

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

17

Engendering Habitat III: Facing the Global Challenges in Cities

SPECIAL ISSUE



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



Vol. 9 n. 2 (DECEMBER 2016)
print ISSN 1974-6849, e-ISSN 2281-4574

TERRITORIO DELLA RICERCA SU INSEDIAMENTI E AMBIENTE



<http://www.tria.unina.it>

Direttore scientifico / Editor-in-Chief

Mario Coletta *Università degli Studi di Napoli Federico II*

Condirettore / Coeditor-in-Chief

Antonio Acierno *Università degli Studi di Napoli Federico II*

Comitato scientifico / Scientific Committee

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



Università degli Studi Federico II di Napoli
Centro Interdipartimentale di Ricerca L.U.P.T. (Laboratorio di Urbanistica e Pianificazione Territoriale) "R. d'Ambrosio"

Comitato centrale di redazione / Editorial Board

Antonio Acierno (*Caporedattore / Managing editor*), Antonella Cucurullo, Tiziana Coletta, Irene Ioffredo, Emilio Luongo, Valeria Mauro, Ferdinando Maria Musto, Francesca Pirozzi, Luigi Scarpa

Redattori sedi periferiche / Territorial Editors

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

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

Engendering Habitat III: Facing the Global Challenges in Cities

SPECIAL ISSUE

Sonia De Gregorio Hurtado and Inés Novella Abril coordinated this special issue with the editorial board

Table of contents/Sommario

Editorial/Editoriale

Monitoring the New Urban Agenda follow-up for gender equality/*Il monitoraggio dell'attuazione della Nuova Agenda Urbana per l'uguaglianza di genere*
Antonio ACIERNO 5

Introduction/Introduzione

Engendering Habitat III: Facing the Global Challenges in Cities/*Engendering Habitat III: Affrontare le Sfide Globali nelle Città*
Inés SÁNCHEZ DE MADARIAGA, Teresa BOCCIA 13

Papers/Interventi

Gender equality in achieving the vision of the New Urban Agenda/*L'uguaglianza di genere nel conseguimento della visione della nuova Agenda urbana*
Teresa BOCCIA 23

Implementing the New Urban Agenda: Research and Gender/*Implementare la Nuova Agenda Urbana: Ricerca e Genere*
Inés SÁNCHEZ DE MADARIAGA 27

Recognition in architecture and urban planning. Reshaping the profession for the New Urban Agenda/*Riconoscimento in architettura e urbanistica. Rimodellare la professione per l'Agenda New Urban New Urban Agenda*
Inés NOVELLA ABRIL 39

Evaluating quality of life perceived with a gender perspective: the case of Bilbao City/*Valutare la qualità della vita percepita secondo una prospettiva di genere: il caso di Bilbao city*
Maite AURREKOETXEA CASAUS 57

Gender and healthcare environments: a proposal of gender-sensitive methodology for improving the environmental quality in the existing heritage/*Genere e ambienti sanitari: una proposta di metodologia sensibile al genere per migliorare la qualità ambientale nel patrimonio esistente*
Rita BIANCHERI, Stefania LANDI 69

Architecture for maternity services: recover our spaces, create those who empower/*L'architettura della maternità: recuperare i nostri spazi, creare quelli che ci migliorano*
Angela MÜLLER, Marta PARRA 83

Housing designed thinking about women between academy and gender mainstreaming/*Abitazioni progettate pensando alle donne tra l'accademia e l'integrazione di genere*
Mónica SÁNCHEZ BERNAL 99

Local Planning of the Territory as a peace action from the gender dimension in Colombian peripheries/*La pianificazione locale come azione di pace dalla prospettiva di genere nelle periferie colombiane*
David BURBANO GONZALEZ 113

Participation of women in post-tsunami reconstruction processes in the Chilean Biobio Region coastal area/*La partecipazione delle donne ai processi di ricostruzione post-tsunami nella zona costiera cilena di Biobio*
Irina TUMINI, Iván CARTES SIADE, Carolina ARRIAGADA SICKINGER 129

