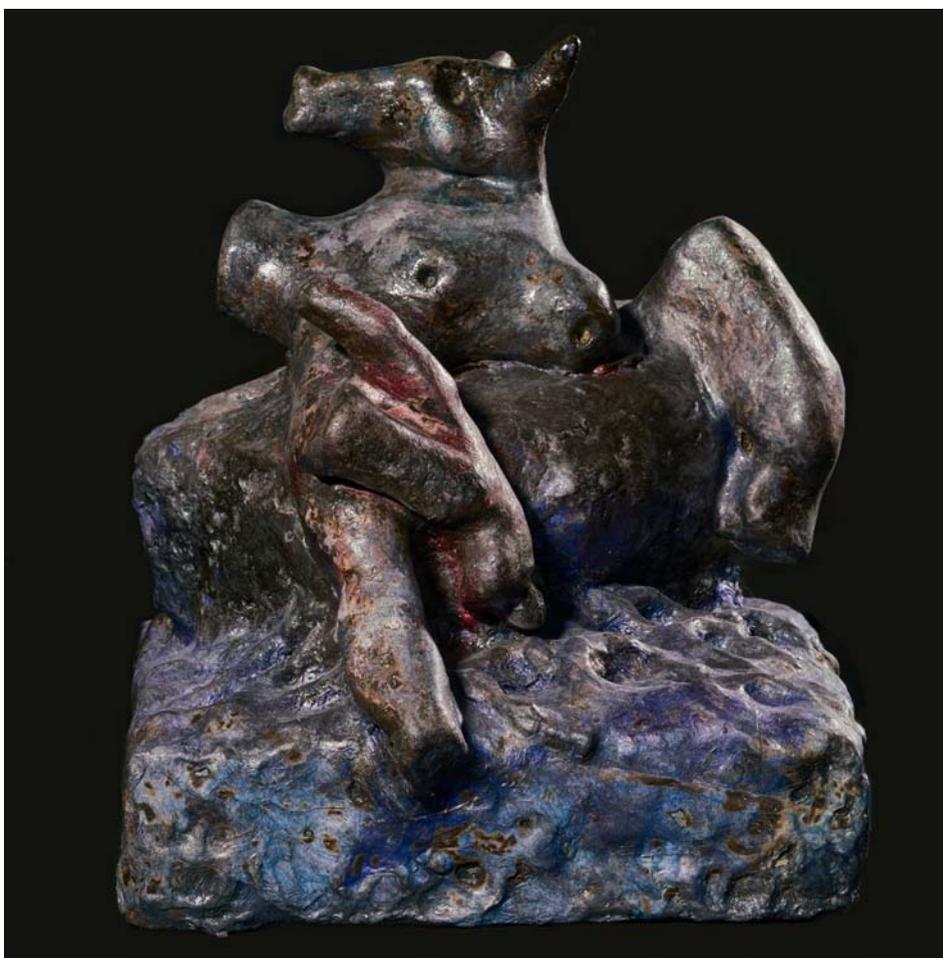
sovrastutture e dai preconcetti che pervadono la società contemporanea – sempre più incline a superficialità e individualismi – per guardare all’uomo, nella sua dimensione esistenziale più vera e profonda.

Già esposte in una suggestiva sequenza di cento esemplari nella sacrestia della chiesa di Sant’Erasmus nel Castel Sant’Elmo di Napoli, in occasione della personale *Rudera* (2017-18), curata da Enrico Crispolti, le *Preghiere* di Pirozzi sono oggi partecipi di *Respiro*, l’opera pensata per *Keramikos 2020*. Disseminate di segni, simboli e frammenti figurati, queste formelle policrome rimandano a carteggi, codici, antichi reperti che ci parlano di un passato in qualche modo ancora vivo, presente e carico di valenze e insegnamenti. Immerse in una sorta di paesaggio marino notturno, esse si presentano in modo scomposto, come affioranti alla superficie dagli abissi profondi della coscienza. Le loro sono voci di un coro tragico, ora più sommesse, ora più acute, gravitanti intorno a una sorta di pila, di assolo o corpo centrale, sul quale si accumulano rovine di evocativa apparenza archeologica, e su cui l’artista interviene con puntelli, come a volerne cristallizzare l’assetto, nel tentativo di impedirne il disfacimento e l’oblio.

