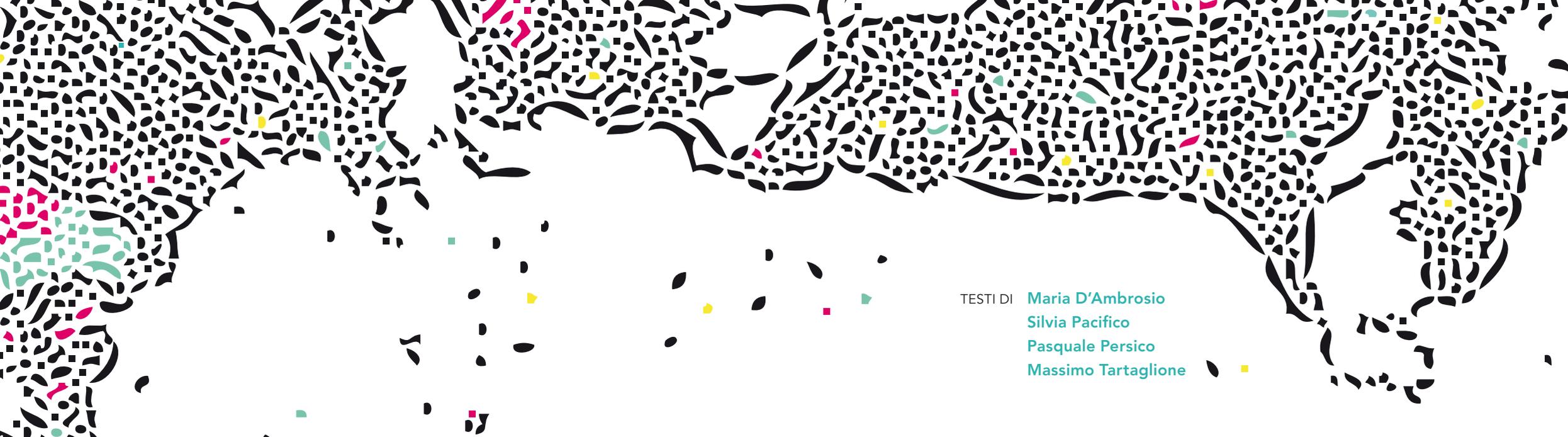


▪

approdi e naufragi

la costruzione dello sguardo per artisti
tra XX e XXI secolo

Maiori, Palazzo Mezzacapo
25 ottobre 2014
31 maggio 2015



TESTI DI **Maria D'Ambrosio**
Silvia Pacifico
Pasquale Persico
Massimo Tartaglione

catalogo

ordinamento scientifico
Marco Alfano

redazione editoriale
Mirella Tammelleo

fotografie
Carlo Ferrara
Gaetano Guida
Fabio Monetti
Michele Calocero
Nicola Guarini
Biagio Ippolito
Lorenzo Belotti
Stefania ed Enrica Marano
Archivio Marco Alfano, Salerno

immagine grafica
Motive
www.visografico.it

in copertina
elaborazione grafica da
Maelstom (Maiori 54), 2014
di Pasquale Napolitano
rendering: Hirotsugu Aisu

mostra

ordinamento
Marco Alfano
Raffaele D'Andria

coordinamento organizzativo
Eugenia Apicella

Si ringraziano gli artisti e quanti hanno contribuito con la loro disponibilità alla realizzazione delle mostra:
Carlo De Luca, Francesco Mele, Mino Sorvillo, Anna Federico e Salvatore Rullo, Andrea De Luca, Marco Cretella, Gianluca Miglino

Un sentito ringraziamento a:
Barbara Cussino Dirigente Settore Musei e Biblioteche della Provincia di Salerno
il personale del Settore Musei e Biblioteche della Provincia di Salerno
Il personale dell'Assessorato Cultura e Turismo del Comune di Maiori
Rosanna Romano e Lina Sabino Funzionari della Soprintendenza BSAE di Salerno e Avellino per il supporto istituzionale
Restauro e conservazione di opere d'arte
Marina Imparato di Salerno per aver garantito il trasporto delle opere

stampa
De Luca Industria Grafica e Cartaria

catalogo
Edizioni De Luca



© 2014 Comune di Maiori
© 2014 Edizioni De Luca, Salerno
De Luca Industria Grafica e Cartaria
Viale A. De Luca, 35
84131 Salerno
tel. 089.301333 fax 089.301784
info@delucacartaria.it
www.delucacartaria.it

ISBN 978-88-7482-086-3

approdie naufragi

la costruzione
dello sguardo
per artisti
tra XX e XXI
secolo

a cura di Marco Alfano e Raffaele D'Andria

Edizioni De Luca • Salerno

Giuseppe Canfora
Presidente della Provincia di Salerno

Nell'ormai consueto lavoro di valorizzazione del patrimonio dei Musei Provinciali, un ruolo fondamentale è rappresentato dall'invito, rivolto a storici dell'arte, artisti e critici, ad avvicinare il grande pubblico ai linguaggi del contemporaneo, attraverso il confronto con le prestigiose opere presenti nei siti museali dislocati sull'intero territorio provinciale. In questo tracciato s'inserisce l'attuale iniziativa, *Approdi e naufragi*, quale momento di riflessione orientato ad inserire gli artisti operanti nel corso del XX secolo sul territorio salernitano nell'ambito di una vicenda europea, che, a partire dal "periodo tedesco", passa attraverso i grandi ceramisti locali, confrontando ceramica e pittura, con lo sguardo rivolto ai pittori, definiti costaioli, fino ad arrivare agli artisti contemporanei.

Gli artisti coinvolti in mostra sono stati letti, come risulta dai testi critici in catalogo, secondo una distinzione metodologica dei *naufragi* e degli *approdi*. Una distinzione, questa, che potrà valere in termini istituzionali, poiché essa è da riferire ancor più all'apertura di rapporti collaborativi - *approdi*, per l'appunto - tra le diverse amministrazioni locali, tra cui, in modo particolare, quelle che rappresentano la Costiera Amalfitana e la sua storia. È una collaborazione che dovrà recuperare molte disattenzioni, che rappresentano veri e propri *naufragi* culturali nel rapporto con le caratteristiche proprie del territorio.



Mario Piscopo
Consigliere delegato alla Cultura
del Comune di Maiori

I Maioresi sono uomini di scoglio e affrontano le traversie della vita restando con i piedi a terra e con uno spirito forte che si è corroborato nel corso dei secoli con le tempeste a cui è esposta la gente di mare. L'alluvione del 25 ottobre 1954, che seguì quella del 24 ottobre 1910, li ha visti coraggiosi nell'affrontare le avversità, nell'onorare i morti, con la capacità di elaborare il lutto tramite il lavoro di ricostruzione, rafforzando lo spirito di solidarietà. Dopo i naufragi, gli approdi sono considerati baluardi dai superstiti. Quando questi valori sono profondamente radicati nella coscienza di una Comunità inevitabilmente trovano espressione nei campi più disparati e quindi, a maggior ragione, anche nella cultura e nell'arte. Le opere presenti alla mostra *Approdi e naufragi*, e in questo catalogo, esprimono bene il nostro animo, chiunque può coglierlo se riesce a contestualizzare lo spirito secolare che fece dei cittadini della Repubblica Amalfitana uomini veri e gente di ingegno.



Premessa

Marco Alfano · Raffaele D'Andria

Ad Ugo Marano (1943-2011)
maestro d'utopie

Non v'è dubbio che la Costa d'Amalfi, la complessa e stretta trama dell'immaginario che ne segna il profilo e lo ha reso tra i territori più fertili della mitologia moderna, sia stata fonte d'ispirazione, meta di viaggio, "luogo" magico dove la cultura artistica europea ha affinato le sue ragioni ed identità. È possibile dunque seguire lo sviluppo di questo immaginario disegnando una fenomenologia di "*approdi e naufragi*": di esperienze, di incontri, di scoperte, ma anche di segni, di colori, suggeriti da un territorio fertile di memorie immaginative, che dalle *faenzere* di Vietri sul Mare giunge alle assolate spiagge di Positano, dall'antico "approdo" di Maiori arriva alle ville di Ravello e, tramite il passo di Chiunzi, si spinge fino ai territori vesuviani.

Il tema centrale della mostra è la "formazione" (*Bildung*) dello "sguardo" degli artisti di fronte al "visibile", al sorprendente scenario della Costa, intendendo quest'ultimo quale intreccio inscindibile tra ambiente "naturale" e quello segnato dall'intervento umano; "spazio", per altro, non solo descritto, "narrato" nei suoi caratteri esteriori, ma pensato, o piuttosto "intuito" anche nella struttura interna, "invisibile". Il percorso si apre con le tracce "moderniste" che affiorano nella prima metà del XX secolo: dalle declinazioni postimpressioniste della pittura di Antonio Ferrigno e di Luigi Paolillo, alla "facile" rapidità coloristica di Luca Albino, ai paesaggi "verticali" di Manfredi Nicoletti e Guido Gambone, fino all'espressività arroventata di Giovanni Zagoruiko. Si è provato dunque a rileggere le vicende della ceramica del "periodo tedesco", riconsiderando il debito, nei confronti delle *faenzere* vietresi, di Richard Dölker e Irene Kowaliska, ma anche i successivi apporti di Guido Gambone, Salvatore e Giosué Procida, Giovannino Carrano.

Si è pensato di accrescere il campo d'indagine guardando alle tangenze con l'arte attuale, focalizzando l'attenzione sugli artisti operanti nel territorio salernitano negli ultimi quarant'anni: dalla multiforme esperienza creativa di Ugo Marano (su cui è tornato a scrivere in questo catalogo Pasquale Persico) - al quale non solo la mostra è dedicata, ma del cui spirito utopico-immaginario è profondamente intrisa - a quella dei *Vasai di Cetara*, dalla



“divina” vasaia Monica Amendola, scomparsa prima del suo Maestro, a Sergio Scognamiglio; dai ceramisti “storici” Enzo Caruso e Salvatore Autuori all’“artigiano-artista” Lucio Liguori, ai più giovani Federica D’Ambrosio e Pierfrancesco Solimene. La mostra ha voluto scorgere una continuità nelle ricerche “ambientali”, anche nelle opere recenti, in personalità appartenenti alla generazione che inizia negli anni Settanta, quali Antonio Davide e Giuseppe Rescigno, che proprio con Ugo Marano costituirono, su sollecitazione di Enrico Crispolti, il Gruppo Salerno 75: una delle formazioni artistiche italiane di maggior fortuna a livello europeo tra gli anni Settanta e Ottanta.

Non si è mancato di considerare, avvalendosi dell’attenta lettura di Massimo Tartaglione, quei territori di “transito” che dagli scoscesi margini dei Monti Lattari giungono ai paesi vesuviani, con un protagonista dell’arte italiana come Angelo Casciello, e con Raffaele Sicignano, anche quest’ultimo formatosi sulla traccia dell’*Officina di Scafati*. Il percorso espositivo si è rivolto quindi alle opere di artisti che svolgono un più ricco confronto tra diversificati versanti linguistici: dalla ricerca plastico-materica di Lucio Afeltra alla pittura “scarnificata” di Vincenzo Ruocco, dalle sperimentazioni grafiche di Francesca Poto all’essenzialità del segno di Bonaventura Giordano, fino ai progetti fotografici di Michele Calocero e Nicola Guarini.

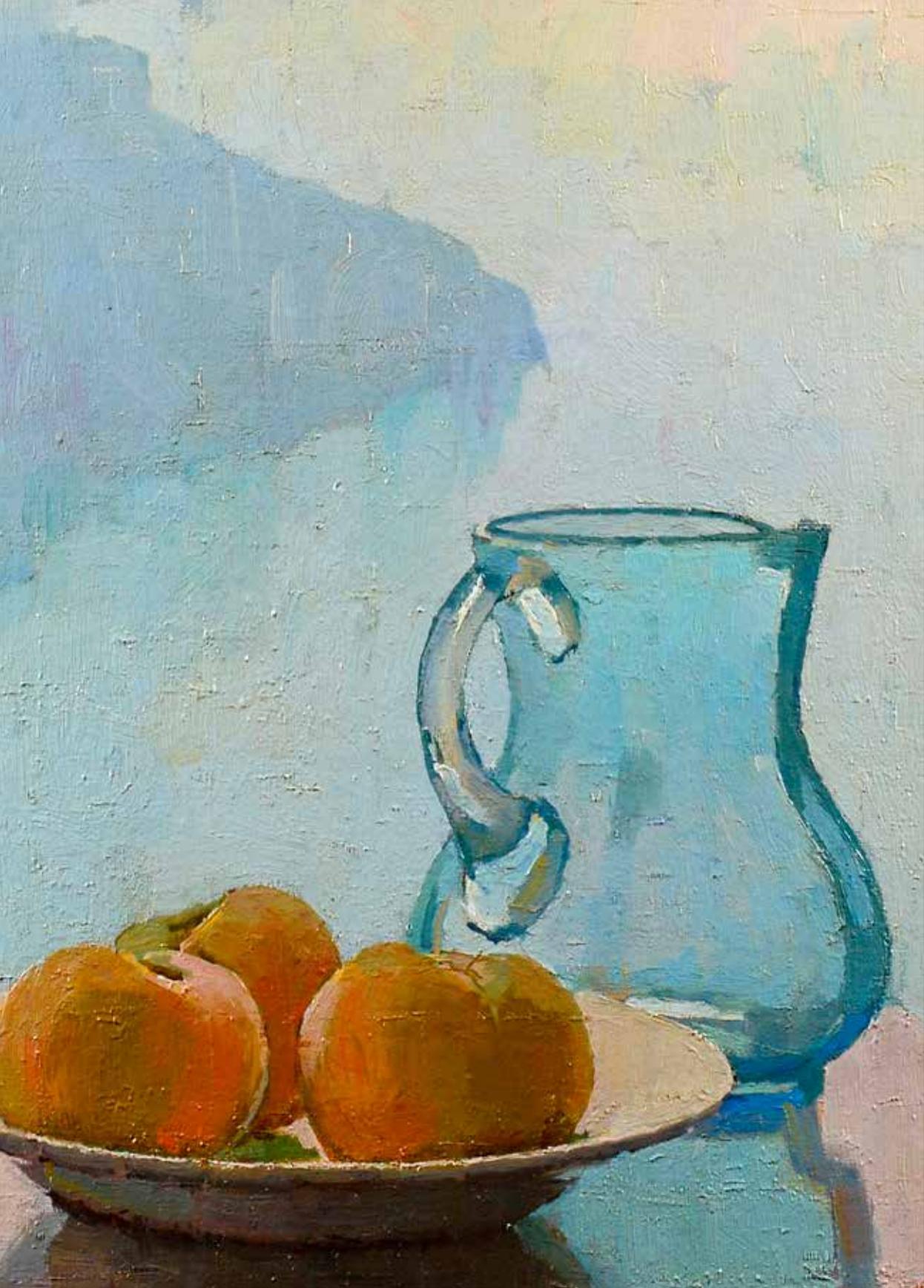
La coincidenza della mostra *Approdi e naufragi* con il 60° anniversario dell’alluvione del 1954 ha determinato le condizioni per un dialogo serrato che ha coinvolto l’Ente Comune di Maiori, quale committente, i curatori e gli artisti, in tre progetti *site-specific*, in vista di un’entusiasmante prospettiva, di grande significato e valore politico-culturale, di destinare il piano nobile di Palazzo Mezzacapo a sede di un Museo Regionale d’Arte Mediterranea: dalla “vela dipinta” distesa nel Salone degli Affreschi da Paolo Bini alla videoinstallazione, dal titolo *Mare nostrum*, di Pier Paolo Patti, fino all’ambiente multimediale *Maelstrom (Maiori 54)*, firmato da Pasquale Napolitano, e introdotto in catalogo da una riflessione socio-antropologica di Maria D’Ambrosio.

La mostra si chiude con alcuni “nuovi approdi” degli artisti stranieri che hanno scelto quale punto privilegiato d’osservazione questo lembo meridionale d’Europa: dalle ceramiche della finlandese Leena Lehto, e dell’iraniana Sharareh Shimi, alla ricerche socio-ambientali della brasiliana Livia Moura.



approdie naufragi





Il mistero del *visibile*. Elogio della marginalità

Marco Alfano

Se esiste (ancora) una "missione" della storia dell'arte, che rispecchi la funzione etica che dovrebbe avere ogni autentico lavoro di ricerca storiografica, volto a recuperare, è stato scritto, «il suo statuto di conoscenza critica, la sua altissima vocazione civile, la sua missione costituzionale»¹, ritengo che sia nello studio delle "zone" inesplorate della nostra disciplina, per negligenza, o peggio, a causa di autorevoli condanne. Si pensi alla "ingrata" sentenza che Roberto Longhi pronunciò sulla pittura italiana dell'Ottocento², "ramo secco" che non trovava nel suo giudizio neo-idealista «una ragione nella vita dell'arte». Il fondamento storico di questa posizione si ritroverà nel timore di una generazione, appena emancipata dagli ermetismi concessi dalle maglie larghe della cultura fascista, di essere "provinciale". Per questa "condanna" longhiana, il secondo dopoguerra ritenne l'Ottocento fuori della realtà storica, e guardò con sospetto anche alla figurazione degli anni Cinquanta, quale sintomo della marginalità italiana. La situazione oggi si potrebbe rovesciare, considerando "provinciale" l'ostracismo della cultura "dominante" che mostra d'ignorare le vicende dell'arte, anche attuale, non conformi alle "tendenze" del gusto (discutibile) di pochi mercanti e di pochissimi collezionisti³; vicende "marginali", non "allineate" a sviluppi ideologicamente oltre che criticamente orientati. Anche per intendere la "costruzione" dello sguardo, vale a dire quanto il "mistero" del visibile indirizzi la lettura del 'paesaggio', sarà necessaria una mentalità spregiudicata nel recupero delle pagine "cancellate" dalla critica dei nostri padri⁴.