Gender equality and the City: a methodological approach to mobility in space-time/ <i>La parità di genere e la città: un approccio metodologico per la mobilità nello spazio-tempo</i> <i>Margarida QUEIRÓS, Nuno MARQUES DA COSTA, Paulo MORGADO, Mario VÁLE, Júlia GUERREIRO, Fábio RODRIGUES, Nelson MILEU, Aníbal ALMEIDA</i>	143
Women, technology and the spatiality of fear: the challenge of participatory mapping and perceptions of safety in urban spaces/ <i>Le donne, la tecnologia e la spazialità della paura: la sfida della partecipazione mappatura e la percezione di sicurezza in spazi urbani</i> <i>Francesca SAVOLDI</i>	159
Urban Quality Audit from a gender perspective. A feminist methodology for the analysis, design and evaluation of everyday life spaces/ <i>Analisi di Qualità Urbana secondo una prospettiva di genere. Una metodologia femminista per l'analisi, la progettazione e la valutazione degli spazi di vita quotidiana</i> <i>Adriana CIOCOLETTO</i>	169
Some notes on how to introduce the gender perspective in urban policies. The case of the Valencian community (Spain)/ <i>Alcune note su come introdurre la prospettiva di genere nelle politiche urbane. Il caso della comunità Valenciana (Spagna)</i> <i>Carolina MATEO CECILIA, Alberto RUBIO GARRIDO, Begoña SERRANO LANZAROTE</i>	187
Integrating the gender perspective in the Urban Agenda for the European Union. State of the art and upcoming challenges/ <i>L'integrazione della prospettiva di genere nell'Agenda Urbana per l'Unione Europea. Stato dell'arte e prossime sfide</i> <i>Sonia DE GREGORIO HURTADO</i>	203

Sections/Rubriche

Books reviews/ Recensioni	219
Events, conferences, exhibitions/ Eventi, conferenze, mostre	241
Studies, plans, projects/ Studi, piani, progetti	249

Events, conferences,
exhibitions

Fiorire è il fine di Clara Garesio

di Francesca PIROZZI

Benché sia stato sostanziale, nella ceramica del Novecento, l'apporto fornito dal pensiero creativo femminile all'operatività, al progetto e alla trasmissione dei saperi, quella che, parafrasando Lea Vergine, possiamo definire *l'altra metà* dell'arte ceramica ha dovuto accontentarsi di una posizione marginale nel *mainstream* dell'arte e questo ha fatto sì che talune figure siano rimaste in ombra, almeno sino a quando un inaspettato riconoscimento critico della loro opera ed il maturare, coi cambiamenti socio-culturali, della consapevolezza del proprio ruolo e valore, non ne hanno favorito l'apparizione nella scena del complesso e multiforme mondo della ceramica italiana. E' questo il caso di Clara Garesio, che tuttavia da questo isolamento ha anche saputo trarre vantaggio, nel senso che, come scrive Franco Bertoni, «non è stata afflitta dall' "esercito dei pensieri" sull'arte e si è concessa il raro privilegio della gioia creativa più libera e pura, quella che si spiega da sé», riuscendo così, nel proprio *buen retiro* – ora svelato –, in «uno dei miracoli dell'arte: la trasformazione in ceramica di attimi di gratitudine e di omaggio alla bellezza».¹

Fig. 1 - Clara Garesio tra le sue Architetture oniriche, 2016, foto Archivio dell'Arte/Luciano and Marco Pedicini



Clara nasce a Torino e qui principia il proprio percorso formativo alla Civica Scuola di Arte Ceramica, sotto la guida di Walter Corallini. Incoraggiata dai brillanti risultati e soprattutto dal profondo e naturale piacere del fare, prosegue l'educazione superiore artistica presso la scuola più accreditata nel settore, l'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica G. Ballardini di Faenza. Qui ha tra i propri maestri nomi illustri della ricerca artistica, tecnologica e storica in campo ceramico, come Bucci, Biancini, Liverani, Emiliani. La scuola, dedicata alla sperimentazione, oltre che alla trasmissione del mestiere, è in questi anni una vera e propria una fucina di artisti e tra gli allievi vi sono molti futuri protagonisti della ceramica del Novecento, come lo svedese Hedberg e il francese Diato e come gli italiani Valentini, Spagnuolo, Gaeta, Leoni, Sassi, Pompili, solo per citare alcuni nomi... e, non a caso, tutti maschili. Sono anni di grosso fermento artistico e Faenza rappresenta un nodo nevral-