Nella ceramica di Clara Garesio – torinese di nascita formatasi a Faenza e poi docente nelle scuole d’arte di Isernia e di Capodimonte – l’incontro col Mediterraneo, attraverso i litorali campani (Golfo di Napoli e Costa d’Amalfi), rappresenta l’approdo ultimo di un percorso ceramico-artistico che si snoda dal Nord al Sud della penisola e che, nelle sue tappe conclusive, proprio in concomitanza con l’approssimarsi al territorio costiero e alle sue molteplici stratificazioni storiche, favorisce l’acquisizione di qualità luministiche e cromatiche assolutamente nuove, grazie alle quali le sue opere si accendono di violenti contrasti e di conturbanti e vitalissime invenzioni coloristico-decorative. È un’esplosione di colore quella che investe le superfici dipinte a smalto delle sue terrecotte, vivificandole con iridescenze ed effetti materici e celando, dietro l’immediatezza espressiva, un uso sapiente e ponderato della materia e una piena consapevolezza dei segreti che sovrintendono alle sue trasformazioni. Eppure, come scrive

Lisa Hockemeyer – curatrice della recente personale *Mirabilia e Naturalia* alla Casina delle Civette di Roma – la sua produzione non è «tanto incentrata sulla ricerca estetica quanto sull'intenzione di trasmettere emozioni personali e idee, per trovare metafore di significato quotidiano e cosmico»<sup>8</sup>. Non è forse un caso, infatti, che questo timbro vitale, per certi versi di ascendenza informale, per altri fauvista, si accompagni alla riscoperta da parte dell'artista delle origini culturali arcaiche mediterranee, da cui il ritorno istintivo a forme e tipologie ceramiche che – come ha osservato Giulia D'Ignazio in un recente scritto<sup>9</sup> –, anche nella ricorrenza di andamenti circolari e concentrici, rimandano all'archetipo femminile e celebrano, nella sua natura alchemica, quel principio trasmutativo della ceramica che, nel passaggio dalla terra all'artefatto, imita il ciclo naturale della vita. D'altro canto attraverso il mito di Pandora, la Grande Madre è associata al vaso, che, come il grembo materno, contiene e nutre la vita, e al vaso, appunto, come anche al piatto, alla ciotola e in generale all'oggetto ceramico tradizionale e popolare, Garesio – da ceramista, prima ancora che da artista tout court – rivolge il proprio sguardo creativo, ripensandoli nel contemporaneo tanto come opere autonome che come elementi compositivi di un racconto più ampio e articolato, ad esempio nelle installazioni *Fiorire è il fine* (2015) o *Al chiaro di luna* (2018). E ancora a un'idea-forma primordiale e universale, legata ai concetti di identità e di presenza, rimandano le sue mani, altro tema ricorrente nella figulina di Garesio, al punto da essere divenuto icona personale dell'artista che – come ha scritto Franco Bertoni<sup>10</sup> – «come una volontaria ed erudita isolana allontanatasi per scelta dal rumore contemporaneo» ha adottato nell'arte un linguaggio scervo da cerebralismi e ideologizzazioni e «si è concessa il raro privilegio della gioia creativa più libera e pura, quella che si spiega da sé» e che si manifesta direttamente nell'esercizio delle mani e nella maestria dell'esecuzione. Ecco, dunque, che la mano diviene espressione di gratitudine per la gioia e il talento del fare e, in senso più ampio, tributo all'operatività femminile e all'agire silenzioso e concreto delle donne, come nelle opere

Fig. 6 - Massimo Melloni, *Mito tragico*, terracotta, carte veline, tufo, 2019.



*In Women's hands* di Ginevra e di Bruxelles.

Anche in *Elpís*, presentata a *Keramikos 2020*, l'artista gioca, come spesso accade, con tecniche ceramiche diverse e fa ricorso ad alcune delle tipologie simbolico-formali a lei più care: il vaso, il cartiglio – mutato in onda marina –, l'occhio e ancora le mani: mani tese che chiedono e danno aiuto; mani solcate da segni che alludono al vissuto; mani piene di idee e di sogni, ma tutte incondizionatamente aperte, come aperta e libera è sempre la natura dell'Artista. I suoi simboli sono ora condensati in una sorta di stele, eretta a mo' di testimonianza del presente – sull'esempio delle steli archeologiche –, sormontata da un vaso rovesco, che allude al vaso primordiale di Pandora, dal quale Garesio auspica la fuoriuscita dell'ultimo dono: la Speranza (*Elpís*). Non si tratta, tuttavia, della speranza illusoria e cieca del racconto di Esiodo, bensì della virtù che ha sostenuto e alimentato l'operato di generazioni di donne e di uomini che, sulle coste del *Mare nostrum*, in epoche e contesti diversi, hanno assunto tutti i rischi e le fatiche della conquista della libertà, nella consapevolezza che essa sia condizione imprescindibile per preservare l'antica bellezza di queste terre e per garantire la giustizia futura dei loro popoli.