Nel considerare, ad esempio, le opere dei "pittori di Maiori"⁵, come Luigi Paolillo (1864-1934) e Antonio Ferrigno (1863-1940), interessati a svolgere una ricerca ulteriore rispetto alla piana constatazione del "vero" che informava la generazione precedente. Riguardo alla visione prospettica, rispettata in sostanza dal realismo, la struttura dei loro dipinti segna l'affermarsi di un'osservazione occasionale. Si pensi alle vedute di Paolillo, come *Ravello. Chiesa di San Martino*, un acquarello su carta, datato 1905: nella scheggiatura della forma e nelle evidenti distorsioni spaziali, per cui Massimo Bignardi ipotizzava una



dependenza dal pittore polacco Edward Okuń (1872-1945), documentato in Costiera allo scadere degli anni Dieci del nuovo secolo ⁶, avevo già avanzato una possibile mediazione offerta dai paesaggi amalfitani, dipinti con una forma divisionista, sorretta da sottili striature di colore, da Edmond Aman-Jean (1858-1936), compagno di studi e sodale del giovane Seurat ⁷. Al centro del saggio citato, basato su poche tracce documentarie e sulla lettura iconologica delle opere superstiti, era un ritratto della moglie del pittore, Thadée, guarita dalla tubercolosi durante il soggiorno amalfitano ⁸.

Ad impianti d'ascendenza divisionista, che non giunge alla suddivisione in colori puri, guarda anche Antonio Ferrigno, del quale si conservano a Palazzo Mezzacapo, tre dipinti: *Giardino sotto la villa Barrizzo a Maiori*, databile 1916; *Scogliera nei pressi della Torre Normanna*, del 1933-35, e una tela ⁹, che si propone di identificare con quella dal titolo *L'ultimo bagno*, esposta alla *Mostra Salernitana della Tavoletta* del 1934.

Con Manfredi Nicoletti (1891-1978) siamo a considerare quei vènti "modernisti" che investirono anche la Costa d'Amalfi: è l'attestarsi di una nuova immagine "verticale" del paesaggio, aggiornata - oltre che sulle declinazioni napoletane di Novecento (Crisconio) - per le sollecitazioni di importanti artisti stranieri, come Maurits Cornelis Escher, non è estraneo alla scomposizione in zonature cromatiche d'ascendenza cézanniana che infonde un inquieto brulicare alle vedute di Cetara, alle feste e ai *notturni* di Nicoletti ¹⁰. In un dipinto, datato 1937, apparso di recente sul mercato, il mistero del "visibile" affina le possibilità della forma, precipitando lo sguardo oltre le velate trasparenze delle caraffe in primo piano, nella sgranata purezza dell'orizzonte, verso il familiare profilo di Capo d'Orso.

Non diversa si rivela la pittura di Luca Albino (1884-1952), se non ingannerà la "facile"



rapidità che rende gradevoli le sue inquadrature della Costa. Mentre appare inconsueto il tono calato, silente, di un *Notturmo* della spiaggia di Maiori, già in collezione Caruso, la sua capacità pittorica, giocata su sonori contrasti, si manifesta pienamente nella *Torre Normanna* dei Musei Provinciali. È uno "sguardo", quello di Luca Albino, che dai consueti impianti ottocenteschi, Migliaro ad esempio ¹¹, giunge nella seconda metà degli anni Venti, ad un'espansione della forma, ad una stesura nervosa, a brevi tòcchi, non lontana dai modi vigorosi di Alessio Issupoff (1889-1957), che soggiorna a Positano già nei primi anni Trenta ¹², ospite dell'ucraino Giovanni Zagoruiko (1896-1964). Di quest'ultimo, si presentano due splendidi inediti: una *Positano*, dalla stesura cromatica corposa, e l'*Autoritratto*, datato 1930, esposto alla *Mostra degli stranieri residenti in Italia* della XX Biennale di Venezia del '36; in questo dipinto, Zagoruiko nel fondo color cuoio e avana, nell'accendersi di bagliori sulla casacca da Oriente "bizantino", mostra ancora di riferirsi alla cultura figurativa delle Secessioni, mentre l'evocazione nietzschiana dell'ombra del viandante di Zarathustra («E in realtà, era tempo che io andassi; e l'ombra del viandante e il lunghissimo indugiare e l'ora più silenziosa, tutto mi diceva: "È tempo!"» ¹³), alluderà ai suoi pellegrinaggi e al destino d'uomo senza casa e senza patria.

Su d'un diverso registro si colloca la pittura di Guido Gambone (1909-1969), che corre parallela all'intenso lavoro di ceramista ¹⁴: in una sua veduta della Costa d'Amalfi, databile alla fine degli anni Quaranta, il suo racconto del "visibile", tramite impianti cézanniani, approda ad una coerente organizzazione dello spazio, alle ragioni costruttive che si pongono "oltre" l'apparenza fenomenica; scelta linguistica necessaria ad intendere la svolta astratta degli anni Cinquanta, quando Gambone giungerà, sulla metà del decennio, ad interessarsi alla grammatica di Klee, «al rigoroso ritorno ad un segno arcaico, [...] fortemente caricato di un valore magico-sacrale» ¹⁵.



Edmond Aman-Jean
Amalfi (Allegoria), [1895-1896]
olio su tela, cm 120,5x157
Parigi, Musée d'Orsay

Edmond Aman-Jean
Amalfi, [1895-1896]
olio su cartone, cm 33x41
Collezione privata

Antonio Ferrigno
Scogliera nei pressi
della Torre Normanna, [1933-35]
olio su tela, cm 48x69
Comune di Maiori

Antonio Ferrigno
Giardino, 1924
olio su tela, cm 40x50
Salerno, Pinacoteca Provinciale



¹ Montanari T., *A cosa serve Michelangelo?*, Einaudi, Torino 2011, p. III e ss.

² «Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento quasi s'inaugura con quel dipinto calcinoso ed ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s'intitola: *Bonjour, M. Courbet*, è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami: *Buona notte, Signor Fattorio*. (Longhi R., *Carlo Carrà* (1937), in *Id. Scritti sull'Otto e Novecento* (Opere Complete, IX), Sansoni, Firenze 1984, p.39).

³ Cfr. Fumaroli M., *Parigi-New York e ritorno*, Adelphi, Milano 2011.

⁴ È stato Carlo Del Bravo ad avviare la riscoperta dell'Ottocento, sin dagli anni Settanta, con studi pionieristici sul Purismo e sulla pittura accademica italiana e francese (cfr. Del Bravo C., *Equivoci*, in "Paragone", nr. 285, 1973, pp.107-115). Degli anni Ottanta è la svolta fondamentale, con l'allontanamento di Del Bravo dalla puro-visibilità longhiana e l'adozione di un metodo iconologico nello studio delle opere d'arte.

⁵ Cfr. Bignardi M., *I pittori di Maiori. Artisti della Costa d'Amalfi tra XIX e XX secolo*, Centro di Cultura e Storia Amalfitana, Amalfi 2005.

⁶ Cfr. Bignardi M., *I pittori di Maiori cit.*, pp. 115-122.

⁷ Alfano M., *Tra pittura e memorie letterarie. Sul soggiorno amalfitano di Edmond Aman-Jean*, in "Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana", nr. 38, dicembre 2009, pp. 131-157.

Luca Albino

Amalfi
olio su compensato, cm 30x44
Salerno, Collezione privata

⁸ L'opera, che ritengo un'allegoria amalfitana, già in collezione privata, è entrata nel 2009 al Musée d'Orsay di Parigi. Cfr. Saunier P., *Acquisitions*, in "48/14. La revue du Musée d'Orsay", nr. 28, primavera 2009.

⁹ Cfr. Bignardi M. (a cura di), *Antonio Ferrigno. Colori e segni di terre esotiche*, catalogo della mostra (Salerno, Palazzo Sant'Agostino, 11 dicembre 1999-9 gennaio 2000), Edizioni De Luca, Salerno 1999, ill. a p. 97. Un'altra versione, di maggiori dimensioni, si trova in collezione Sorvillo.

¹⁰ Per tutti questi argomenti, cfr. Bignardi M., *Altri viaggi a Sud. Artisti sulle divine costiere*, Edizioni 10/17, Salerno 2002; su cui l'autore è tornato di recente in *id.* (a cura di), *Metamorfosi del segno. Omaggio a Peter Willburger*, catalogo della mostra (Raito di Vietri sul Mare, Villa Guariglia, 19 settembre-19 ottobre 2014), Edizioni Fusco, Salerno 2014.

¹¹ Cfr. Bignardi M. *I pittori di Maiori cit.*, pp. 165-170.

¹² Bignardi M., (a cura di), *Metamorfosi del segno cit.*, p. 19.

¹³ Nietzsche F., *Così parlò Zarathustra* (1883-85), trad. ital. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1995, p. 229 ss.

¹⁴ Cfr. Bignardi M. (a cura di), *Guido Gambone. Dipinti e ceramiche 1930-1969*, catalogo della mostra (Salerno, Palazzo Sant'Agostino, 20 dicembre 2003-31 gennaio 2004), Edizioni De Luca, Salerno 2003.

¹⁵ Bignardi M., *Guido Gambone. Disegni 1945-1969*, catalogo della mostra (Baronissi, Fondo Regionale d'Arte Contemporanea, 16 dicembre 2006-4 febbraio 2007), Plectica, Salerno 2006, p. 9.



Luigi Paolillo (1864-1934)

Ravello. Chiesa di San Martino, 1905
acquarello su carta, mm 245x150
Salerno, Pinacoteca Provinciale



Antonio Ferrigno (1863-1940)
 Giardino sotto la villa Barrizzo a Maiori, [1916]
 olio su tela, cm 49x73,5
 Comune di Maiori



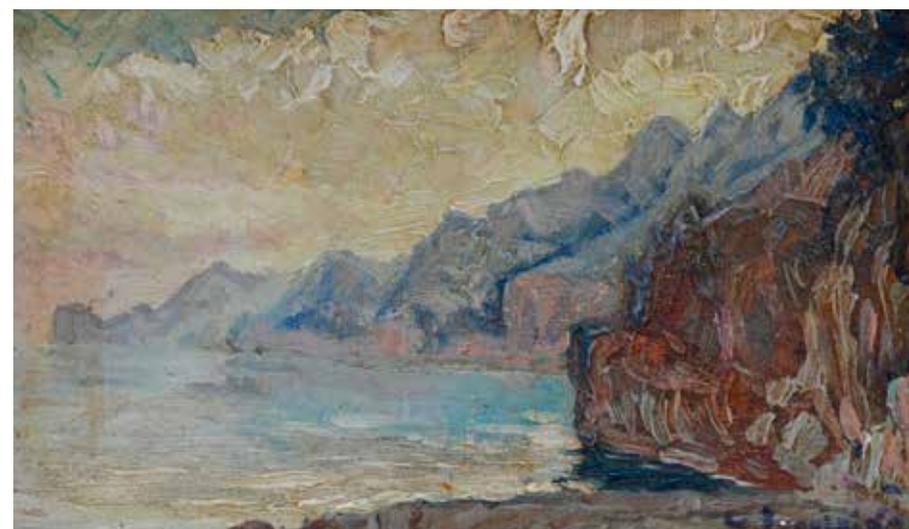
Antonio Ferrigno (1863-1940)
 L'ultimo bagno, [1935]
 olio su tela, cm 37x67,5
 Comune di Maiori



Luca Albino (1884-1952)
 Maiori. Torre Normanna, [1930]
 olio su tavola, cm 24x35
 Salerno, Pinacoteca Provinciale



Luca Albino (1884-1952)
 La spiaggia di Maiori. Notturmo, [1925-27]
 olio su tavola, cm 19,3x25,5
 Salerno, Collezione privata



Giovanni Zagoruiko (1896-1964)
 Positano, [1929]
 olio su tavola, cm 10x17
 Salerno, Collezione privata



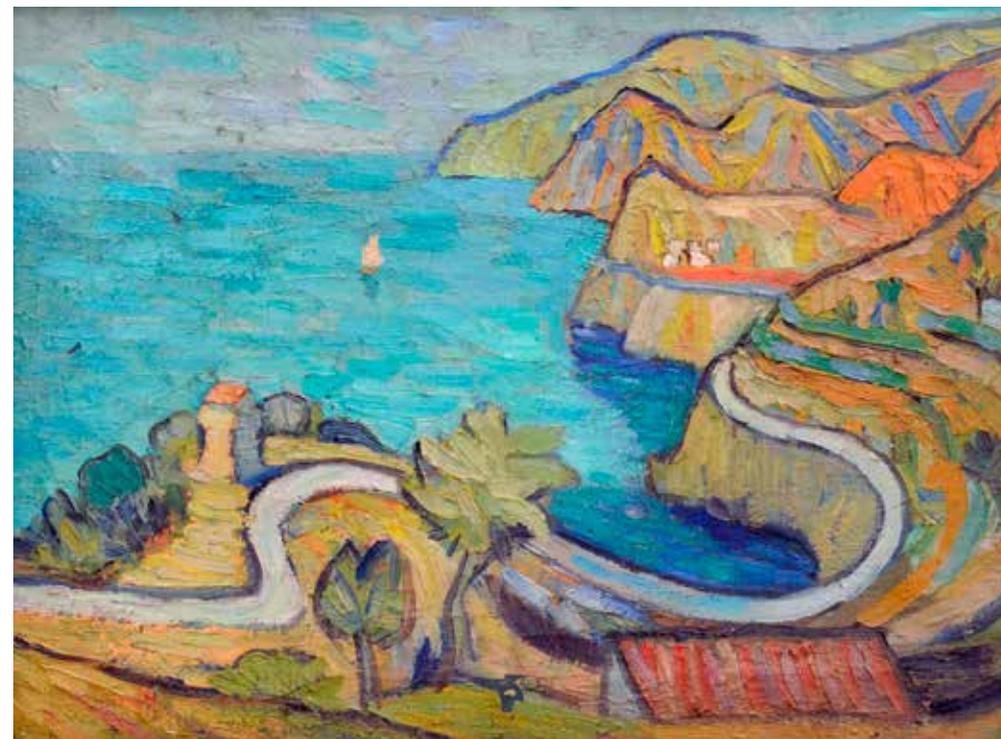
Giovanni Zagoruiko (1896-1964)
 Autoritratto, 1930
 olio su cartone pressato, cm 68,5x63
 esp. Biennale di Venezia, 1936
 Salerno, Collezione privata



Manfredi Nicoletti (1891-1978)
 Cetara, [1940-45]
 olio su tela, cm 60x80
 Salerno, Pinacoteca Provinciale



Manfredi Nicoletti (1891-1978)
 Capo d'Orso da Ravello, 1937
 olio su tela, cm 44,8x50,8
 Salerno, Collezione privata



Guido Gambone (1909-1969)
 Paesaggio costiero, [1946]
 olio su tela, cm 45x60
 Salerno, Pinacoteca Provinciale



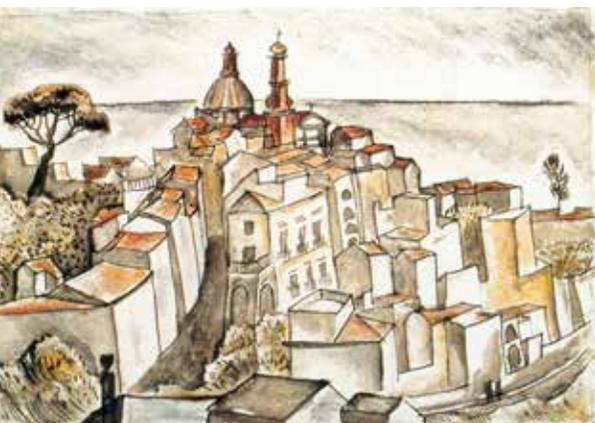
Al di là dell'immagine. Dalla Wanderung al 'Pesce povero'

Raffaele D'Andria

Anche in ceramica, come altrove, a volte la 'riflessione' attraversa l'immagine, va al di là da essa e la svincola verso percorsi di risignificazione. Di conseguenza, non pochi e vari sono gli esempi che si potrebbero richiamare nel rilevamento di tali percorsi. Volendoli, però, limitare all'ambito delle 'storie' locali, tra i più interessanti vi sono quelli rappresentati dalle personalità di Richard Dölker (1896-1955) e di Irene Kowaliska (1905-1991). Principali protagonisti di quel periodo cosiddetto 'tedesco', il Dölker e la Kowaliska - com'è ormai noto - determinarono un decisivo rinnovamento, sia iconografico sia operativo, della tradizione ceramica vietrese ¹, «facendola rivivere attraverso una mediazione dei suoi stessi valori» ². Essi, tuttavia, connotarono tale rinnovamento - che si compì, all'incirca, tra il 1923, anno dell'arrivo a Vietri sul Mare di Dölker, e la metà degli anni Quaranta, dopo il trasferimento della Kowaliska a Positano - con due divergenti posizioni linguistiche, sebbene derivanti da una medesima condivisione degli *-ismi* figurativi contemporanei. Ovviamente, il rinnovamento di cui si parla ebbe anche altri protagonisti, i quali, se per un verso interagirono con le maestranze locali ³, traducendo gli insegnamenti ricevuti presso le diverse *Kunstgewerbeschulen* (Scuole di arte applicata) austriache e tedesche ⁴, per un altro fecero di Vietri sul Mare un importante centro di richiamo e di flusso per le relazioni dell'*intelligenza* internazionale ⁵.