gico del flusso di idee, esperienze e conoscenze in campo ceramico che percorre l'arte internazionale e, in questo clima stimolante e dinamico, Clara ha modo di liberare la propria fantasia e mettere in campo il proprio talento, sviluppando uno stile personale, che metabolizza la lezione dei maestri e le suggestioni dell'arte contemporanea, rielaborandole in un linguaggio fluido e scattante che, trent'anni dopo, farà parlare Enzo Biffi Gentili di «fase creativa astratto-decorativa “avanguardista” assolutamente strepitosa»,² e che non tarda a ricevere consensi già in ambito scolastico, tra cui il Primo Premio al concorso ceramico per eccellenza, il *Premio Faenza* del 1956.

Terminato il Magistero, Clara rientra a Torino, dove lavora con Victor Cerrato e poi alla VI.BI., ma nel giro di pochi mesi le viene proposto l'insegnamento presso l'Istituto Statale d'Arte G. Manuppella di Isernia, diretto dal ceramista Saturni. Accettato l'incarico, Garesio si dedica con slancio e passione alla docenza e alla produzione artistica, realizzando una enorme quantità di pezzi caratterizzati da forme, finiture e decori originali, che rappresentano la scuola nelle maggiori competizioni e rassegne nazionali con ottimi riscontri. Tre anni dopo è a Napoli, in una rosa scelta di docenti chiamati da più parti d'Italia per avviare l'Istituto Professionale di Stato per l'Industria e l'Artigianato della Porcellana G. Caselli, nato con la vocazione di dare nuovo impulso al settore alto-artigianale della porcellana. L'incarico le offre l'occasione di misurarsi con un approccio più accurato e controllato alla materia, che la porta a concentrare l'energia magmatica della precedente stagione espressiva in segni e gesti di calibrata efficacia. Il suo tocco si fa preciso e minuzioso, ma non meno lieve e sicuro, e, accanto alla pura invenzione, si dedica alla disciplinata rivisitazione/innovazione del patrimonio iconografico e stilistico tradizionale. Come già a Isernia, arte e progettazione sono integrate alla didattica, anche in ragione delle collaborazioni dell'istituto con aziende di settore e della regolare partecipazione a concorsi e mostre nazionali, come la Mostra d'Oltremare di Napoli e la Mostra dell'Artigianato di Firenze, dove nel 1966 un suo servizio da caffè vince il Primo Premio.

Per circa quarant'anni si divide tra la scuola e la famiglia, senza, tuttavia, mai rinunciare a coltivare un proprio spazio autonomo di creatività ed esprimendosi con svariati *media*: produce manufatti in proprio e in collaborazione con manifatture di porcellana di Capodimonte e con botteghe di maiolica della Costa d'Amalfi, esegue rilievi e pannelli dipinti per l'architettura e, in stretta collaborazione col marito scultore, partecipa a gruppi di progettazione per concorsi architettonici e d'arredo urbano, vincendo alcuni concorsi nazionali per opere pubbliche.

Nei primi anni Novanta, riprende la produzione autonoma della ceramica e rinsalda,



Fig. 2 - Clara Garesio, vasi, terracotta modellata a colombino e dipinta a smalti, 1958-1966, foto Archivio dell'Arte/Luciano and Marco Pedicini

Fig. 3 - Clara Garesio, *Il pranzo di Babette*, terracotta dipinta a smalti, 2013, foto Archivio dell'Arte/Luciano and Marco Pedicini



così, il legame con l'arte del fuoco, dedicandosi, con l'entusiasmo della passata giovinezza, alla realizzazione quasi esclusiva di creazioni fittili. Accanto alle tipologie del vaso, del piatto e del rilievo, sviluppa in questa più recente stagione creativa nuove famiglie di oggetti a funzione estetica, attraverso le quali si appropria gradualmente di spazi fisici e di significato più ampi. Si tratta di piccole serie di manufatti unici, che vanno dalle piastrelle alle piastre traforate, ai *Volti*, alle *Mani*, sino ai più complessi *Taccuini*, alle *Scatole delle meraviglie*, alle *Nature morte*, o di installazioni d'impianto geometrico, come i *mandala*, oppure ottenute da composizioni aperte di elementi, che si dispongono nello spazio liberamente, come gli *Appunti*, le *Architetture oniriche*, i *Corpi celesti*, fino alla recentissima *Fiorire è il fine*.