Infine, Franco Summa esprime la sua “mediterraneità” attraverso l'esplicita vocazione ambientale e relazionale della sua opera e attraverso l'uso del colore, elemento principale del linguaggio visivo al quale da sempre affida la sua comunicazione artistica. La sua visione dell'arte come occasione di incontro e di relazione con l'uomo e con l'ambiente antropizzato si avvicina all'idea camusiana secondo la quale l'attività artistica non è “gioia solitaria”, bensì occasione di comunicazione con l'altro, pertanto colui che la esercita ha bisogno di

immergersi nella dimensione collettiva e sociale e di formarsi «in questo rapporto perpetuo fra lui e gli altri, a mezza strada fra la bellezza di cui non può fare a meno e la comunità dalla quale non si può staccare»<sup>11</sup>.

Già dagli anni Sessanta, Summa avverte l'urgenza di intervenire nella rimodellazione e risignificazione dei luoghi urbani attraverso azioni spettacolari di valenza concettuale che prevedono il coinvolgimento del pubblico nella genesi creativa e/o nella fruizione diretta dell'opera, interpretando così il ruolo dello spettatore in modo partecipativo e corale. Molto sentita è dunque l'istanza

Fig. 7 - Marta Palmieri, *Froth n. 2*, refrattario, vetro, ossidi, monocottura, 2019.



di conoscere e comprendere il territorio nei suoi aspetti architettonici, urbanistici, storici, memoriali, culturali e sociali come premessa per mettere in campo – come scrive Camus – quella «rivolta contro il mondo in ciò che v'è di impreciso e di incompiuto» che nel lavoro dell'artista pescarese comporta la ridefinizione estetica e simbolica degli spazi della vita prevalentemente per mezzo del linguaggio del colore. Ne sono esempio i numerosi interventi urbani di dirompente forza cromatica, tra i quali spiccano per la particolare attenzione rivolta al mare, come confine e allo stesso tempo come possibilità di apertura della città, le opere *Un arcobaleno dipinto sul mare* – azione realizzata sull'arenile di Pescara nel 1977 con il coinvolgimento di artisti e intellettuali –, e *La Porta del Mare*. Quest'ultima è un emblematico monumento destinato a una durata temporanea, che Summa realizza nel 1993 sul lungomare di Pescara: un volume essenziale, percorribile secondo quattro direzioni principali, costituito da un insieme di parallelepipedi colorati con tinte sature, che si pongono in rapporto di dissonanza e contrapposizione con le tonalità tenui del paesaggio marittimo e di quello urbano circostanti, così da svolgere la funzione di un segnale di rottura, di antitesi immaginativa, di inversione dei valori energetici ed emotivi determinati dal “grigiore” locale. Un'opera fortemente connotata dalla dimensione mediterranea, non solo in quanto apre la città a chi proviene dal mare e viceversa ingloba l'orizzonte marino nella città, ma soprattutto in virtù della totalizzante aggettivazione cromatica che – come osserva Gillo Dorfles – è espressione di quella «fantasia generata dalla tradizione culturale di regioni solari dove il colore è sempre stato elemento caratterizzante» che si contrappone al rigore di certe ipotesi nordiche di matrice astrattista, ad esempio costruttivista o neoplasticista.

Quello di Summa è, infatti, un colore netto, audacemente primario e «luminosamente dispiegato nella sua radicalità timbrica»<sup>12</sup> che, declinato spesso nei dodici gradi della serie di valori cromatici denominata *Arcobaleno Culturale*, è usato dall'artista come strumento per suscitare emozioni che cambiano la percezione dell'ambiente e per attivare un rapporto di immediata empatia tra il pubblico e l'opera, anche quando quest'ultima veicola contenuti concettuali più complessi e articolati. È questo il caso, ad esempio, delle *Korai* o *Fanciulle*



Fig. 8 - Mara Ruzza, *Bacino Mediterraneo#1*, semirefrattario slip casting e porcellana modellata a mano, ingobbi, pittura su plexiglas, 2019.