Più «interessato alle arti e tradizioni popolari, che non ai grossi capolavori dell'arte italiana» ⁶, carico di tutte le suggestioni che avevano alimentato la cultura nordica nel rapporto con il Sud, dalla solarità dei luoghi ai miti della Classicità magno-greca e a quelli del Medioevo, Dölker era dotato della capacità di narrarle con un'ampia versatilità di soluzioni, che si estendevano dalla pittura alla ceramica, al batik; nello stesso tempo, possedeva una particolare 'appercezione' nell'esperienza di contatto con i luoghi. Utilizzato da Federico Zeri come termine metodologico per delineare la storia visiva dell'Italia ⁷, nel caso di Dölker la 'appercezione' era fortemente orientata da larghi motivi etnografici: gli stessi, dopotutto, che erano propri della *Bildungsreise* (viaggio di formazione) anche nelle sue ultime versioni.

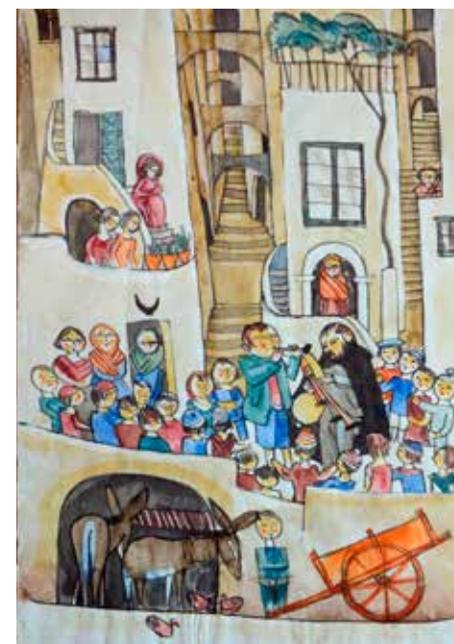
In particolare, essa avveniva come *Wanderung*, cioè come 'escursione' e come instancabile 'attraversamento' dei territori nei loro più suggestivi versanti, continua registrazione delle pieghe dei paesaggi, in una *co-naissance* unitaria di uomini e cose⁸. Con «lo zaino sulle spalle, i piedi calzati da sandali o spesso anche nudi – dice Marianne Amos, ricordandone le peregrinazioni -, aveva vagato da nord a sud per tutta la penisola, chiedendo ospitalità ai conventi di frati ai quali, per ricompensa, dipingeva e restaurava gli affreschi del chiostro o della cappella»⁹. Tradotta in numerosissimi appunti e *Zeichnungen*, la *Wanderung* di Dölker affidava la propria tensione conoscitiva - che condividerà, in più occasioni, con Georg Trump, suo compagno di studi alla *Kunstgewerbeschule* di Stoccarda - a un segno nitido quanto rapido, tale da cogliere la realtà prevalentemente come 'paesaggio'. Del 'paesaggio', infatti, restituirà, attraverso «uno sguardo da lontano»,¹⁰ immagini di sintesi per tratti strutturali, per punti visivi focalizzanti, sempre organizzati sull'evidenza del 'dettaglio', intendendo con esso, non solo uno "studium" di micro o macro-figurazione (per usare un termine di analisi iconografica introdotto da Roland Barthes), ma soprattutto un elemento che dimensiona la sintassi dell'impianto compositivo. Ed è proprio sul 'dettaglio' così inteso che maggiormente s'incentra la cifra linguistica di Dölker, significando questa sia l'omogeneità tra le parti e l'insieme dell'immagine, sia una sostanziale equivalenza tra le cose e le persone, quasi per affermare un principio di reversibilità dei ruoli segnici. Si vedano, quindi, i disegni, a partire da *La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare*, datato 1928, dove il luogo è osservato lungo una prospettiva sgangherata, costruita sull'incastro serrato dei volumi edilizi, culminanti nella cupola e nel campanile quali 'dettagli' strutturali dell'insieme. Non diverso è l'acquarello *La baia di Erchie* risolto con linee marcate, di sapore espressionista, con l'insenatura chiusa da case e da rocce terminanti sul contraltare della torre. Non sempre, però, la *Wanderung* di Dölker si affida allo stesso segno di 'dettaglio'. A volte, quasi come un preannuncio della sua declinazione ceramica, questo si frena e si



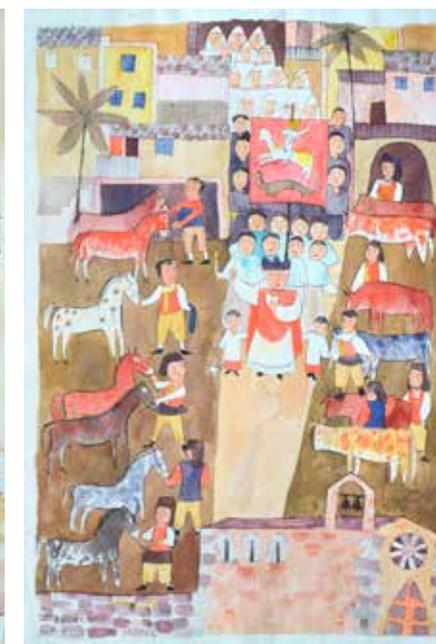
Richard Dölker
La chiesa di San Giovanni a Vietri sul Mare, 1928
 acquarello e inchiostro di China su carta
 mm 250x355
 Salerno, Pinacoteca Provinciale



Richard Dölker
La baia di Erchie, 1923
 inchiostro di China e pastelli colorati su carta
 mm 275x360
 Salerno, Pinacoteca Provinciale



Richard Dölker
Gli zampognari, 1924
 acquarello e inchiostro di China su carta
 mm 285x195
 Nocera Superiore, Museo RAAP Villa De Ruggiero



Richard Dölker
Processione a Milis, 1924
 acquarello e inchiostro di China su carta
 mm 310x210
 Nocera Superiore, Museo RAAP Villa De Ruggiero

distende sul piano descrittivo. Subordinando a sé una gerarchia di frontalità, a volte esalta le relazioni d'impaginazione tra l'insieme e il particolare, tra un particolare e un altro; anzi, in alcuni casi, sembra che sia il particolare a consegnare l'insieme e a connotarlo come luogo. È quanto avviene con *Gli zampognari*: una scena popolare riferibile ad un viaggio dell'artista in Sardegna¹¹, dove questi compaiono come centripeti a un gruppo di persone, tra cui molti bambini. Reso con tratti elementari, volutamente ingenui ma precisi, la scena presenta sullo sfondo alcune facciate di povere case, un albero e una lunga rampa di scale, tipica dei paesi mediterranei; come basamento, poi, ha due asinelli e un carretto. È quanto ritroviamo anche nell'acquarello *Processione a Milis*, un sezionamento narrativo dell'evento popolare, assistito da tutti gli elementi che lo contraddistinguono: dal luogo, indicato dalle facciate di case e dalla chiesa quale finale convergenza dell'evento stesso, dalla sequenza serrata dei religiosi, preceduti dal prete benediciente; dalla gente che assiste trattenendo i cavalli e i buoi. Al centro, lo stendardo-dettaglio, con un sommario san Giorgio con drago, è di colore rosso, tale da condizionare la raffinata gradualità cromatica dell'intera scena. Queste opere appartengono a quelle che, in varia misura, informano l'attività ceramica di Dölker, sulla quale il principio del 'dettaglio' assume un ruolo sintattico più marcato, determinando, con la leggibilità dell'immagine, anche l'attraversamento della sua iconografia, sia essa mitologica, religiosa o popolare. Ciò è evidente, tra le poche opere rimaste

di Dölker, nel pannello dedicato al *Profeta Jonas*, il quale descrive, su un fondo scuro, le vicende dei primi capitoli dell'omonimo libro: la fuga del "figlio di Amittai" a Tarsis con una nave, che è investita da un temporale; la sua caduta a mare e l'inghiottimento da parte di un "grande pesce". L'impianto ruota su un evidente schema di simmetria, ottenuto traslando, rispetto all'asse verticale della scena, la parte destra sulla sinistra: la vistosa curvatura della nave in quella equivalente della coda del pesce; il gesto di chi è rimasto sulla nave in tempesta in quello della scomparsa di Jonas. Non meno interessante è il pannello, sempre su un fondo scuro, *Donne alla fontana*, con quattro donne, l'una inversa all'altra, che riempiono e trasportano brocche d'acqua, dove l'inserimento di rami-'dettaglio' negli intervalli tra le figure è una sorta di registro che sottolinea la centralità di queste nello spazio, alludendo, al contempo, ad una cornice simbolica di natura vegetale. A tale proposito, non si può trascurare il riferimento alle ceramiche ottenute con il rilievo plastico degli elementi decorativi. Introdotta da Elsie Schwarz, moglie di Dölker, tale tipologia si definisce nell'applicazione di figure di varia natura, per cui «asinelli, pesci, uccelli, frutta si rincorrono lungo i corpi ed i bordi caricando[la] di maggiore valenza estetica [...] In alcuni casi - osserva Giorgio Napolitano - le applicazioni in rilievo assumono valenza maggiore, diventano esse stesse l'impianto decorativo; organizzate in spazi definiti esprimono il motivo narrativo con connotazione di originalità e metamorfosi ceramica risultandone l'elemento principale»¹². Si passa, quindi, da vasi, brocche, anfore, nei quali l'elemento a rilievo svolge la funzione di semplice scansione del corpo plastico, magari su un ordine di campiture a più livelli, ad altre opere - la cui impostazione è certamente da ascrivere a Dölker - dove tale funzione è più diffusa e avvolgente nella sua finalità decorativa. È il caso di un vaso, in collezione Sorvillo, il cui impaginato decorativo, marcato sul bordo superiore da una larga fascia di verde ramina, è rappresentato da racemi e da fiori in rilievo plastico, sormontati da uccelli



Richard Dölker
Donne alla fontana, [1925-30]
 pannello, maiolica policroma
 cm 25x50
 Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica

di colore nero quali 'dettagli' di un'innovativa scansione sintattica, tra un'equilibrata corrispondenza di vuoti e di pieni.

Formatasi alla *Kunstgewerbeschule* di Vienna nel 1927, dopo un periodo di lavoro a Berlino, dove era stata in contatto con Emmy Hennings e Hugo Ball, tra i fondatori del gruppo dadaista, Irene Kowaliska si stabilisce nel "magico Golfo lunato" di Vietri sul Mare nel 1931, su suggerimento di Barbara Margarete Thewalt Hannasch, la 'signora Margherita'. Fin dall'inizio, la sua sensibilità romantica, originata sui valori di una cultura mitteleuropea venata di riverberi bizantini, interiorizzerà i rituali di semplicità della vita locale. Questa - ricorderà alcuni anni dopo, non senza nostalgia - «soprattutto nella bella stagione era facile ed allegra; il pesce, il pane, la frutta costavano pochissimo. Nelle ore libere il mare così vicino invitava al bagno, con le barche si poteva andare facilmente alle spiaggette vicine, si viveva fra amici italiani e stranieri»¹³. Il suo sguardo s'immergerà nella luce del mare e nella semplicità delle cose; amerà la penombra delle faenze e «l'odore umido della creta»¹⁴; penetrerà nei gesti della gente, nelle loro povere abitudini e superstizioni; la fantasia ne utilizzerà le materie, le forme, i colori, che erano quelli essenziali e propri della tradizione: il manganese, il verde rame, il giallo antimonio, il cobalto e pochi altri. Forme e colori rifletteranno le «scene della vita primitiva del meridione [...] le barche, i pescatori, i pesci, i venditori con il cesto sulla testa, le donne con le brocche e con il bambino al petto, gli innamorati, le Marinelle, le feste con le processioni, i musicanti, il mare, la luna ed il sole e tanti asinelli»¹⁵. Da queste scene di vita deriveranno oggetti d'uso comune, come vasi, brocche, piatti, stoffe, ricami, nei quali compariranno, con una schematizzazione quasi archetipica e composte in senso paratattico, le semplici figure del luogo: interne o esterne a casette cupolate e scalettate, donne, uomini, bambini, asinelli, caprette e uccelli sono slegati e come "campati in aria", in una sorta di 'alfabeto' o di spazio repertoriale. In alcuni piatti, bordati da una fascia verde rame, l'immagine racconta - quasi sempre sull'indicazione di un nome proprio: *Carmine*, *Maria*, *Anna*, o con la didascalia di un oggetto, come un pesce, un fiore, un cesto di frutta, un asinello - "il mistero semplice" tra una madre-Madonna e il suo bambino, entrambi dotati di occhi dilatati¹⁶ ed entrambi in una postura a cuore, allusiva alla "cavità della vagina", ha scritto qualcuno¹⁷; altrove, invece, le immagini raccontano il mistero di una donna e di un uomo uniti dalla parola *amore*, la solitudine di un pastore con la sua capretta; altrove, ancora, una compenetrazione tra le figure e le case, in un segmento di paesaggio tipizzato. Sono queste, come le altre, immagini di grande efficacia; e lo sono per la leggerezza che esprimono, che è insieme simbolica e linguistica, essendo affidata a un segno nitido e luminoso: depositato su un fondo astrante bianco-neutro, silenzioso e di valore atemporale, entrambi attraversati da un sottile respiro di visionarietà, ritagliati da una sognante affabulazione. Per questa loro caratteristica, le ceramiche di Irene Kowaliska ebbero - e continuano ad avere¹⁸ - una notevole influenza nella definizione del cosiddetto "stile vietrese", nonostante una certa vena di progressiva volgarizzazione imitativa¹⁹.