Accade poi, in questi anni, che Enzo Biffi Gentili,³ venendo a conoscenza dei suoi trascorsi e della sua recente attività, si renda immediatamente conto – come scrive – di trovarsi di fronte al fenomeno di uno straordinario percorso interrotto, tanto da avvertire il “dovere morale” di colmare una grave lacuna storico-critica, facendo ri-conoscere il suo passato, rimosso talento. Comincia così il tardivo cammino *fuori dall'ombra* dell'artista: riceve alcuni premi alla carriera da istituzioni e musei della ceramica che le dedicano mostre antologiche e acquisiscono i suoi pezzi alle loro collezioni, tra cui il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza che assimila il suo *Blue Mandala*. Prende avvio anche l'attività espositiva, con la partecipazione a rassegne nazionali ed internazionali e con mostre personali presso gallerie e spazi pubblici, spesso presentate da nomi importanti della critica e della ricerca. Ottiene inoltre prestigiosi incarichi, tra i quali, nel 2013, la realizzazione di un'opera monumentale dedicata al lavoro delle



Fig. 4 - Clara Garesio, *Fiorire è il fine*, terracotta dipinta a smalti, 2015-16, foto Archivio dell'Arte/Luciano and Marco Pedicini

donne, *In women's hands*, che, donata dall'Unione Europea all'ONU, è installata nel Palazzo delle Nazioni Unite di Ginevra.

Oggi Clara Garesio vive e lavora a Napoli, insegna all'Humaniter e si dedica alla creazione ceramica, portando avanti la sua ricerca artistica e coniugandola al dialogo e al confronto col pubblico e col mondo dell'arte. Recentemente (22 ottobre 2016 - 26 gennaio 2017), il Museo Duca di Martina di Napoli ha acquisito una sua opera e le ha dedicato una grande mostra antologica, curata da Franco Bertoni, il cui titolo, *Fiorire è il fine*, è un verso di Emily Dickinson che esprime in qualche modo il senso del lavoro dell'artista, perché – come ha scritto Antonella Cilento – «davvero l'unico fine del lavorare su di sé è crescerci come pianta, alimentarsi giocare, divertirsi anche quando il gioco si fa più complesso [...] [e] Clara non ha mai smesso di divertirsi: la sua opera è di una gioiosità infinita, di una qualità assoluta, di una varietà, di una vivacità, di una bellezza senza pari. Ora finalmente questa antologica le rende omaggio, quando ha ormai i capelli bianchi eppure le sue opere più recenti sono forse le più allegre, le più felici, le più gioiose della sua produzione».

Note

- 1 F. Bertoni, *L'esprit de finesse di Clara Garesio*, in *Clara Garesio. Fiorire è il fine*, Napoli, Editalia, 2016
- 2 E. Biffi Gentili, *Vietri: last but the best*, in *Le ceramiche di Clara Garesio*, Salerno, Menabò, 2006
- 3 E. Biffi Gentili, op. cit.