*d'Abruzzo* (2004-15), presentate a Keramikos 2020, nelle quali – come spiega l'artista in una recente intervista a Lorenzo Fiorucci<sup>14</sup> – la sintesi volumetrica del cubismo è coniugata con l'essenziale intensità figurale dell'arte cicladica e il colore conferisce all'oggetto plastico una capacità di intensificazione semantica che rimanda alle colorazioni di elementi architettonici e scultorei dell'arte greca antica. Sebbene pensate dall'artista nella scala dell'oggetto, piuttosto che in quella per lui più consueta dell'architettura, queste “cariatidi” ceramiche manifestano tuttavia nella loro fiera compostezza una chiara vocazione monumentale, espressione dell'intenzione di Summa di riconsegnare all'arte un ruolo primario nella costruzione dei luoghi dell'abitare e soprattutto di superare la dicotomia tra storia e contemporaneità, lasciando emergere gli echi di quell'antichità classica mediterranea che ha informato, con alterne vicende, la cultura artistica dell'occidente europeo.

Spiritualità, memoria, partecipazione, relazione sono in sintesi i principi guida che Muky, Pirozzi, Garesio e Summa hanno osservato nelle rispettive azioni creative attingendo alla complessità del tema Mediterraneo: come pescatori hanno calato la propria rete nel mare riportando a galla valore e nutrimento per le generazioni presenti e future. Accanto a loro, come a voler costruire un dialogo intergenerazionale sul tema, le testimonianze degli artisti: Rosana Antonelli, Luca Baldelli, Toni Bellucci, Andrea Caruso, Tonina Cecchetti, Eraldo Chiucchiù, Giorgio Crisafi, Sabino De Nichilo, Carla Francucci, Evandro Gabrieli, Massimo Luccioli, Mirna Manni, Massimo Melloni, Riccardo Monachesi, Sabine Pagliarulo, Angela Palmarelli, Marta Palmieri, Attilio Quintili, Mara Ruzza, Stefano Soddu, Alfonso Talotta, Antonio Taschini.

#### ENDNOTES

1 A. Camus, *L'uomo in rivolta*, in A. Camus, *Opere (Romanzi, racconti, saggi)*, a cura e con introduzione di R. Grenier, apparati di M. T. Giaveri e R. Grenier, Bompiani, 1988, p. 944.

2 *Ibidem*.

3 L. Fiorucci, Per Keramikos 2020: “Mediterraneo”, in Keramikos 2020: Mediterraneo, a cura di L. Fiorucci, Freemocco, 2019.

4 Muky fra astratto e verità, a cura di A. Pansera, Freemocco, 2016, p.n.n.

5 *Ibidem*.

6 E. Crispolti, Giuseppe Pirozzi. Rudera, sculture in terracotta 2007-2017, EditAlfa, 2017, p. 10.

7 R. Mele, Un interiore informale, testo critico per la mostra personale Il signore delle forme, Linee Contemporanee, Salerno, 2014.

8 Clara Garesio. Mirabilia e Naturalia, a cura di L. Hockemeyer, EditAlfa, 2019, pp. 4-6.

9 G. D'Ignazio, La Wunderkammer di Clara Garesio: “Mirabilia e Naturalia. Ceramiche e carte” alla Casina delle Civette a Roma, in <https://contemporaryitalianceramic.com/2019/05/21/la-wunderkammer-di-clara-garesio-mirabilia-e-naturalia-ceramiche-e-carte-alla-casina-delle-civette-a-roma/>

10 Clara Garesio. Fiorire è il fine, a cura di F. Bertoni, EditAlfa, 2016, p. 11.

11 A. Camus, Discorsi di Svevia, in A. Camus, *Opere*, cit., p. 1240.

12 G. Dorfles, Presentazione, in F. Summa, Town Art L'Arte della Città, Edizioni Gangemi, 2005.

13 E. Crispolti, in F. Summa, Town Art L'Arte della Città, cit.

14 L. Fiorucci, Incontrando Franco Summa, in «Contemporart», 2018, 96, p. 25.