Rilevante fu, però, l'influenza - meglio sarebbe dire il 'dialogo' - che le ceramiche della Kowaliska ebbero su Guido Gambone (1909-1969) ²⁰. Benché si considerasse prima di tutto pittore, Gambone è stato uno dei maggiori ceramisti italiani, la cui presenza a Vietri sul Mare risale al 1928, mentre l'incontro con la Kowaliska, che lavorava presso la Ceramica Pinto, è del '34 ²¹. Il 'dialogo' con la Kowaliska portò Gambone - già impegnato, come pittore presso la faenzera di Francesco Avallone, nella rielaborazione dei nuovi temi figurativi - a penetrarne il "paesaggio", ad attraversarne le figure e ad acquisirlo radicalmente nei suoi valori poetici. Ne conseguì un immaginario di segno più aggressivo, associato a scelte cromatiche vigorose e a più articolate risoluzioni compositive, smosse dalla condizione archetipica. Ma soprattutto, il "dialogo" fu spostato da Gambone - in coerenza con la sua attitudine - su procedure di sperimentazione linguistica, all'interno delle quali il segno assumeva un diverso ruolo espressivo, reagendo alla materia-smalto e alla materia-colore ²². A esemplificazione di ciò, può essere indicato un piatto avente al centro un cavallino con rametti stilizzati, risalente agli ultimi anni Trenta. Pregevole è la qualità della figura, ottenuta con pochi accenni identificativi e delicatamente ritagliata su un fondo verde ramina, sbiadito e spugnato: il tutto scandito, lungo il contorno del piatto, da una fascia di piccoli triangoli. Di diversa natura è, invece, la sperimentazione, non distante dai raffinati grafismi matissiani, di un piatto di colore grigio, avente all'interno un quadrato bianco nel quale si focalizza un profilo stilizzato con un grande occhio; contiguo a quest'ultimo c'è un piatto rettangolare, databile al 1948-49, in collezione Sorvillo, con due pesci, l'uno inverso all'altro, le cui immagini prive di contorno, ma con dettagli essenziali, emergono da un fondo azzurro intenso, disomogeneo e poroso. A fronte di questi esempi, però, la sperimentazione perseguita da Gambone - che è il 'corpo' di un'ansiosa ricerca di identità, con riferimenti culturali sempre più estesi - tocca anche percorsi di maggiore spinta. In questa fase dell'attività di Gambone, queste opere attestano il compiuto distacco dai moduli figurativi 'tedeschi', maturato nel corso degli anni Quaranta. Ed è evidente, in particolare, come Gambone utilizzi la 'citazione' del linearismo e della policromia di Dölker e della Kowaliska, nonché il proposito di svuotarle la funzione tematica, di attraversarle e superar-

le in una più avanzata visione culturale, per attestare un radicale ripensamento dell'iconografia quale strumento narrativo della forma. Questo distacco caratterizza una piastrella policroma - riferibile alla metà degli anni Cinquanta - con una figura femminile seduta e una veduta notturna del mare, con i pesci e la luna, che è un elemento proprio della poetica di Irene Kowaliska. In questo caso, la sperimentazione materico-cromatica dell'invetriatura cristallina sfrangia il segno che quasi si perde nella materia cromatica, con un effetto di surrealtà scandito dai due o tre piani in cui sono inseriti gli elementi dell'immagine. Complessa, ricca di rimandi, la creatività sperimentale di Guido Gambone ha avuto percorsi diversi, alcuni dei quali, negli anni Sessanta, non senza intersezioni e ritorni, portarono al quasi definitivo azzeramento dei motivi figurativi, per dispiegare «l'energia interna dei segni» in quanto tali. Più precisamente, si può affermare che i motivi figurativi furono assorbiti in campiture materico-cromatiche progressivamente sempre più astratte, secondo una «ricerca indipendente da ogni pregiudiziale di contenuto, la quale - sottolinea Giulio Carlo Argan a proposito di Paul Klee, artista di fondamentale riferimento per Gambone - non può essere che un'interpretazione a posteriori dell'immagine; e ciascuno potrà dare la propria, che tuttavia insisterà sempre sul piano dei valori designati dall'immagine» ²³. Di conseguenza, alla ricerca astrattiva di Gambone corrispose l'identificazione con tipologie plastiche coerenti, la cui grana assumeva un valore formalizzante e linguisticamente avanzato. Le tipologie sono della serie dei grès realizzati negli anni Sessanta: quelle a corpo quadrangolare, che si potrebbero definire "morandiane", essendo influenzate, senza dubbio alcuno, dalla pittura di Giorgio Morandi. In questi oggetti - si diceva, a conclusione di una precedente riflessione - prevale ormai, «una fase unica di determinazione del livello tipologico e di quello decorativo, che è tale in ragione di una sintesi ultima, ritrovata ancora una volta da Gambone nell'esplicazione della materia stessa, delle sue infinite potenzialità, della sua

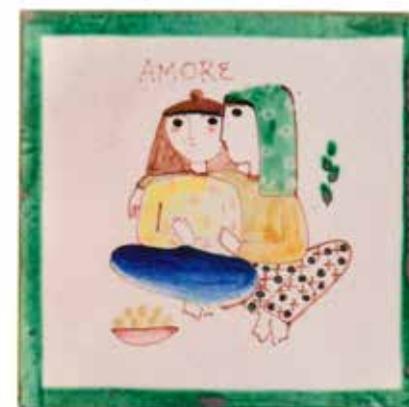


Guido Gambone

Cavallino, 1937
piatto, maiolica policroma
Ø cm 27,5
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica

Guido Gambone

Profilo, 1955 c.
piatto, maiolica policroma
Ø cm 27,5
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Irene Kowaliska

Amore, 1935 c.
terracotta ingobbiata e smaltata
cm 20x20
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Guido Gambone

Figura femminile, [1955-60]
piastra, maiolica policroma
cm 20x20
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica

più alta intelligenza»²⁴. Nel presente, al di là dell'immagine c'è il "dopo Vietri", così definito da Monica Hannasch, figlia di Margarete, in una riflessione sulla propria identità, sentita e considerata come uno degli anelli che legano al 'prima'²⁵. Il "dopo Vietri", però, genera anche l'*artista radical/concettuale/utopico*, che è l'auto-nominazione di Ugo Marano (1943-2011) e del proprio percorso artistico, discontinuo, eccentrico, ma non solo. Un'auto-nominazione, quella di Marano, che è sottilmente e complessivamente ironica, come dimostra la sua 'riflessione' su Irene Kowaliska: il *Fattore K*, che «*dipingeva sempre Madonne / sotto forma di Irene sola / e sola non era*»²⁶. Con il mare negli occhi, con pochi gesti, ampi e solari, Marano riconduceva le cose al di là delle periodizzazioni, le commisurava ad un orizzonte di elevata tensione utopica; ne celebrava poi la spazialità con 'vasi maestosi' e con 'piatti omerici', metafore di valori fondativi. Il 'piatto omerico' era soprattutto «un archetipo o - per dirla con Elémire Zolla - una forma formante: "la formatività intrinseca che in un oggetto si manifesta"; che si coglie per intuizione, si impone, si accende e si rivela»²⁷. E ben sapeva l'artista quale fosse il valore attribuito dagli antichi alla circolarità del piatto. Per essi, infatti, «rappresentava la forma perfetta, tale perché non ha né 'inizio né fine, né direzione né orientamento' [...], ed era il simbolo del cielo e di tutto ciò che è spirituale»²⁸. Ben sapeva, poi, come attivare il principio della "forma formante". Bastava un gesto per interrogarne la natura linguistica, un segno per cogliere la proprietà semantica del *kyklòs*, che è la rappresentazione di un tempo non lineare, di uno scorrimento che eternamente ripristina se stesso. E forse quello dell'interrogazione fu il motivo che portò Marano - in un momento di crisi qualitativa della produzione vietrese - a concepire,



Vasai di Cetara
Cetara, chiesa della Madonna di Pompei
luglio 1993



nel 1971, l'idea del *Museo Vivo*: un progetto per intercettare, in una condizione di estemporaneità manuale, il pensiero "ceramicante" di intellettuali ed artisti di varia provenienza, evitando il confronto con il 'Museo' quale deposito di "storie", quale materia del loro disfarsi. A questa tipologia di museo, Marano contrapponeva quello «della fabbrica- bottega, laboratorio del pensiero», fucina di ricerca e di sperimentazione, svelamento di un immaginario altro²⁹. Dopo aver sospeso il progetto nel 1976, a distanza di quasi venti anni, Marano ne recuperò la traccia culturale per favorire la formazione di un gruppo di giovani artisti e, con essi di un diverso "ceramicare". I *Vasai di Cetara* - questo è il nome del gruppo - sono diventati così i protagonisti di un dialogo rivolto a ritrovare le radici del paesaggio ceramico vietrese, attraversandone, con un *Wanderung* di diversa natura, la protostoria, tra luci e ombre, tra personaggi e cose. È un dialogo, per così dire, d'inizio pagina o di "grado zero", che si compie «con gli elementi primordiali, la terra, il fuoco, l'acqua, per assurgere al mondo delle forme, alla vita stessa». Il loro è un "ceramicare" indirizzato - come scrive Ada Patrizia Fiorillo - «verso la sapienza di una tradizione, mettendo in gioco la paziente abilità delle mani, il calore di un pensiero, la passione della creatività, le emozioni della scoperta [...], la semplicità di un gesto»³⁰. Il risultato - che accomuna anche altri personaggi - non poteva che ritrovarsi su un differenziale inventivo oscillante tra l'innovazione e la tradizione, identificando quest'ultima soprattutto con il "periodo tedesco" e con le sue estensioni storiche³¹. Un esempio di quanto appena detto è certamente il *Pesce povero* di Lucio Liguori (1958), "artigiano-artista" esterno al gruppo dei *Vasai di Cetara*.

Lucio Liguori
Piatto povero, 2014
raku, Ø cm 25

Ottenuto sul gesto semplice di piegatura di un piatto, in proporzione alla dimensione dello stesso, o come un iperrealistico piatto con alici, il *Pesce povero* è una pregnante versione simbolica della tradizione ceramica vietrese: il “dopo” che ritrova la risignificazione nel “prima”. Il “pesce”, infatti, era ben presente nell’immaginario degli ‘artisti-artigiani’ tedeschi, che lo avevano derivato dai motivi locali; era la sigla di Richard Dölker, così come l’uccellino era della Kowalska ³²: ne rappresenta il “periodo”, il “paesaggio”, la cultura.

¹ Sulla tradizione vietrese, cfr. Iannelli M.A., *La produzione ceramica vietrese nella seconda metà dell'800*, Edizioni Alfonso Tafuri, Salerno 1987; Iannelli M.A., Tesaurò A., Milano S., *La faenza nelle terme romane a Vietri: il ritrovamento alla Bagnara e la produzione ceramica vietrese del sec. XIX*, Edizioni Menabò, Salerno 1994; Irace F. (a cura di), *Alfabeto ceramico*, Fondazione Salernitana Sichelgaita, Salerno 2003.

² Cefariello Grosso G., *La produzione vietrese nel rinnovamento della ceramica italiana fra le due guerre*, in Romito M. (a cura di), *Il museo della ceramica. Raito di Vietri sul Mare*, Edizioni 10/17, Salerno 1994, p. 88.

³ Anoveravano queste i nomi di Guido Gambone, di Giovannino Carrano, di Giosuè e Salvatore Procida, nonché dei faentini Dario Poppi e Luigi de Lerma.

⁴ Cfr. Richter D., *Artisti tedeschi a Vietri*, in Romito M. (a cura di), *La ceramica vietrese nel “periodo tedesco”*, atti del seminario internazionale (Raito di Vietri sul Mare, Villa Guariglia, 24-26 novembre 1996), Edizioni 10/17, Salerno 1999, pp. 29-33. Cfr. anche Napolitano G., *Il viaggio al Sud della ceramica. Vietri, un crocevia di culture*, Quaderni della Ceramica 3, Provincia di Salerno, Centro Studi Salernitani “Raffaele Guariglia”, Salerno 2006.

⁵ Una precisa descrizione della presenza straniera a Vietri è stata fornita da Sara Currier, la quale, in rapporto al ruolo di Richard Dölker, ha pure osservato che la «comunità di stranieri, amici e studenti (ai quali si aggiungono alternandosi, per periodi più o meno lunghi, tanti altri collaboratori), influenzerà notevolmente e durevolmente lo stile, la forma e i decori della tradizione ceramica vietrese, contribuendo in modo determinante alla sua affermazione in campo europeo», cfr. Currier S., *Passaggio mediterraneo*, in Amos P., Doelker S. (a cura di), *Riccardo Doelker. Soggiorno italiano/Aufenthalt in Italien*, catalogo della mostra (Vietri sul Mare, Palazzo della Guardia, 6 giugno-10 luglio 1996), Edizioni Menabò, Salerno 1996, p. 55.

⁶ Amos M., *Il profumo dei fiori d'arancio*, in *Il “periodo tedesco” nella ceramica di Vietri. Testimonianze*, Magazzino Cooperativa Editrice, Salerno 1977, p. 27.

⁷ Zeri F., *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Einaudi, Torino 1989. *Sul concetto di appercezione* cfr. anche la voce in Abbagnano N., *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1961, pp. 60-61.

⁸ Pratica molto diffusa tra i viaggiatori stranieri, la *Wanderung* ha un'estrema esemplificazione in Herman Hesse (1877-1962), la cui «costellazione tematica... è quella incentrata intorno alla poetica del vagabondaggio, della vita contemplativa, dell'ozio». In essa acquista risalto «il personaggio del giramondo inquieto, del perdigiorno assetato tanto dal piacere effimero dell'avventura quanto dall'ebbrezza, non meno effimera, del fiasco di vino» (Banchelli E., *Tra natura e cultura: gli itinerari italiani di Hermann Hesse*, in Hesse H., *Dall'Italia*, Mondadori, Milano 1990, p. XIII).

⁹ Amos M., *Il profumo dei fiori d'arancio* cit., p. 27.

¹⁰ Cfr. Zuliani S., *Uno sguardo da lontano*, in *Riccardo Doelker. Soggiorno italiano* cit., pp. 13-29.

¹¹ Dölker si trattiene in Sardegna, con l'amico Georg Trumpf, dal novembre 1923 al maggio del '24. Lo stesso viaggio sarà poi compiuto, nell'agosto 1932, da Irene Kowalska, la quale ne trarrà una profonda suggestione, riversata nei suoi motivi figurativi.

¹² Napolitano G., *Elsie Schwarz Dölker. Dalle suggestioni di Vietri alla creatività di Donburg*, catalogo della mostra (Raito di Vietri sul Mare, Villa Guariglia, 9 luglio-30 settembre 2008), Provincia di Salerno, Centro Studi Salernitani “Raffaele Guariglia”, Salerno 2008, p. 20.

¹³ Kowalska I., *In un paese del Golfo lunato*, in *Il “periodo tedesco” nella ceramica di Vietri* cit., p. 10.

¹⁴ Id., *Vietri 1934*, in Alamaro E., Donato F., Irene Kowalska. *Un'artista, una donna, un mito*, Pironti, Napoli 1992, p. 212.

¹⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶ A proposito di alcune caratteristiche della ‘madre-Madonna’ della Kowalska, come «la ieraticità dello sguardo, il taglio degli occhi sovradimensionato rispetto al volto, il dilagare della pupilla e le lievi asimmetrie cromatiche dei globi», interessante è l'analogia con la Madonna Pötscher nello Stephansdom di Vienna. «La singolarità delle linee ritratte - scrive Giorgio Napolitano, osservatore di tale analogia - unite al carattere fideistico, riteniamo possa aver colpito la giovane Irene, allora allieva alla scuola d'arte, ed essere introiettata come forma originaria di ispirazione iconografica» (Napolitano G., *Il viaggio al Sud della ceramica* cit., p. 17).

¹⁷ Cfr. Alamaro E., Donato F., Irene Kowalska cit., p. 269.

¹⁸ Tra i contemporanei, non si può evitare il riferimento alla ‘citazione’ espressa da Vincenzo Rispoli, cardiologo e ceramista, che estremizzò, in una sorta di miniaturizzazione grafica, poggia su pochi colori le scene di vita rappresentata da Irene Kowalska, amplificandone, però, la sospensione nello spazio del corpo ceramico.

¹⁹ Negli anni Settanta - ricorda Antonello Cuccu - in occasione di un incontro con studiosi e ceramisti locali, Irene Kowalska concluse il proprio intervento con queste parole, nelle quali era implicito il giudizio sulla qualità del prodotto ceramico del momento: «per favore, non mi copiate più!». Cfr. Cuccu A., *Itinerari dell'identità: quelle donne venute da lontano*, in *La ceramica vietrese nel “periodo tedesco”* cit., p. 81.

²⁰ Su Guido Gambone, cfr. D'Andria R., *Contributo per la definizione dell'identità artistica di Guido Gambone*, in “Apollo. Bollettino dei Musei provinciali del Salernitano”, nr. 6, gennaio 1985-dicembre 1988, Salerno 1990, pp. 505-526. Trascrizione sintetica di una relazione presentata in occasione della Giornata della Ceramica, svoltasi tra il 30 e il 31 marzo 1985 a Vietri sul Mare; nel testo citato l'autore ringraziava Sarah Currier per il contributo dato alla definizione bibliografica dello stesso. A distanza di molti anni e dopo la realizzazione del Museo della Ceramica di Villa Guariglia, è da osservare che, sottolineando la “disattenzione” della Direzione del momento, ben altro ringraziamento è dovuto alla Currier, sia per aver donato molte opere di Guido Gambone, rendendo possibile documentarne la relativa sezione, sia per il suo entusiastico impegno nell'approfondimento di alcune tematiche inerenti il “periodo tedesco”.

²¹ Nel rievocare l'incontro con Gambone nei locali della fabbrica Avallone, la Kowalska osserva che fu immediatamente colpita dal talento e dalla sua “forza inventiva”, e che, nonostante «l'età giovane, era colto, aveva letto molto ed era tanto avido di sentire, di sapere di più [...]». Dopo quel primo incontro - precisa ancora la Kowalska - presi l'abitudine di visitarla quasi ogni giorno in fabbrica [...] e per almeno una mezz'oretta usavamo parlare, discutere, raccontare di libri, di tante cose belle e interessanti» (*Memoria di Irene Kowalska sul suo incontro con Guido Gambone*, in Alamaro E., Donato F., cit., pp. 215-216).

²² Ben si accorse del suo valore Giò Ponti, il quale, dopo una visita a Vietri sul Mare, a seguito della quale consolidò il rapporto di stima e di amicizia con Irene Kowalska, scrisse che «sull'albero di Vietri è maturato qualcosa di nuovo; ed a noi che ci si era recati laggiù [...] è accaduto quel meraviglioso episodio della rivelazione di un nuovo artista [...]». Questo ‘uomo nuovo’ è Guido Gambone. È un nuovo maestro nel campo della nostra ceramica, una personalità artistica autentica ed autonoma». In lui, «l'originalità mediterranea è validamente presente nella interpretazione di un gusto tutto attuale e valorosissimo». Cfr. Ponti G., *Rivelazione di Vietri*, in “Stile”, nr. 11, novembre 1946, p. 32 (cit. anche in Carafa R., *Le faenze di Vietri. Strutture e organizzazione*, in Benedetti L., Lucibello E. (a cura di), *Le terre del sole. Tradizione e innovazione nella ceramica vietrese*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Palazzo di Venezia, 1-15 giugno 2006), Edizioni Menabò, Salerno 2006, p.18).