La scultura di Nedda Guidi alla XXVI Biennale di Scultura di Gubbio: un'interpretazione dello Strumentalismo estetico di John Dewey

di Francesca PIROZZI

La storia dell'arte ci invita sovente a compiere incursioni nella disciplina filosofica per trarne quelle chiavi interpretative indispensabili ad accedere al significato dell'opera: siamo abituati a leggere il non-finito michelangiolesco alla luce del Neoplatonismo, così come la Psicoanalisi di Freud ci viene in soccorso per decodificare le immagini surreali di Dalì e il drammatico vuoto di certezze espresso dall'Esistenzialismo di Sartre ci chiarisce il senso dell'arte informale, ad esempio di Wols. Del tutto analogo ai casi citati è il rapporto esistente tra il pensiero del pedagogista e filosofo statunitense John Dewey e l'opera in ceramica di Nedda Guidi (1927-2015). La personale provenienza della scultrice dagli studi filosofici ne influenza, infatti, la tendenza alla concettualizzazione della pratica artistica e alla formalizzazione del linguaggio espressivo, coerentemente all'assunzione di un preciso quadro di riferimento epistemologico facente capo, appunto, alla dottrina estetica del padre dello Strumentalismo. Alla luce dell'interpretazione proposta da Dewey dell'*Arte come esperienza* (1934) – intendendo per esperienza il momento dell'interazione tra uomo e ambiente –, l'arte non ha proprie regole e finalità fisse ed invariabili, ma queste si determinano di volta in volta, in corso d'opera, pertanto il lavoro della ceramista si configura come ricerca empirica, basata sulla continua sperimentazio-



Fig. 1 - Nedda Guidi nel proprio studio

ne del *medium* ceramico, come azione, diretta, personale e non delegabile sulla materia e, al contempo, come costante indagine analitica sui mezzi della comunicazione estetica, nel senso di decostruzione e ricostruzione della sintassi artistica, ed è proprio l'artista a precisare i fondamenti speculativi del suo approccio quando dichiara: «Abituata alla dialettica delle idee, forse avevo bisogno del massimo coinvolgimento “terrestre”, con tutte le sue implicazioni di ordine esistenziale e pragmatico. Sono andata alla ricerca della “ceramicità”, più che della ceramica, come del resto potevo andare alla ricerca dell'essenza di un problema teorico» (1991).

Guidi investe, infatti, le proprie capacità razionali e cognitive nella conduzione dell'azione fabbrile e nell'analisi dei suoi risultati, in modo tale da controllare, senza reprimerle, la sfera emozionale e l'istintualità, che – come lei stessa avverte – potrebbero avere il sopravvento per effetto dell'irretimento indotto dalla bellezza

mezzo ceramico e, proprio in virtù della qualità intellettuale, oltre che pratica e tecnica, della sua ricerca, la ceramica di Guidi è arte pura, dialogante con i linguaggi del suo tempo e intesa in senso assoluto, cioè depurata da qualsivoglia funzione d'uso o d'ornamento e da ogni sorta di retaggio tradizionale o ripiegamento decorativo, sontuoso o accattivante. Si tratta, in altri termini, di intendere la ceramica come forma non “aggiuntiva” d'arte e di usarla – come dichiara l'artista – “in modo totale”: «La ceramica è stata sempre maltrattata, è stata sempre vista in funzione decorativa e io adesso vorrei chiedere se è possibile che una tecnica così antica possa essere riscattata da una funzione puramente aggiuntiva [...] Io uso la ceramica in modo totale» (1971). Non a caso, nel 1974, quando Enrico Crispolti analizza le nuove tendenze nell'arte della ceramica, in occasione della VII Biennale di Gubbio, distingue tra coloro che, come Guidi, interpretano la ceramica quale mezzo possibile per la scultura, e coloro che credono invece in una ceramica che sia *anche* scultura, sottolineando che la differenza è sostanziale in quanto i primi sfuggono al patrimonio di seduzioni tradizionali della ceramica, le mortificano persino, per dimostrare che comunque il discorso che annunciano è diverso.