²³ Argan G. C., *Prefazione*, in Klee P., *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. XV.

²⁴ D'Andria R., *Contributo per la definizione dell'identità artistica di Guido Gambone* cit., p. 522.

²⁵ Hannasch M., *Il “Dopo Vietri”*, in *La ceramica vietrese nel “periodo tedesco”* cit., pp.73-78.

²⁶ Marano U., *Fattore K, da Non c'è terra da perdere. Apunti dattiloscritti letti dall'autore di fronte al mare di Vietri*, in Alamaro E., Donato F., Irene Kowalska cit., p. 252.

²⁷ D'Andria R., *Ugo Marano, artem*, Napoli 2014, p. 21.

²⁸ *Ibidem*, p. 21.

²⁹ Cfr. Bignardi M., *Ugo Marano e il progetto Museo Vivo*, in Id. (a cura di), *Cetara, nuovi avvistamenti. Segni dell'identità culturale e del territorio*, Edizioni Gutenberg, Fisciano 2012, p. 83.

³⁰ Fiorillo A.P., *I “Vasai di Cetara”: senso e necessità di un vaso*, in Bignardi M., (a cura di) *Cetara, nuovi avvistamenti. Segni dell'identità culturale e del territorio* cit., p. 101.

³¹ Cfr. Benedetti L., Lucibello E. (a cura di), *Le terre del sole. Tradizione e innovazione nella ceramica vietrese* cit.

³² Carrano G., *Quando le fornaci erano alte come case*, in *Il “periodo tedesco” nella ceramica di Vietri* cit., p. 20.

L'origine della materia. Dai Procida a Giovannino Carrano

Silvia Pacifico

La forma non è che «una veduta dello Spirito»¹, rendere reale e palpabile l'intangibilità dello Spirito è arte. Esprimere l'anima, l'essenza di una Comunità, profondamente radicata nelle tradizioni, è in gran parte, ma non solo, il connotato dell'arte dei fratelli Procida. Vietri sul Mare, il piccolo paese del "Golfo lunato", come amava definirlo Irene Kowalska, con le sue faenzere, la durezza e la semplicità della vita quotidiana, costituiscono lo scenario dell'esperienza creativa di Vincenzo (1909-1984), abile torniante, di Giosuè (1897-1991), esperto pittore e decoratore, e di Salvatore (1905-1965), alchemico modellatore: interpreti che hanno attraversato da protagonisti, dagli anni Venti ai Sessanta del secolo scorso, le vicende della ceramica vietrese. In tale complesso e sfaccettato microcosmo, il fertile *humus* mediterraneo è sfiorato dal vento mitteleuropeo, incrociando e sovrapponendo esperienze, la *vita delle forme*, e la materia. «Penso che il primo a scoprire la bellezza e le possibilità artistiche della ceramica vietrese sia stato Riccardo Dölker. Sembra che prima di lui ci fosse a Vietri un altro tedesco, di nome Stüdemann e la sua fabbrica si chiamava Fontana Limite. Ma questo era prima del mio tempo e non ne so di più»². Questi due tedeschi³ qualificano le prime fasi della parabola creativa di Salvatore Procida: nel 1925-26 collabora con il fratello Giosuè a Fontana Limite, la fabbrica di Günther Stüdemann (1890-1981) dove lo spirito dell'innovazione era teso - in costante dialogo con le locali tradizioni - ad abbattere le barriere tra arte e artigianato, secondo le indicazioni delle *Kunstgewerbeschulen*⁴. L'esperienza di Fontana Limite, come del suo creatore, è sostanzialmente ancora avvolta nel mistero, affidata ai racconti degli ultimi protagonisti e testimoni che ne hanno tratto tensione creativa, avendo vissuto l'incontro tra sintesi tedesca, parallela ai fermenti europei, e potenza arcaica della tradizione. Dal 1928 al '36 troviamo Salvatore Procida presso l'I.C.S. (Industria Ceramica Salernitana) di Max Melamerson, fabbrica che raccoglie l'eredità di Fontana Limite; e qui, in collaborazione con Dölker, sviluppa le proprie capacità, divenendo partecipe di una intensa stagione creativa⁵. «Con Riccardo si creò il marchio di fabbrica I.C.S. [...]. Da questo momento inizia "la trasformazione". Il modo di dipingere di



Riccardo era nuovo per Vietri e fuori Vietri. Somigliava a un'arte medioevale, ispirata anche a vecchie incisioni [...]. Così l'opera diventava quasi una fusione tra il vecchio e il nuovo stile [...]. L'asinello veniva eseguito a mano e la migliore interpretazione la fece Salvatore Procida che è stato anche uno dei più abili a modellare l'argilla e uno dei primi a conoscere Riccardo»⁶. Procida interpreta questa nuova esperienza senza chiudersi in una iterazione stilistica: i suoi viaggi, gli attraversamenti sono tutti interiori; fermamente radicato nella sua terra, si nutre della sua linfa vitale, per cui i percorsi dell'anima attraversano la mente e si trasmettono alle mani, dalle mani all'argilla, sapientemente modellata⁷. Dal 1936 al '44, Salvatore Procida è a Firenze presso la manifattura Cantagalli, inviato da Melamerson insieme a Guido Gambone con il quale già da tempo condivide esperienze e ambiente di lavoro. Il soggiorno fiorentino è apportatore di spunti, nuove suggestioni ispirate ai cicli pittorici rinascimentali e al tempo stesso ai variegati fermenti artistici contemporanei e lascia maturare l'intenzione di fondare una propria faenzera. Le sperimentazioni materiche e coloristiche di Gambone portano Salvatore Procida a riflettere su nuovi procedimenti tecnici, giungendo a paste vetrose ruvide, che trattengono un colore intenso, fortemente espressivo. Dal 1944 il ritorno in Costiera segna una nuova stagione, frutto di esperienze vissute, elaborate e filtrate da un profondo radicamento nel microcosmo vietrese, nelle sue botteghe, permeate da secoli di storia. La lunga pratica si consolida nella fabbrica aperta, tra il 1946 e il '48, con Avallone, e in seguito in società con il fratello Giosuè, nel 1956. Una lunga traiettoria dai modellati di Fontana Limite giunge alle immersioni arcaiche quasi primitive e totemiche degli anni Cinquanta e sino agli ultimi esiti fortemente essenziali degli anni Sessanta⁸. L'etimo dei personaggi, delle scene, dell'energia coloristica è ritrovata nella variegata semplicità che circonda l'artista. La ceramica, con le sue potenzialità alchemiche, costituisce il *medium* naturale d'immediata espressione di emozioni ancestrali, di «viaggi nell'irregolare e nello straordinario»⁹, di artigiana fatica, di un lavoro in costante *dialogos* con la materia, di secolare sapienza. Il *Don Chisciotte* di Salvatore e la *Maschera*

Günther Stüdemann
Piatti murali, 1922-26
piatti a rilievo, maiolica smaltata
Ø cm 24,5
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



di Giosuè, del Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito, ci parlano di rituali arcaici, di un'estetica lontana dalle iconografie tradizionali: segno tangibile del totale distacco dalla mera pratica ornamentale.

La poetica di Giovannino Carrano (1913-1982) si pone assieme all'articolata esperienza dei Procida, quale altra testimonianza della semplicità, dell'essenzialità dell'universo ceramico vietrese, eredità di un passato immerso nella penombra delle botteghe, nell'attenta reinterpretazione degli elementi mitteleuropei presenti in Dölker e in Kowaliska. Nel segno fortemente grafico emergono immagini nette; i personaggi, ben integrati alla tessitura del racconto, rimandano alla ricca tradizione popolare, resa con peculiare attenzione al dettaglio, nella cura e nella scelta dei colori, che soltanto la mano dell'artigiano-artista, come ricorda Giovannino, è in grado di rendere: «Operavo con molta precisione, come un piccolo maestro. I miei erano disegni a pastello in bianco e nero, i cui soggetti erano paesaggi figure, animali, realizzati con morbidezza di linea e resi plastici dal forte chiaroscuro, oppure acquerelli con soggetti campestri come vendemmie, mercati o processioni ed allora il senso plastico era determinato dalla varietà dei toni [...]. Un vecchio pittore di Faenza parlò di me a Melamerson e andai a lavorare [...] così cominciai, senza apprendistato, a fare il ceramista [...]. Chi non è passato alla M.A.C.S. non sa come e con quanta cura si lavorava un pezzo di ceramica. I giovani ceramisti non conoscono la vera ceramica artistica, quella fatta dall'artigiano, in cui la mano dell'uomo metteva qualcosa del proprio animo nella materia, l'argilla, per trasformarla in qualcosa di importante, di artistico, di valore»¹⁰.

¹ Focillon H., *Vita delle forme* (1943), trad. ital. Einaudi, Torino 1987, p. 51.

² Kowaliska I., *In un paese del Golfo Lunato*, in *Il "periodo tedesco" nella ceramica di Vietri* cit.

³ Cfr. Tortolani G., *La moderna ceramica "tedesca" a Vietri: un'escursione tra le riviste dell'epoca*, in *"Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana"*, nr. 26, dicembre 2003, pp. 179-210.

⁴ «I principi artistici dello Stüdemann vogliono essere dei più puri: egli intende sviluppare in senso popolaresco la vecchia tradizione artigiana di Vietri sul Mare, e ciò servendosi delle materie prime esistenti sul luogo, delle vecchie ricette di smalti e del vecchio metodo decorativo [...] L'uso di colori brillanti e saturi sconosciuti nella ceramica popolare vietrese si amalgameranno in modo stupendo con il particolare smalto vellutato vietrese ottenendo risultati che perdono la connotazione tedesca per inserirsi di fatto in una nuova tradizione locale» (Liverani G., *La raccolta delle ceramiche rusticane al Museo ed una recente annessione*, in *"Faenza"*, a. XV, 1927, p. 23).

⁵ Cfr. Fiorillo A.P., *Miti e leggende d'argilla. Doelker e Procida: due esperienze nella cultura ceramica vietrese*, in *"Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana"*, nr. 16, 1996, pp. 269-272.

⁶ Carrano G., *Quando le fornaci erano alte come case* cit.

⁷ Cfr. Bignardi M. (a cura di), *Salvatore Procida. Il racconto delle mani*, catalogo della mostra (Vietri sul Mare, Palazzo Della Guardia, 27 luglio-31 agosto 1996), Electa Napoli, Napoli 1996.

⁸ Gargiulo M.G., Napolitano G. (a cura di) *La negritudine della ceramica vietrese. Dalle esposizioni coloniali a Salvatore Procida*, catalogo della mostra (Salerno, Museo Città Creativa, 11-31 maggio 2013; Napoli, Galleria Arti Decorative, 3-30 giugno 2013), Edizioni Fioranna, Napoli 2013.

⁹ Cfr. Bignardi M. (a cura di), *La ceramica di Vietri sul Mare. Figure di una storia sospesa sul Mediterraneo*, Edizioni Menabò, Salerno 2004.

¹⁰ Carrano G., *Quando le fornaci erano alte come case* cit.



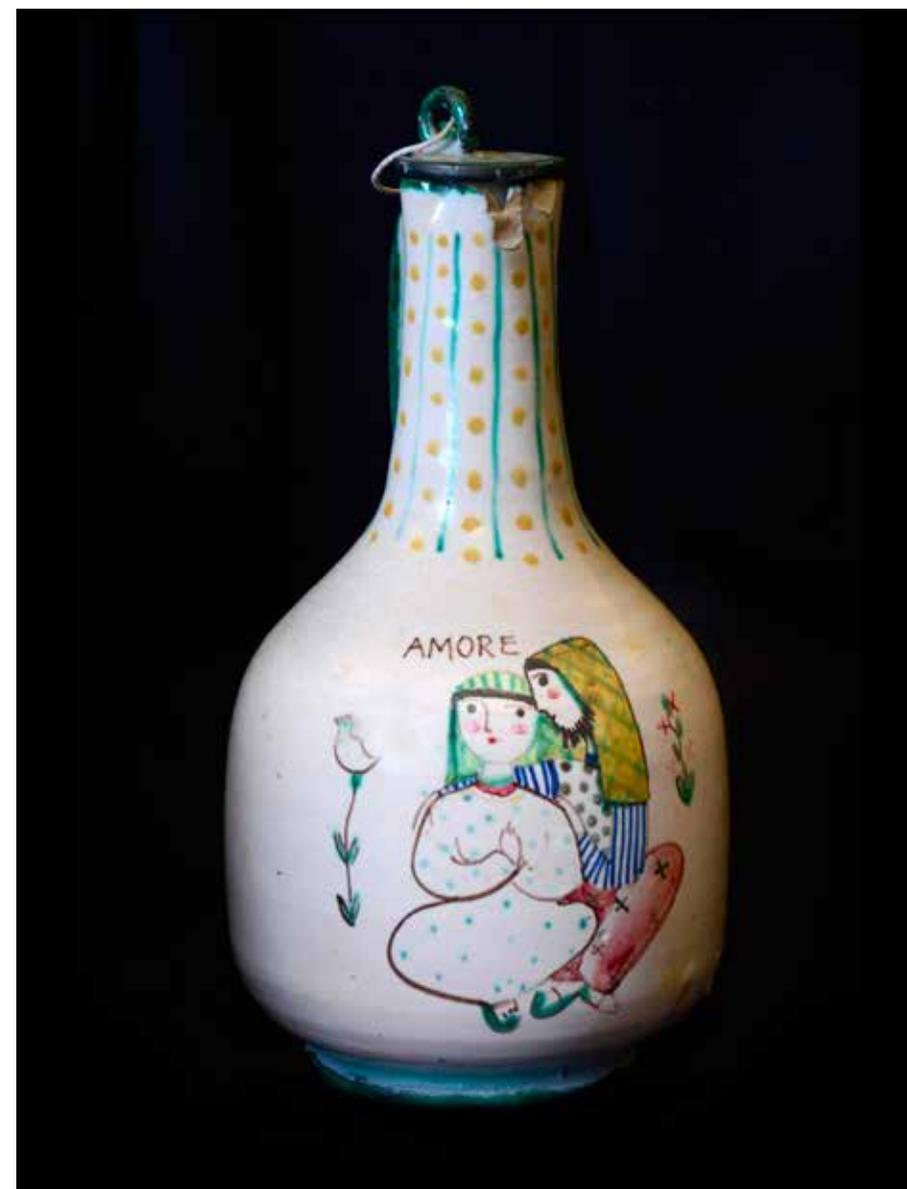
Richard Dölker (1896-1955)

Profeta Jonas, 1928

pannello, terracotta smaltata e dipinta, cm 39x78
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Richard Dölker (1896-1955)
 Vaso con uccelli, [1928-29]
 vaso, terracotta smaltata e dipinta, cm 24,5 Ø cm 22,3
 Battipaglia, Collezione Mino Sorvillo



Irene Kowalska (1905-1991)
 Amore
 fiasca, terracotta ingobbata e smaltata, cm 25
 Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Guido Gambone (1909-1969)
 Vaso a doppio collo, 1950
 ceramica smaltata e dipinta, cm 28x45
 Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Guido Gambone (1909-1969)
 Piatto rettangolare, [1949]
 maiolica, cm 20,4x27,5
 Battipaglia, Collezione Mino Sorvillo



Salvatore Procida (1905-1965)
 Don Chisciotte, [1960-65]
 terracotta ingobbata e smaltata, cm 52
 Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Giosuè Procida (1897-1991)
 Maschera, 1990
 terracotta ingobbata e smaltata, cm 20
 Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Giovannino Carrano (1913-1982)
Vaso a vasca, 1978
vaso quadrangolare, terracotta ingobbata e smaltata
cm 29x38x13
Raito di Vietri sul Mare, Museo della Ceramica



Lucio Liguori (1958)
Onde marine, 2005
raku, cm 32x54

Ugo Marano ci abbraccia come al solito

Pasquale Persico

Gli artisti presentati in questa mostra *Approdi e naufragi* rappresentano testimonianza viva della necessità dei territori di essere attraversati dall'altro, dove altro è colui capace di portare valore aggiunto a quello che si vede, sia esso artista o profugo. In realtà la storia delle storie della Costiera è molto di più di un semplice elenco di viaggiatori, è la storia di un nomadismo necessario alle ibridazioni contemporanee. Una città o un luogo che accoglie l'altro diventa piena e può perciò vuotarsi a vantaggio di altri luoghi e di altre persone. Non è questa la storia di Ugo?

La ceramica di Ugo Marano è stata riferimento gigante per persone e luoghi ed il vaso esposto ha gemelli a linguaggio multiplo che dovranno ricomporsi nella casa del Poeta in una città capace di immaginarsi con una capacità di svuotarsi sempre per riempirsi di immaterialità duale e multipla. Il MUM di Ferrara, museo appena nato, accoglie linguaggi diversi di Marano e come nella mostra che qui viene presentata il sociale non è assente, ed il pensiero globale anticipa ed accompagna il sacro legato al pensiero cosmico. Di Ugo Marano è difficile parlare, ed è importante far parlare le sue opere o il suo linguaggio diretto, scrittura e performance d'arte, la sua autenticità non può essere raccontata. La sua capacità di ricerca del nuovo lo spingeva a radicalità improbabili. Ogni mostra o museo d'arte, per Lui, doveva esporre o conservare opere di ricerca, quelle che propongono rotture culturali e prospettive alla ricerca teorica; costruire città per i giovanissimi e per gli anziani, ad esempio, è stato sempre una tematica ispirante per l'artista alla ricerca dello sviluppo felice. La mostra proposta fa rivivere una sua frase generatrice: la vitalità della morte come *humus* necessario. Non è casuale infatti la presenza di tanti amici a Maiori che rinnovano il ricordo ma anche la vitalità ricevuta dall'artista, con linguaggi differenziati ma in empatia di ricerca e d'affetto, nuova comunalità contemporanea prodotta. Alcuni hanno avuto anche il coraggio di osare, come Sergio Scognamiglio, che a Ferrara riprende la scuola delle Vasaie del Po e dona tutta la sua energia e tutta la sua creatività per un passaggio di testimone, necessario ad interpretare una volontà mai nascosta: produrre arte come tecnologia dell'ecologia della mente, sottrarre il vecchio ed aggiungere il nuovo.

Ugo Marano
Sette vasi per la casa sacra, 2006
installazione al MIAAO di Torino





Ugo Marano (1943-2011)
Vaso, 2004
terracotta smaltata e dipinta, cm 150
Salerno, Palazzo Sant'Agostino



Sergio Scognamiglio (1966)
Jo, 2003
installazione, tecnica a colombino
e ceramica invetriata, limoni
cm 310x60

Uno scandaglio profondo

Massimo Tartaglione

Il discorso che Angelo Casciello (1957) porta avanti con la sua scultura, sin dagli esordi, collocati alla metà degli anni Settanta, è contrassegnato da un elevatissimo indice di compiutezza formale e dalla gravitazione intorno a tre nodi rappresentati dal segno, dai materiali e dallo spazio, che egli ha utilizzato nel corso degli anni, variandone l'angolatura di indagine e la temperatura espressiva - quest'ultima rispetto all'impiego di certe forme archetipiche - tenendoli sempre sul filo di un orizzonte esposto ai richiami profondissimi dei suoi luoghi d'origine. Sono quelle terre campane dove gli oggetti primari e quasi immemoriali di vita e di lavoro degli uomini hanno assorbito a tal punto gli umori degli elementi naturali da divenirne essi stessi l'emblema e lo specchio assumendo un certo colore brunito, puntinato di ruggine o una curvatura che termina repentinamente in un profilo aguzzo. Già Enrico Crispolti scriveva, a proposito di Casciello, di una "sculto-pittura"¹ riferendosi ad una configurazione su più livelli dell'opera pittorica che acquistava uno spessore aggettante nello spazio e, ancora seguendo questa indicazione circa l'opzione non alternativa, ma di continuità insoluta tra opera plastica e pittorica, si può richiamare la presenza, talvolta, di elementi dipinti, che accostati al piano, producono una proiezione di ombre nette sulla superficie. L'impianto spaziale, in questo caso, non può essere considerato nei termini di un ingenuo sfondamento della superficie pittorica, che infrangendo lo steccato illusivo porta le forme alla ribalta dello spazio tridimensionale. L'elemento segnico per Casciello ha sempre una valenza spaziale, che si struttura in una connessione per piani e quindi elude la contrapposizione fra tridimensionalità e bidimensionalità in quanto la prima si sviluppa in una serie di momenti articolati in un ritmo serrato, che mostrano una marcata accentuazione dei valori di superficie, come rilevava Gérard-Georges Lemaire nel catalogo della mostra del 1987 all'Istituto Francese di Napoli². D'altra parte Casciello ha una profonda consapevolezza dello spazio, nelle sue opere informato ad una mobilità che, nella ritmica frange l'organismo scultoreo e lo espone al contatto con gli accenti delle luci e delle ombre. La scultura *Aria*, datata 2000, appartiene a quel momento - inaugurato sul finire degli anni



Angelo Casciello (1957)
Aria, 2000
 ferro e terracotta
 cm 80x62x56



Ottanta - in cui i volumi di impronta totemica e di più saldo impianto plastico, del periodo precedente, sono sottoposti ad una sorta di erosione che porta all'affioramento di agili strutture in ferro, ramificate in uno sviluppo di carattere germinativo. Il richiamo al mondo naturale, ora più vicino ad una pulsazione vitale fondamentale che alla dimensione arcaica e rurale, è comunque il frutto di una trascrizione che sottopone i residui tratti di figuratività al filtro dell'assimilazione segnica e forza, in tal modo, i limiti della contingenza temporale, caricandoli di un denso spessore di risonanze. Un utile contributo ad intendere il carattere dell'opera può essere rintracciato in una dichiarazione dell'artista del 1985: «Vorrei fare delle sculture alte quanto le piramidi, per innalzare il mio cuore sempre più in alto, fino a fargli toccare il cielo»³. La spinta verso l'alto, se letta non come asseverativa occupazione volumetrica dello spazio, piuttosto quale spasmodica tensione ascensionale e ancora di contrassegno formale basilare, ci riporta ad un tratto presente in *Aria*. L'asse delle verticali, che culminano con i frammenti di terracotta è bilanciato dalle orizzontali e dalle diagonali, le quali combinate non solo compongono quell'insieme orientato ai valori di superficie, ma indicano uno sviluppo nello spazio prossimo ai processi di accrescimento degli organismi vegetali, convocati attraverso il contrappunto di diramazioni e forme lanceolate. L'aria a cui si riferisce il titolo non sarà solo il termine dell'aspirazione ad uno slancio panico verso l'alto, ma l'infinita pluralità ed omogeneità dei punti nello spazio, considerato in un'ottica di sostanziale affinità rispetto all'identità plastica. La scultura non conquista lo spazio con un'affermazione di pieno possesso e di primato dell'opera, piuttosto se ne lascia permeare, non meno di quanto lo permei. Le terrecotte fissate alle estremità superiori delle parti in ferro istituiscono una bicromia dolcemente evocativa, nel passaggio dai toni più fondi e bruniti del metallo alle calde modulazioni luministiche aranciate della terracotta. La luce scorre piana e morbidamente impastata su queste forme in cui ai volumi sagomati da levigate curvature - come nella pietra esposta al lungo trascorrere degli eventi naturali - fanno eco i profili taglienti dei bordi. Anche per questi frammenti come per le ombre dipinte, alle quali si è accennato, l'autore opera un sottile spostamento metaforico tra l'oggetto in quanto tale, impasto di argilla o stesura pittorica ed un aspetto apparentemente illusivo, con il quale indica una profondità che non esiste o allude ad una forma non esplicitamente dichiarata, ma in realtà il gioco è condotto attraverso un riferimento ai materiali e alle tecniche dell'arte, per mezzo dei quali porta alla luce il tono essenzialmente lirico-evocativo di memorie remotissime, attualizzate dalla matrice segnico-simbolica e depurate da ogni scoria cronachistica.

È dunque davvero qualcosa che assomiglia ad un tramando quello che lega un gruppo di artisti intorno all'area vesuviana, sul versante che stringe Scafati e Pompei tra i Monti Lattari e l'ombra del vulcano. Massimo Bignardi lo aveva acutamente intuito quando per designarli introdusse nel 1986 il termine *Officina di Scafati*⁴. Erano in un primo momento un ristretto nucleo, riunito intorno alla figura di Casciello, che oltre a quest'ultimo contava su Franco Cipriano, Luigi Pagano, Gerardo Vangone e Luigi Vollaro. Bignardi la definì come



Raffaele Sicignano (1970)
 Accarezzo l'aria, il confine dell'infinito,
 dove trova dimora il mistero della salvezza dell'animo, 2014
 tecnica mista su tela, cm 100x150

un condiviso ambito di circostanze che, al di fuori di ogni perimetro programmatico e di coerenza estetica, coagulava gli interessi per il piano che interseca le vicende umane con le stratificazioni antropologiche. Più tardi lo stesso Bignardi, in virtù dell'aperta capacità di assimilazione che la sua proposta consentiva, ha idealmente esteso in avanti l'esperienza dell'*Officina*, sino a farne partecipe l'attività di Raffaele Sicignano (1970)⁵. Dopo un primo tempo durante il quale Sicignano ha utilizzato inserti materici ed un *corpus* immaginativo segnico più prossimo al sostrato di memorie ancestrali e ribollenti delle sue terre, il suo itinerario d'indagine ha subito una curvatura verso il sondaggio di quelle regioni interiori dove, come in una riposta fucina, avviene la misteriosa trasformazione del dato visivo e persino visibile in materiale lirico. Ma appunto a ben guardare di una flessione, seppure non di poco conto, si tratta e non di una frattura che segna una distanza incolmabile con un più immediato rapporto rispetto al mondo degli oggetti. I segni in questi ultimi lavori si riducono ad evanescenti presenze fantasmatiche o sono circonfusi da un tenue bagliore pulviscolare, altrove affondano negli altri territori della notte. Guardando ad un'opera come *Accarezzo l'aria, il confine dell'infinito, dove trova dimora il mistero della salvezza dell'animo*, datata 2014, si nota come il tono cromatico di fondo, che spesso configura le opere di Sicignano - un blu in realtà sottilmente modulato negli echi dei bianchi -, si apra sulla sfocciata immagine in primo piano, repentinamente troncata - e quindi aperta - sul margine superiore della tela. L'ottica di Sicignano è difficilmente circoscrivibile ad un singolo livello di partecipazione, e potrebbe essere ad esempio il sentimento di uno straniamento cosmico o uno sguardo, altrettanto inquieto e meravigliato, che si rivolge ad arcane manifestazioni della natura. Il motivo di questo modo di sentire risiede nella necessità di superare la nuda evidenza fenomenica, pur non ignorandola. Ma sono ancora le ragioni della pittura a far scoccare la scintilla di uno slancio lirico, eternamente sospeso tra il mistero delle cose di natura ed il perpetuo tumulto dell'anima⁶.

Per una poetica delle consonanze umane

Marco Alfano

Certo che recuperare nella ceramica vietrese del "periodo tedesco", da Richard Dölker a Irene Kowaliska, il significato "costruttivo" che assume il 'dettaglio', il 'paesaggio', la 'cultura' dello "sguardo" dell'artista, ha chiarito alcune riflessioni politiche del filosofo e storico dell'arte Georges Didi-Huberman¹, il quale partendo dalla "scomparsa delle lucciole" - metafora pasoliniana del "genocidio" culturale della società italiana - giunge a considerare l'attuale società di massa, il crollo dello "sguardo" nel conformismo, la "coscienza infelice" di un'umanità che trova insostenibile la bellezza della natura, guarda al peso della memoria e dunque alle immagini dell'arte sotto un cielo di piombo - ha svelato Agamben - in un "orizzonte apocalittico"². Una politica delle "sopravvivenze" sarà concessa ai barlumi «intermittenti fragili, discordanti», a quei "dettagli" insignificanti («*Der liebe Gott steckt im Detail*» - il buon Dio si trova nei dettagli - era tra i motti preferiti delle lezioni di Aby Warburg³), come quelli cristallizzati nelle "forme" della ceramica, vero e proprio paesaggio "antropologico", ancora oggi autentico patrimonio vivente delle *faenzere* vietresi. Sul versante della ricerca plastica, Vietri può avvalersi dell'esperienza di Enzo Caruso (1944), che ha tratto dall'analisi critica della tradizione, un nuovo "paradigma" estetico della ceramica, intesa quale tecnica "autonoma" dalla serialità del design e da finalità funzionali, come dimostra un'opera, esposta a Bruxelles nel 2003 e oggi in collezione Sorvillo, che induce possibilità di scultura alla forma plastica dell'oggetto ovoide, soprattutto nella sperimentazione dello smalto "a reazione" che conferisce alle superfici l'aspetto di un reticolo irregolare, denso di colature⁴. Alla ricerca di Caruso (come di un altro maestro quale Bruno Gambone), appare connessa la cifra ironica, propria di un'azione corrosiva, di Salvatore Autuori (1946), quando alla metà degli anni Settanta, fonda con Nello Ferrigno e Ignazio Collina, il "Gruppo Vietri", significativo esempio d'innovazione del segno ceramico vietrese; sarà da leggere in questi termini anche il recente *Senza titolo*, un piatto con inserti di terracotta nello smalto lucido che ricordano la porosità materica di Salvatore Procida.



¹ Crispolti E., *Una strutturale iconica*, in Casciello. *Opere 1976-1987*, catalogo della mostra (Napoli, Institut Français, 27 novembre 1987-27 gennaio 1988), Mazzotta, Milano 1998, pp. 9-10.

² Lemarie G. G., *Memorie pagane*, in Casciello. *Opere 1976-1987* cit., pp. 16-24.

³ Casciello A., *Pensieri sparsi*, in Bignardi M. (a cura di), *L'officina di Scafati. Casciello, Cipriano, Pagano, Vangone, Vollarò*, catalogo della mostra (Arezzo, Sala di Sant'Ignazio, 12 aprile-3 maggio 1987), Mazzotta, Milano 1987, p. 22.

⁴ Bignardi M., *L'Officina di Scafati*, in id. (a cura di), *L'Officina di Scafati* cit., p. 11.

⁵ Cfr. Bignardi M., *Raffaele Sicignano. Notturmi con impronte di corpi*, catalogo della mostra (Scafati, Aurora Art Gallery, 10 dicembre 2005-31 gennaio 2006), Scafati 2005.

⁶ Cfr. Alfano M., *Raffaele Sicignano. Silenzio a tutto questo*, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa di Sant'Apollonia, 10-30 gennaio 2009), Plectica, Salerno 2009.





Monica Amendola (1966-2007)
Cetara, 1996
vaso, terracotta smaltata e invetriata,
dipinta con ossidi, cm 21x39
Collezione privata

È un registro analitico che trova origine in uno scenario d'interessi fondato sulle istanze di un'arte "ecologica" ed "antropologica", in particolare a Salerno, dove opera il Gruppo Salerno 75, formato da Ugo Marano (1943-2011), Giuseppe Rescigno (1941) e Antonio Davide (1943), su sollecitazione di Enrico Crispolti ⁵. In *Sedia-gioco*, un'opera di Rescigno del 1978, l'oggetto "sedia" è proposto in versione ludica, destrutturante; dalla sequenza fotografica della performance emerge la "tautologia" dell'azione del sedersi che può compiersi ovunque ⁶. È una ricerca, quella attuale di Giuseppe Rescigno, ritornata ad assemblaggi di tipo archivistico, alle teche repertoriali di elementi desunti dall'ambiente, che rivela però intenzionalità memoriali più rigorosamente circoscritte; in *L'acero e il terebinto*, dei primi mesi del 2014, alle modalità analitico-ambientali (le essenze mediterranee che assicurano la biodiversità), e agli elementi surrealisti (già evidenziati da Crispolti) si sommano quelli desunti dal *lettering* di Fortunato Depero. Per Antonio Davide, il paesaggio «non è trascrizione "pittorica" di percezioni immediate», ma contesto «culturale, ecologico e sociologico» ⁷, come nel progetto *Approdo*, del 1974, su cui l'autore scrive: «L'approdo è alla fine del viaggio, al punto fisico dove la lontananza cessa e si rifà luogo. L'attesa dell'approdo sulla spiaggia è l'accoglienza, la condivisione».

Al mistero della *consonanza* tra anime appare destinata la breve e intensa esperienza creativa della ceramista Monica Amendola (1966-2007), che inizia con i *Vasai di Cetara* di Ugo Marano; la plastica movimentata e fragile del racconto "urbano" di Cetara, un vaso del 1996, diventa il pretesto per sollecitare ancora la forma composta e fluente, il vibrare "ulteriore" degli smalti. Marano poteva scrivere che Monica era per lui una «vasaia divina, come mai nella storia dei vasi. I suoi vasi sono pieni dei segreti dell'anima; sono ispirati e silenziosi. Piccole chiese secolari» ⁸. Il sentimento della pittura è al centro della ricerca di Vincenzo Ruocco (1955) e di Lucio Afeltra (1961); il primo tramite stesure "scarnificate" che rinserrano il registro compositivo, come in *Cuori di pietra* che recupera, scrivevo qualche anno fa, «un'intangibilità materiale delle visibili apparenze, allusiva di uno sguardo che *contempla* più che osservare» ⁹; il secondo in ricerche gestuali su supporti in resina epossidica, orientate all'indagine di costruzioni geometrico-segniche declinate nei toni luminosi del rosso e del giallo, nella seduzione del "detrimento" (Rauschenberg), nell'aura "romantica" che pervade lo sguardo della pittura. E se Francesca Poto (1954) associa nelle sue incisioni al senso riposto e contemplativo del "comporre" l'avanzata sperimentazione nelle tecniche calcografiche, generando «un "corto circuito" tra pesantezza del mezzo e ricerca della leggerezza» ¹⁰, Bonaventura Giordano (1977) riconsidera le nostre radici, evocando sul foglio bianco, in un segno sgranato, l'immagine fragile dell'antico *Tuffatore* di Paestum; così, tra ispirazione e segno si muove l'immaginario "stellare" di Federica D'Ambrosio (1982); al mondo "immaginale" attinge l'iraniana Shararer Shimi (1961), colmo di dèmoni dai modi gentili e timidi, nell'elegante slancio delle figure danzanti, in argilla rossa e bianca, che recano il dono spirituale dell'oro; ai misteriosi processi di trasformazione della materia, continuamente mutevoli, guarda l'installazione ceramica di





Antonio Davide (1943)
Approdo, 1974
progetto, tecnica mista
su carta, cm 91x120



Giuseppe Rescigno (1941)
L'oggetto sedia è un'espressione
convenzionale, 1978
performance, sequenza fotografica

Pierfrancesco Solimene (1986), alle creature urlanti e paurose emerse dal mondo “infero” dei sogni e degli incubi, dal “sottosuolo” di una Comunità. Una Comunità che integra l’immagine considerata nel paesaggio “antropologico” della ceramica, che la brasiliana Livia Moura (1986) ha proposto in *Pandora*, un progetto relazionale del 2012 che ha visto confrontarsi alla pari artiste e ceramiciste - e, tra queste, Leena Lehto (1956) che vi esponeva il bellissimo *Acqua primordiale* - dove gli intenti “relazionali”, scrivevo in quell’occasione, avevano preservato «le finalità spirituali, che avrebbero potuto indebolirsi in un mondo della ceramica saldamente in mano alle figure maschili»¹¹.