L'altro dato fondamentale del percorso di ricerca dell'artista, che si pone in diretta relazione col pensiero di Dewey, consiste nell'affrontare l'esperienza artistica assumendo come punto fermo la riflessione sul significato del proprio ruolo di artista in seno alla società e mantenendo saldo il nesso tra ricerca individuale artistica e solidarietà sociale, in coerenza con un aspetto primario del Pragmatismo consistente, appunto, nella tensione al superamento della separazione tra arte e vita quotidiana. L'arte non è semplicemente *un'*esperienza, ma è la migliore tra le possibili esperienze umane e da questo punto di vista l'opera assume importanza essenziale per la collettività ed è necessario perciò portarla fuori dal “salone di bellezza della civiltà” per renderla fruibile a tutti,



Fig. 2 - Nedda Guidi, *Scultura Oggetto*, terracotta smaltata, 1966

Fig. 3 - Nedda Guidi, *Impraticabile, maiolica, 1971*



in quanto «le opere d'arte sono i soli *media* capaci di una comunicazione completa e non ostacolata tra uomo e uomo» (Dewey, 1934). In questo senso va certamente letto il profondo rigore morale assunto dall'artista verso il proprio lavoro creativo inteso come azione sociale, il che si manifesta, in primo luogo, attraverso un continuo avanzamento nella ricerca, strutturato sullo studio e l'approfondimento delle basi teoriche e delle prassi esecutive, secondariamente, attraverso un atteggiamento critico e autoriflessivo nei confronti della propria attività, indagata con straordinaria consapevolezza e puntualmente illustrata al fruitore, in ultimo, ma non da meno, attraverso l'azione didattica, cioè la divulgazione della cultura ceramica e l'insegnamento delle tecniche.

Di questo atteggiamento appare particolarmente emblematico il testo *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, elaborato dalla scultrice in occasione della propria antologica tenutasi nell'ambito della Biennale di Gubbio del '76 curata da Crispolti, che illustra in modo dettagliato il suo viaggio esperienziale nel *medium* ceramico, attraverso esplorazioni, scoperte e passaggi di fase, precisando di ogni periodo gli obiettivi e le strategie messe in campo per realizzarli. A quaranta anni di distanza da questo evento, la XXVI Biennale di Scultura di Gubbio ha dedicato a questa protagonista dell'arte contemporanea italiana una delle sue due sezioni retrospettive (l'altra rende omaggio all'amica e collega dell'artista, Mirella Bentivoglio), con la mostra *Nedda Guidi. Gesto Modulo Memoria* (Palazzo dei Consoli, dal 15 ottobre 2016 al 15 gennaio 2017) curata da Roberto Borsellini e Lorenzo Fiorucci, che presenta un interessante *corpus* di opere rappresentative della ricca produzione ceramica dell'artista, dagli esordi fino all'ultimo periodo creativo. Ne fanno parte anche lavori inediti, tra cui alcune opere che testimoniano la fase neocubista degli anni Cinquanta e una piccola serie di idoli realizzati per il set di un film di Gianni Toti, insieme a sculture note, rientranti nelle categorie evocate dal titolo: "gesto", come alcuni *Fogli* di chiara matrice gestuale informale, della



Fig. 4 - Nedda Guidi, *Cielo caduto*, terracotta colorata con ossidi, 2001

prima metà degli anni Sessanta; “modulo”, come le strutture modulari dei Settanta, aperte a diverse soluzioni combinatorie, i cui elementi primari sono dapprima ricoperti a smalti o a maiolica con colori volutamente antinaturalistici (*Modulare Uno*, 1968, *Impraticabile*, 1971), per assumere, in uno stadio successivo, tonalità più tenui, ottenute immettendo ossidi coloranti nell’impasto d’argilla; “memoria”, come le sculture dell’ultimo ventennio, nelle quali l’interesse per la storia antica, coltivato attraverso il viaggio, produce l’affioramento di temi archetipici (*Limerick*, 1979, *Anfora*, 1989), ampliando il discorso fino a questo momento rigidamente analitico-sintattico.

L’articolato e affascinante cammino di ricerca di Nedda Guidi, rappresentato nell’occasione preziosa di questa mostra, offre, così, una conferma tangibile a quanto Boris Groys afferma a proposito di come l’arte sia capace di prendere determinate posizioni filosofiche o ideologiche e mostrarci «cosa significhi non solo pensare in accordo a tali posizioni, ma anche vivere con e per mezzo delle medesime» (2013), la qual cosa connota il lavoro della scultrice, in quanto esperienza totalizzante e nel suo spessore culturale, prima ancora che nelle valenze estetiche, come caso unico e significativo nel panorama della storia dell’arte ceramica del Novecento italiano.