È una necessità “narrativa” presente anche nei fotografi Michele Calocero (1955) e Nicola Guarini (1963); il primo, con *presenteremoto*, un progetto iniziato nel 2009, interessato ad una riflessione su quel che Barthes chiamava il “paradosso” della fotografia, «falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo»; il secondo¹², con un nuovo lavoro che “attraversa” i luoghi celebrati da Escher durante il soggiorno sulla Costa d’Amalfi, dal 1923 al ‘37. Ed infine, il progetto *site-specific* di Pier Paolo Patti (1981), dal titolo *Mare nostrum*, che chiude il percorso espositivo introducendo quel valore “politico” oggi necessario in ogni proposta artistica. Il nucleo immaginativo centrale della video-installazione è individuato dall’autore nella “umanità di un gesto” osservato durante uno sbarco di migranti, in una sequenza di “frame”, stampati su carta e installati insieme al monitor “sorgente” del video. Si tratta di materiali “de-sacralizzati” che procedono da un “montaggio” - secondo Ejzenštejn metodo “dionisiaco” dello smembramento e della ricomposizione - quale momento necessario di conoscenza “critica”; è l’*approdo* di un’umanità carica del suo dolore, che attua un’immediata modificazione del paesaggio, originando una Comunità, un nuovo “sguardo”.

¹ Cfr. Didi-Huberman G., *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

² Cfr. Agamben G., *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

³ Gombrich E.H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), trad. ital. Feltrinelli, Milano 2003, p. 19.

⁴ Cfr. Cefariello Grosso G., *Ceramica italiana moderna*, in *Terra e fuoco. Arte ceramica in Italia*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais de Charles Quint, 2-8 dicembre 2003), Mandragora, Firenze 2003, p. 13.

⁵ Cfr. Alfano M., *Taccuino d'appunti su Giuseppe Rescigno*, in Crispolti E., Alfano M., *Giuseppe Rescigno. Itinerari creativi*, Gutenberg, Fisciano 2011, pp. IX-XII; Taccone S., *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana*, Phoebus, Casalnuovo di Napoli 2013.

⁶ Alfano M., *Taccuino d'appunti su Giuseppe Rescigno cit.*

⁷ Crispolti E., *Analitico perché ironico*, in Bignardi M., Chezzi F., Crispolti E., Sborgi F., Antonio Davide. *Un immaginario analitico ironico*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 15 febbraio-24 marzo 2008), Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 8 ss.

⁸ Cfr. Alfano M. (a cura di), *Monica Amendola. Divina Vasaia 1966-2007*, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa di Sant'Apollonia, 9-25 maggio 2009), Plectica, Salerno 2009.

⁹ Alfano M., Salvatore B., *Vincenzo Ruocco. Intangibili corpi*, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa di Sant'Apollonia, 26 novembre-14 dicembre 2008), Plectica, Salerno 2008.

¹⁰ Alfano M., Tammelleo M., *Francesca Poto. Mnemosyne*, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa di Sant'Apollonia, 2-19 aprile 2011), Edizioni 10/17, Salerno 2011.

¹¹ Alfano M., Fasano A.R., Moura L., *Pandora ritrovata. Il mito riconquistato*, catalogo della mostra (Nocera Superiore, Museo delle Arti Applicate Villa De Ruggiero, 25 settembre-21 ottobre 2012; Cava de' Tirreni, Galleria Civica, 8 dicembre 2012-8 gennaio 2013), Editrice Gaia, Angri 2012.

¹² Alfano M., Amendola A., *Nicola Guarini. L'altrove interiore*, catalogo della mostra (Salerno, Chiesa di Sant'Apollonia, 16-39 giugno 2010) da Plectica Editrice, Salerno 2010.



Lucio Afeltra (1961)
 Da sere...orto, 2014
 tecnica mista con resina epossidica, inchiostro litografico, vernice rifrangente su legno
 cm 163,5x153



Enzo Caruso (1944)
 Uovo, [2006]
 ceramica smaltata e dipinta
 cm 42 Ø cm 33
 Battipaglia, Collezione Mino Sorvillo



Salvatore Autuori (1946)
 Senza titolo, 2014
 piatto, terracotta, smalto ceramico
 e frammenti di terracotta a spessore
 cm 11 Ø cm 41,5



Antonio Davide (1943)
Sul Mediterraneo, 2010
 tecnica mista su tela
 cm 100x136



Giuseppe Rescigno (1941)
L'acero e il terebinto, 2014
 tecnica mista
 cm 29x88



Vincenzo Ruocco (1955)
Cuori di pietra, 2014
 pittura ad acqua su tavola,
 colla di latte, cera
 cm 44x81



Pierfrancesco Solimene (1986)

Senza titolo, 2010-2014

installazione, ceramica smaltata in bicottura, argilla rossa, smalti e pigmenti colorati, tecnica a colombino e al tornio
cm 170 Ø cm 60

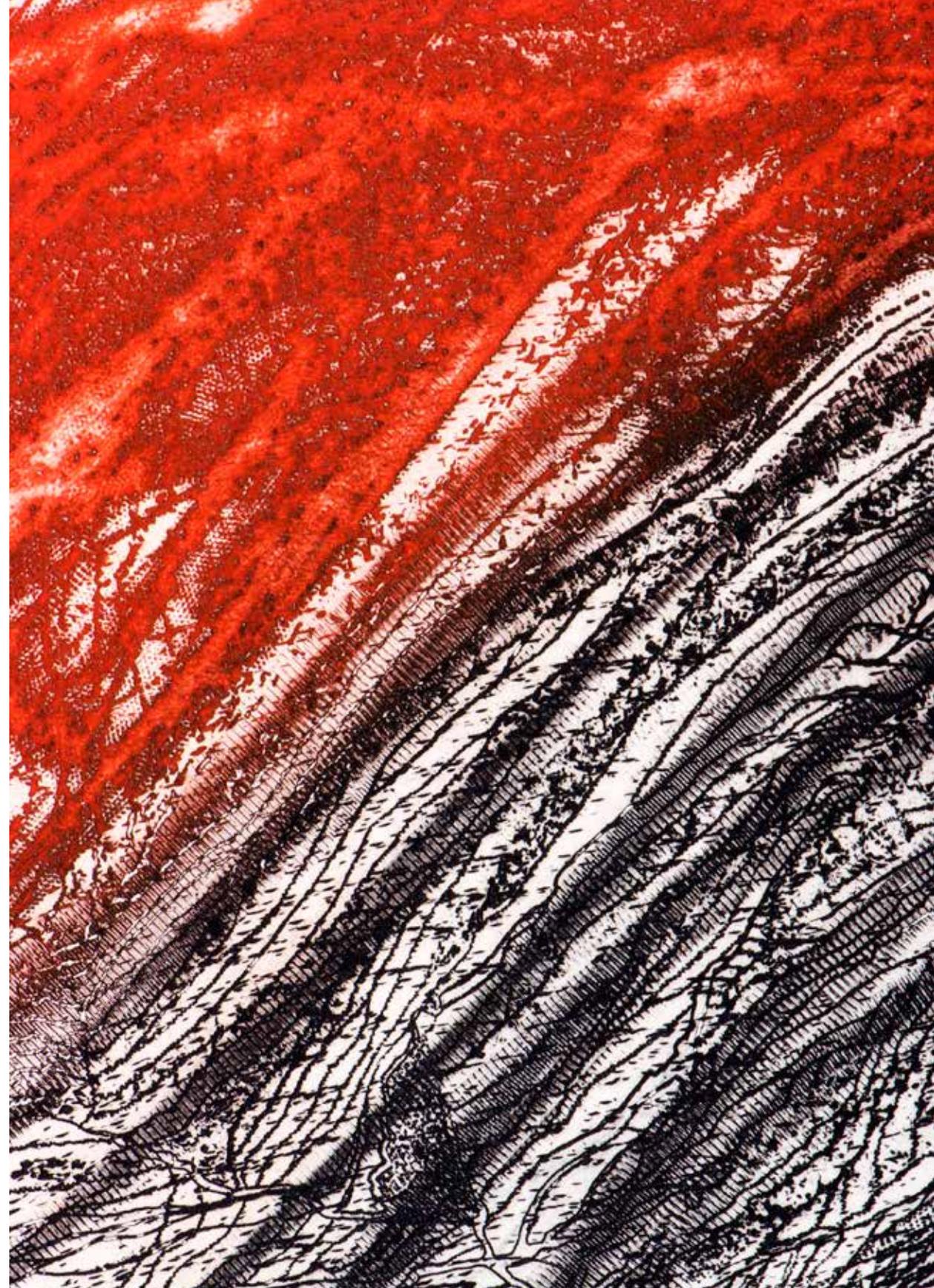
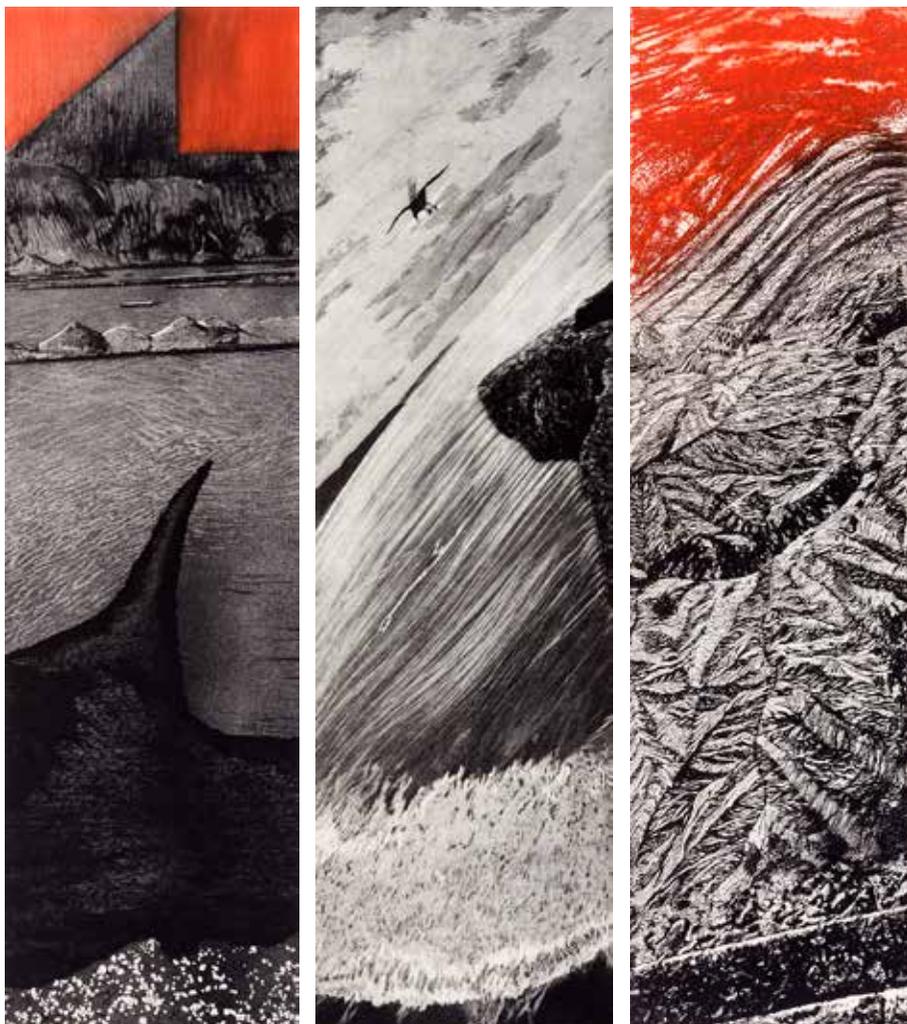


Leena Lehto (1956)
 Acqua primordiale, 2012
 terracotta invetriata a terzo fuoco,
 coperchio in porcellana con smalto metallico
 cm 43x38



Sharareh Shimi (1961)
 Senza titolo, 2014
 tecnica a colombino, argilla rossa, smalto
 e cristallina, oro, cm 75

Senza titolo, 2014
 tecnica a colombino, argilla rossa, smalto
 e cristallina, oro, cm 56



Francesca Poto (1954)
Terraquea, 2007
acquafornte, acquatinta, puntasecca, bulino
su zinco, mm 690x200, carta Hahnemühle
stampa: Il Laboratorio, Nola



Federica D'Ambrosio (1982)
Viaggio fatto a scale, 2014
 collage di inchiostri su carta, con innesti
 di ceramica smaltati, legno
 cm 75x55



Bonaventura Giordano (1977)
Tuffatore, 2010
 grafite su carta
 mm 230x310



Nicola Guarini (1963)
 Ravello, Costa d'Amalfi
 Chiesa di Santa Maria dell'Ospedale, 29 gennaio 2011
 giclée print su carta cotone Hahnemühle baritata
 cm 74,5x59,5

Ravello, Costa d'Amalfi,
 Piazza Fontana Moresca, 5 febbraio 2011
 giclée print su carta cotone Hahnemühle baritata
 cm 74,5x59,5

Nicola Guarini (1963)
 Praiano, Costa d'Amalfi
 Marina di Praia, 5 febbraio 2011
 giclée print su carta cotone Hahnemühle baritata
 cm 74,5x59,5

nella pagina seguente
Michele Calocero (1955)
 09.06.2009 - 14:32. Presenteremoto n.12
 stampa fine art inkjet su carta Innova soft textured
 100% cotone, cm 50x70



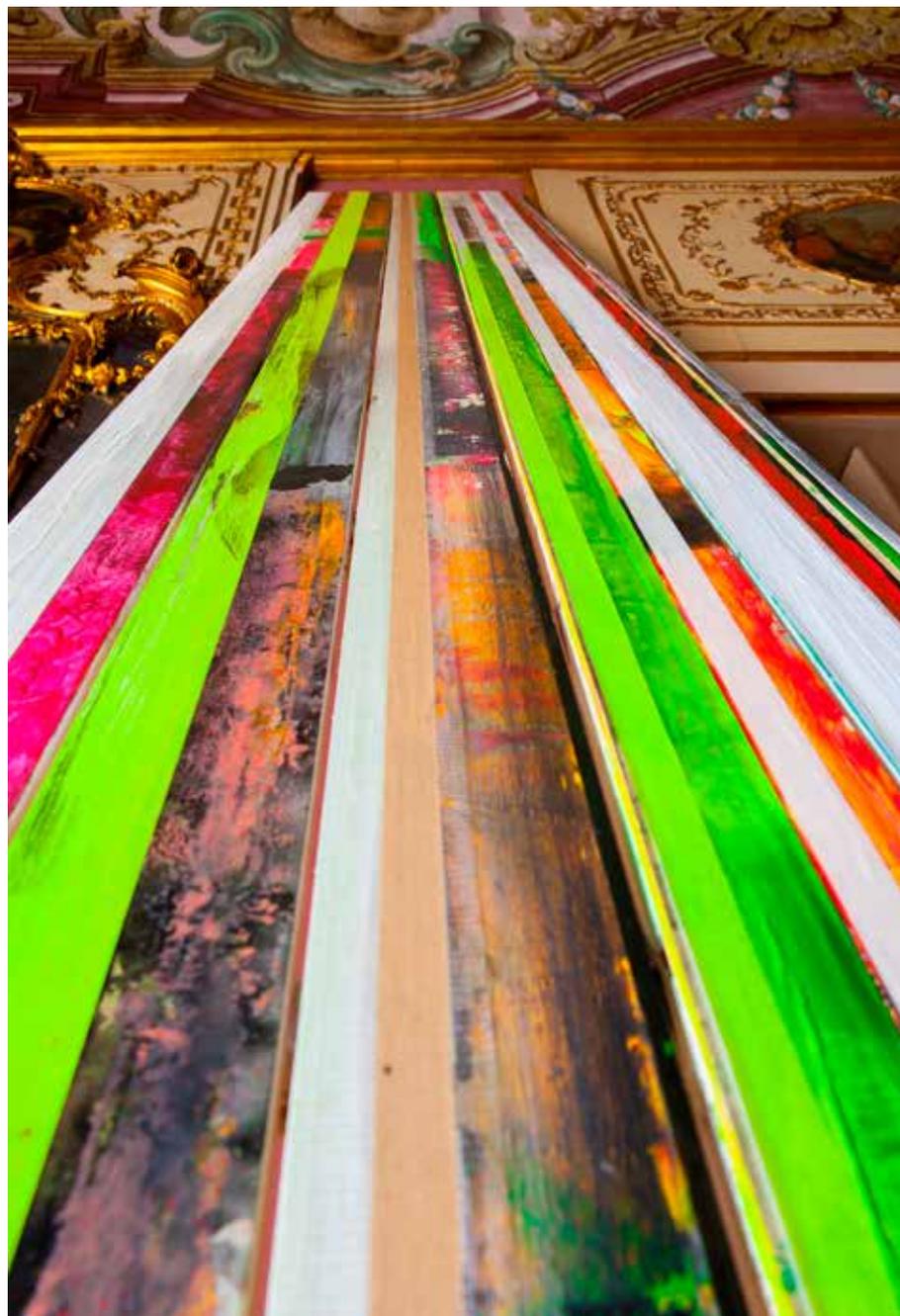


Michele Calocero (1955)
09.06.2009 - 14:29. *Presenteremoto n.13*
stampa fine art inkjet su carta Innova soft textured 100% cotone
cm 50x70
Laboratorio Fine Art Giclée, Giuseppe Corsini



Pier Paolo Patti (1978)
Mare nostrum, 2014
 video-installazione, site specific
 monitor, frame stampati, chiodi
 dimensioni variabili

Livia Moura (1986)
Rede de pesca renda espuma do (a)mar
(Rete da pesca ricama schiuma del mare), 2010
 land art/fotografia, ricami sul mare
 della Costiera Amalfitana



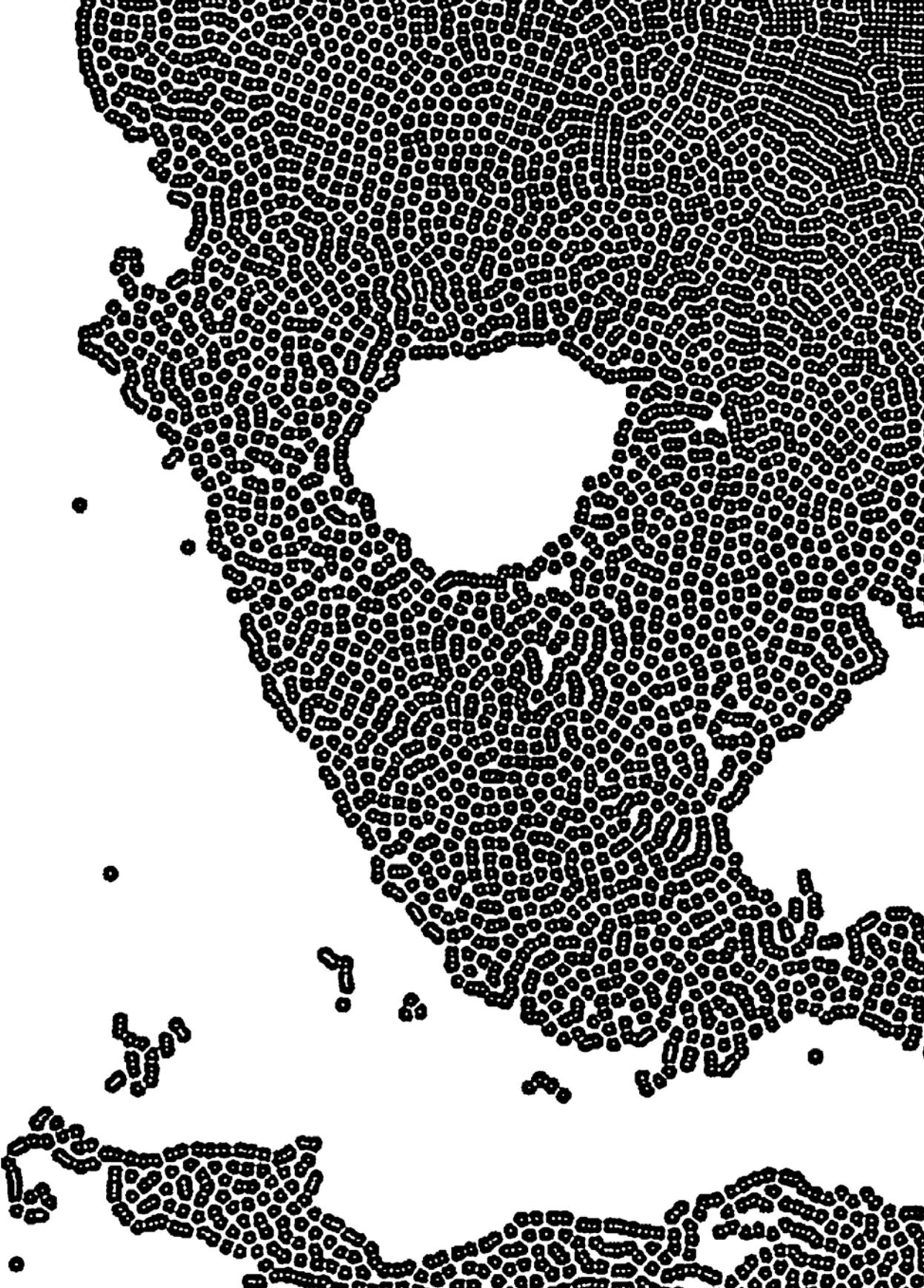
Sulla 'vela' dipinta tra gli *approdi* del Mediterraneo

Marco Alfano

Quando la 'vela' dipinta da Paolo Bini si è "adagiata" sugli stucchi dorati della Sala degli Affreschi di Palazzo Mezzacapo - si era all'inizio di questa lunghissima estate del '14 - la sua sagoma ancora "vagava" al largo nell'immaginazione del suo autore; il progetto di *Approdi e naufragi* era appena iniziato, quando, con Paolo e il maestro Angelo Casciello, siamo sbarcati sul mare lucente di Maiori per visitare le sale destinate ad ospitare la mostra. Qualche settimana più tardi, già in pieno agosto, la sua e-mail che annuncia: «Marco, ho immaginato di "distendere" sulla parete della sala centrale, un'installazione composta di tavole di legno dipinte, altezza quattro metri; una vela "approdata" sulla spiaggia di Maiori che unisce la Costa d'Amalfi agli altri "approdi" del Mediterraneo. Cosa ne pensi?». In ottobre, infine, il progetto prende corpo, prima in una serie di studi e disegni, poi insinuandosi con riguardo nella "macchina" decorativa, tra le "membra" dell'architettura settecentesca: colpisce l'amore portato da Paolo alla bellezza, da sembrare "antico" così è inattuale; un lavoro grandioso, non tanto in riferimento alle dimensioni, pure inconsuete ad un artista giovane, piuttosto per l'eloquenza del linguaggio pittorico, sostenuta da un'elaborata tecnica di lunghe strisce di carta dipinta con colori acrilici, applicate su tavola; il colore non è steso con uniformità, ma tramite "velature" che descrivono una "conformazione" atmosferica, una traccia della memoria dei luoghi cari (dalla costa di Paestum alla luminosa natura delle isole della Grecia, così amate dall'artista). Aiuterà ad intendere l'installazione di Maiori, la ricerca intrapresa sulle condizioni "ambientali" dello spazio destinato ad accogliere i suoi lavori, come in occasione della mostra personale allestita a Cape Town nel 2013 per un progetto di residenza artistica organizzato dal Centro Luigi Di Sarro. Paolo ha portato con sé dal Sud Africa, ricordi di calde estati senza malinconia, una solarità senza ombre, indelebile come quella che segnò Giovanni Colacicchi nel suo viaggio del 1935. È uno sguardo "emozionale", quello attuale di Paolo, disposto a registrare le possibilità offerte dal "visibile", nella spirituale consapevolezza di un valore della pittura che vive nel tempo dell'istante, nell'attimo della propria manifestazione, *perfettamente* inutile, rispetto al "tempo vero" che attende di rivelarsi.

Paolo Bini (1984)
Untitled, 2014
 site specific, acrilico su carta gommata
 applicata su tavola, dimensioni ambientali
 © photo courtesy Carlo Ferrara



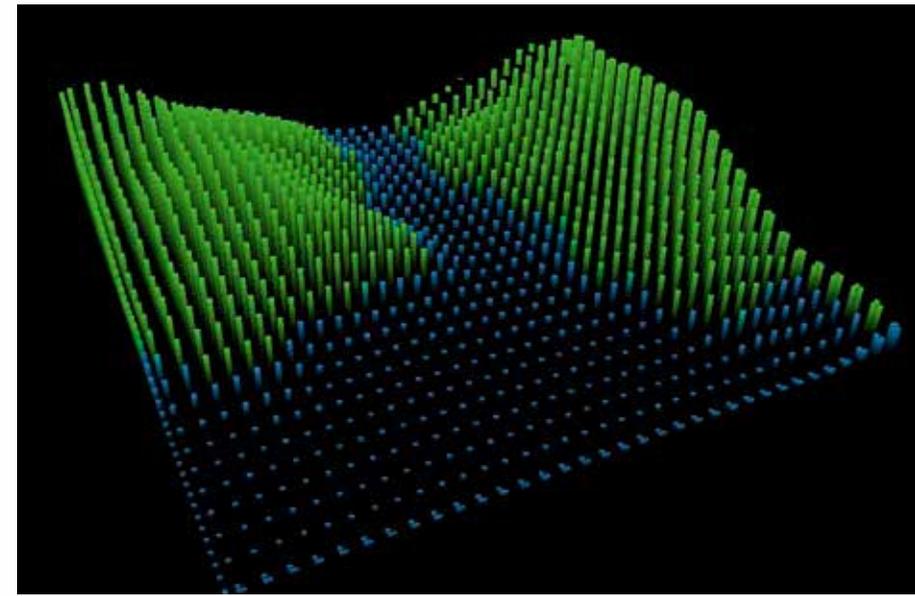


A margine di un evento e dentro il mutare: del paesaggio e di chi lo abita

Maria D'Ambrosio

L'artista e il paesaggio: questo il nesso che sembra emergere dal percorso proposto da Marco Alfano e da Raffaele D'Andria, a Maiori, nel suo Palazzo Mezzacapo, per riflettere sulla costruzione dello sguardo rivolto alla Costiera Amalfitana e per rintracciarvi traiettorie che hanno contribuito a configurare quel territorio come una mappa carica di senso. Uno sguardo che tra il XX e il XXI secolo - grazie agli artisti che lì sono passati o ci hanno vissuto - ha contribuito a costruire un immaginario che fa di quella Costiera, un luogo elettivo cui accorrere per approdare al luogo dell'anima, dove potersi sentire parte di una Natura così generosa da dare il senso del *naufragar*, come direbbe il Poeta. Ma ad essere in mostra sono anche l'artista e il paesaggio che testimoniano in memoria dei cinquant'anni dall'alluvione che ha segnato catastroficamente e malignamente quello stesso territorio e la gente che lo abitava; e si mostrano con uno sguardo tutto attuale, a rendere necessaria una certa arte contemporanea per la sua funzione, sociale e culturale, di rimettere nel discorso e connettere il contemporaneo con i contemporanei. Così, tra Arte e Territorio prendono corpo l'artista e il paesaggio in forma di opera, e in particolare l'opera *site-specific* di Pasquale Napolitano, concepita in forma di 'sistema vivente' perché potesse animare 'sentitamente' e 'sensibilmente' il discorso sul mutare di un territorio e del suo paesaggio attraverso l'ingresso e l'interazione con un ambiente che rimette in moto alcuni concetti e geografie ancora possibili da esplorare e da mappare. *Arte come esperienza*, dunque, per dirla con Dewey e per riconoscere nel lavoro e nella proposta di Pasquale Napolitano una genealogia di artista fortemente orientato a rintracciare la matrice antropologica del gesto artistico e quindi anche la necessità esistenziale della propria proposta e ricerca estetica. In questo senso, l'installazione *Maelstrom* dà l'opportunità di entrare nel 'laboratorio' dell'artista e di condividerne gli strumenti, le architetture stratiformi, il codice generativo, perché si possa sperimentare il *process* del divenire, incorporarne la logica ri-combinatoria, e riconoscersi come osservatore che offre il proprio e mutevole punto di vista come principio per generare e rigenerare il sistema-ambiente di cui si è entrati ad esser parte. Come in un 'laboratorio' e come 'a bottega', in quello spazio riflessivo e perturbante che l'opera attiva, e attraverso la *performance* che se ne può generare, ciascuno partecipa di





Pasquale Napolitano (1981)
Maelstrom (Maiori 54), 2014
installazione multimedia, site specific
carta, video su tavolo
art direction: Pasquale Napolitano
rendering: Hirotosugu Aisu

indice

un 'sentire comune', si immerge nel mutare del paesaggio di cui riconosce di essere parte, e riemerge nello stordimento della catastrofe con una volontà e un desiderio altro: quello di ricucire la frattura e l'antagonismo Uomo-Mondo, Natura-Storia.

L'installazione è 'fatta ad arte', grazie anche alla collaborazione tecnica di Hirotsugu Aisu, per rendere possibile a quanti vi parteciperanno di 'farsi artista' e di tracciare e percorrere un'altra geografia che renda possibile parlare, con Eugenio Turri, di *paesaggio come teatro* perché l'invito è a lasciare traccia e a sentirsi parte della 'scena' e di come appare. Così l'artista e il paesaggio divengono un unico *concept* da cui emerge l'opera, l'installazione multimediale, di Pasquale Napolitano in collaborazione con Hirotsugu Aisu, che lavora a scalfire il sentimento che lega l'uomo al paesaggio, ovvero quel senso di immutato e di immutabile che fa godere del paesaggio stesso. Un sentimento da scalfire per uscire dall'idea contemplativa dell'arte e del paesaggio. Un sentimento che tende al distante disincanto e che, contro quel senso di distanza e separazione, vuole essere riaperto al senso di presenza e di azione perché ciascuno possa sentirsi parte del paesaggio in cui si situa, per consentirsi la forza dell'incanto e trovare la bellezza dello stupore. Incanto e stupore che possono mutare in paura e turbamento, quando alla forza del proprio sguardo si sovrappone quella di un evento catastrofico come quello dell'alluvione del 1954. L'artista, allora, è chi si confronta con la materia, con la sua resistenza e con la sua ostilità, è chi impara a conoscere un territorio, a percorrerlo per mapparne criticità e possibilità, per continuare ad esplorarlo e dunque a dargli forma.

Per questo i temi di *Malstrom* si sovrappongono e tengono insieme il bello e il terribile di una mutazione che investe tutte le parti in gioco - Natura/Paesaggio, Uomo/Storia, Tecnica/Ambiente - secondo un principio di 'sintesi' che contiene e mescola costruzione e distruzione insieme, e che così bene emerge attraverso il mare, ovvero attraverso la sua liquida rappresentazione digitale, come profonda struttura che ne fa linea di confine sempre mobile e territorio sconfinato. Perché Pasquale Napolitano e Hirotsugu Aisu ci ricordano che, attraverso l'uso di un codice di sintesi con cui selezionare e incorporare dati del paesaggio e degli eventi che lo hanno segnato, è possibile interagire a più livelli, a più dimensioni, con lo spazio che rappresenta, e come l'artista, generare un ambiente nel cui processo del divenire si può entrare e farsi presenti.

- 5 **Giuseppe Canfora**
Presidente della Provincia di Salerno
- 6 **Mario Piscopo**
Consigliere delegato alla Cultura del Comune di Maiori
- 7 **Marco Alfano · Raffaele D'Andria**
Premessa
- 11 **Il mistero del *visibile*. Elogio della marginalità**
Marco Alfano
- 25 **Al di là dell'immagine. Dalla Wanderung al 'Pesce povero'**
Raffaele D'Andria
- 36 **L'origine della materia. Dai Procida a Giovannino Carrano**
Silvia Pacifico
- 49 **Ugo Marano ci abbraccia come al solito**
Pasquale Persico
- 53 **Uno scandaglio profondo**
Massimo Tartaglione
- 57 **Per una poetica delle *consonanze* umane**
Marco Alfano
- 87 **Sulla 'vela' dipinta
tra gli *approdi* del Mediterraneo**
Marco Alfano
- 91 **A margine di un evento e dentro il mutare:
del paesaggio e di chi lo abita**
Maria D'Ambrosio



finito di stampare
nel mese di ottobre 2014 da
De Luca Industria Grafica e Cartaria S.p.A.